

MATTHIAS MANSKY

DER »EIGENTHÜMLICHKEIT DIESES GROSSEN MEISTERWERKS«
VERPFLICHTET, »DEM AUGE WOHLGEFÄLLIG«,
KARL FRANZ GRÜNERS BEARBEITUNG
VON SCHILLERS »WILHELM TELL«¹

Abstracts

Die frühe österreichische Schiller-Rezeption wurde während der Dichterfeiern des 19. Jahrhunderts oftmals als ignorant und mangelhaft dargestellt, wofür man neben der Zensur vor allem die Aufführungsgeschichte von Schillers Dramen an den Wiener Bühnen verantwortlich machte. Der vorliegende Beitrag bemüht sich um eine Revision dieser Vorbehalte, die sich noch in neueren wissenschaftlichen Darstellungen erhalten haben, indem er die theatrale Rezeption Schillers in Wien als facettenreiche Auseinandersetzung mit dem späteren deutsch(-österreichisch)en Klassiker auffasst, die dessen Popularität nachhaltig beförderte. Ein gutes Beispiel hierfür stellt Karl Franz Grüners erfolgreiche Adaption von Schillers *Wilhelm Tell* für das Theater an der Wien von 1810 dar. An ihr können nicht nur die Anpassungen an die zeitgenössischen Theaterkonventionen und Zensurvorgaben rekonstruiert werden, sondern Grüners Bearbeitung lässt in Zeiten der Napoleonischen Kriege auf eine interessante dramaturgische Umakzentuierung schließen, die eine divergierende Wahrnehmung während der Aufführungssituation evozierte.

The early Austrian reception of Schiller was often portrayed as ignorant and inadequate, especially during the poet celebrations in the 19th century. At that time, censorship and the performance history of Schiller's dramas on the Viennese stages were held responsible. This article sets out to challenge these misconceptions, which persist in recent scholarly accounts, by examining the theatrical reception of Schiller in Vienna as a multifaceted exploration of the later German (Austrian) classic, which fostered his enduring popularity. A prime example of this is Karl Franz Gruner's highly successful adaptation of Schiller's *Wilhelm Tell* for the Theater an der Wien in 1810. On the one hand, it can be used to reconstruct contemporary theatre conventions and censorship requirements. On the other hand, Gruner's staging of Schiller's play also suggests an interesting dramaturgical reinterpretation in times of the Napoleonic Wars, which evoked a divergent perception during the performance.

- 1 Teile des vorliegenden Artikels wurden durch ein Erwin-Schrödinger-Stipendium des Austrian Science Fund (FWF) gefördert. Forschungsprojekt: Österreichs Schiller. Inszenierung und Perspektivenwandel einer Rezeptionssteuerung im 19. Jahrhundert, Grant-DOI 10.55776/JJ4174.

1. Österreich und Schiller: ein Missverständnis?

Die Stilisierung Friedrich Schillers zur Leitfigur einer deutschen Kulturnation führte bei der Wiener Schillerfeier 1859 zu einer kritischen Auseinandersetzung mit dem Verhältnis Österreichs zum deutschen Klassiker. In Wien deckte sich die euphorische Indienstnahme Schillers in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nur bedingt mit der Bühnenpräsenz seiner Werke zu Lebzeiten. Zwar waren Schillers Dramen dem Wiener Publikum in gedruckter Form zugänglich,² dennoch wurden bis zu seinem Tod lediglich *Die Jungfrau von Orleans* und *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua* im Burgtheater vorgestellt.³ Zu vermehrten Aufführungen Schiller'scher Dramen auf den Wiener Bühnen kam es erst zwischen 1807 und 1814, was auf eine zwischenzeitliche Lockerung der Zensur und ein allmähliches Interesse für Schiller als ›Freiheitsdichter‹ zurückzuführen ist.⁴ Die anfängliche Ignoranz bedurfte anlässlich der Feierlichkeiten in der zweiten Jahrhunderthälfte einer Rechtfertigung. Und so bemühte sich etwa das Komiteemitglied der Wiener Schillerfeier 1859 Ludwig August Frankl in einem Artikel zu *Schiller und Österreich*, den Constantin von Wurzbach in seiner Festgabe abdruckte, das anfängliche Missverhältnis Österreichs zu Schiller ein wenig zurechtzurücken. Frankl resümiert, dass man sich in der Habsburgermonarchie »erst langsam« an die »kolossalen Dimensionen« der Werke Schillers »heranbilden musste«, bevor sich dieser in den letzten Dekaden zum »bevorzugte[n] Liebling« der »grossen Massen der österreichischen Völker«⁵ entwickelt habe. Frankl, der auch bei der Errichtung des bereits 1859 geplanten, allerdings erst 1876 realisierten Wiener Schillerdenkmals federführend war, griff die Beziehung Österreichs zu Schiller später im Feuilleton der *Neuen Freien*

2 Vgl. Norbert Oellers, Zur Schillerrezeption in Österreich um 1800, in: Die österreichische Literatur. Ihr Profil an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert, hg. von Walter Zeman, Graz 1979, S. 18–37. Karl Glossy, Schiller und Österreich. Mit Benützung ungedruckter Briefe und Aktenstücke, in: Kleinere Schriften, Wien und Leipzig 1918, S. 18–37, hier S. 18.

3 Vgl. Franz Hadamowsky, Schiller auf der Wiener Bühne 1783–1959, Wien 1959.

4 Vgl. Ilija Dürhammer, »Glauben Sie etwan ih wass nit wer der Schiller is?« Friedrich Schiller im Wiener Biedermeier und bei der Zentenarfeier 1859, in: Götterfunken. Friedrich Schiller zwischen Antike und Moderne. Bd. 2., hg. von Siegrid Düll, Hildesheim, Zürich und New York 2007, S. 131–156, hier S. 132. Annemarie Stauss, Schauspiel und Nationale Frage. Kostümstil und Aufführungspraxis im Burgtheater der Schreyvogel- und Laubezeit, Tübingen 2011, S. 90–92.

5 Ludwig August Frankl, Schiller und Österreich, in: Das Schiller-Buch. Festgabe zur ersten Säcular-Feier von Schiller's Geburt, hg. von Constantin von Wurzbach, Wien 1859, S. 205–206, hier S. 206.

Presse erneut auf. Dem ästhetischen Verständnis der vorhergegangenen Generationen stellt er bei dieser Gelegenheit abermals kein sonderlich gutes Zeugnis aus, denn »Altösterreich« habe »der Sünden genug gegen Schiller begangen.«⁶ Exemplarisch hierfür dienen ihm die frühen Wiener Raubdrucke der Schiller'schen Werke, bevor 1812 die erste rechtmäßige Ausgabe bei Cotta erschienen war. Den Umgang der österreichischen Büchzensur mit Schiller bezeichnet er als »ganz anständig« und regelrecht »freisinnig«, konnten dessen Werke doch »ohne alle Weglassung, ohne Veränderung«⁷ abgedruckt und gelesen werden. Demgegenüber fällt Frankls Resümee über die frühen Aufführungen von Schillers Dramen am Hofburgtheater weitaus kritischer aus. Besonders die frühen für die Wiener Bühnen »eingerrichteten« Adaptionen bekräftigen seinen Unmut und seine Feststellung, dass man in Wien für Schillers Dichtung lange nicht bereit gewesen wäre:

»Eingerrichtet! verrenkt, verkürzt, auf die Tortur gespannt, verstümmelt und zerrissen hätte es heißen sollen. Sie liegen uns vor, diese »Einrichtungen«. Wir wissen nicht, ob mehr aus Scham, oder mehr aus Zorn uns das Blut ins Gesicht schießt! Welch ein tiefer, unsterblich mächtiger Gehalt muß, wenn es noch dieses Beweises bedürfte, in den Dramen Schiller's liegen, wenn sie, trotz der frevelhaften Verstümmelung, noch auf das Publikum wirken konnten! Ein geistvoller zeitgenössischer Gelehrter theilte uns übrigens mit, daß die ersten Vorführungen Schiller'scher Dramen durchaus nicht jenen zündenden, lärmenden Applaus wachgerufen haben, wie ihn später tief unter ihnen stehende Producte gefunden. »Natürlich«, erklärte er diesen Umstand, »Schiller's Conceptionen, sein Gedankenreichthum, die erhabene Sprache waren dem Publicum neu, sie trafen es unvorbereitet. Der Dichter griff der Bildung voraus und erzog sich allmählich seine Zuhörer [...].«⁸

Die Irritationen über die unzureichende »Klassikerpflege« des frühen Burgtheaters, die seinem symbolträchtigen Mythos als führende Bühne im deutschsprachigen Raum so gar nicht zu Gesichte stand, ist in späteren literatur- und theaterhistorischen Schriften erhalten geblieben. So haben Literaturhistoriker wie Karl Glossy stets den bildungsbürgerlichen Zeigefinger erhoben, wenn es um die Vernachlässigung Schillers und Goethes im Wien des 18. und frühen

6 Ludwig August Frankl, Schiller in Österreich. Drei Zeitungsausschnitte aus der *Neuen Freien Presse*. Goethe- und Schillerarchiv, GSA 83/1332,1, Sammlungen zu Schillers Leben, Werk und Nachwirkung, o. S.

7 Ebd., o. S.

8 Ebd., o. S.

19. Jahrhunderts ging.⁹ Indessen hat sich der Germanist und spätere Rektor der Deutschen Universität Prag August Sauer im Jubiläumsjahr 1905 etwas behutsamer zu den frühen Wiener Aufführungen der Dramen Schillers geäußert:

Die Geschichte der Einbürgerung von Schillers Dramen auf den österreichischen, besonders den Wiener Bühnen [...] ist in der Tat eine Leidensgeschichte. Aber es ist nicht eigentlich die literarische Rückständigkeit Österreichs, die die Schuld davon trägt – gestanden ja sogar die Zensoren selber ein, daß sie die Stücke ums Leben gern auf der Bühne sähen – sondern sittliche, religiöse und vor allem politische Bedenken waren es, die immer wieder gegen die Werke des größten deutschen Dramatikers ins Feld geführt wurden. Die Jugendstücke verletzten die Sittlichkeit, der protestantische Dichter verstieß unzählige Male gegen die Heiligkeit der katholischen Kirche; der Vorkämpfer der Freiheit war den reaktionären Machthabern überall verdächtig. Dazu kam aber, daß Schiller in dreien seiner Stücke Auflehnung und Abfall vom Hause Habsburg zur Darstellung gebracht hatte [...]. Wenn man Schillers Werke rein stofflich betrachtet, so mochte man in stockösterreichischen Kreisen etwas wie antiösterreichischen Geist darin wittern.¹⁰

Während die bisherige Forschung davon ausging, dass die Wiener Theater zur österreichischen Schiller-Rezeption im 19. Jahrhundert einen eher bescheidenen Beitrag geliefert hätten, wofür man oftmals »mangelnde Schauspieler-Qualitäten« oder ein »übliche[s] Schiller-Desinteresse«¹¹ verantwortlich machte, bemüht sich der vorliegende Beitrag um eine Revision dieser vermeintlich unrühmlichen Aufnahme. Obgleich die Intentionen des Dichters in der Wiener Bühnenpraxis nur bedingt im Fokus standen, argumentierte Wendelin Schmidt-Dengler 2005 etwas überspitzt, aber nicht ganz zu Unrecht, dass Schiller »seine nachhaltigste Wirkung« wohl »über die Wiener Bühne«¹² erzielen konnte. Tatsächlich verdeutlicht die Aufführungsgeschichte der Schiller'schen Dramen in

9 Vgl. Karl Glossy, *Das Burgtheater unter seinem Gründer Kaiser Joseph II.*, Wien, Leipzig 1926, S. 44.

10 August Sauer, *Schiller in Österreich*, in: August Sauer's Gesammelte Schriften. Bd. 1: Probleme und Gestalten, mit einem Vorwort von Hedda Sauer hg. von Otto Pouzar, Stuttgart 1933, S. 72–82, hier S. 77 f.

11 Norbert Oellers, *Zur Schillerrezeption in Österreich um 1800*, S. 692.

12 Wendelin Schmidt-Dengler, *Was Weimar begann, vollendet Wien*, in: *Die Furche*, 5. Mai 2005, S. 21–22, hier S. 21. Vgl. ebd., S. 21: »Nicht in dem, was Schiller gesagt hatte, sondern in dem, wie er es gesagt hatte, fanden die politischen Anschauungen, und nicht zuletzt die nationale Begeisterung ihre Stütze. In den Aufführungen des Burgtheaters konnte man sich über ein Jahrhundert die Emotion holen, um seine Meinung auch mit Emphase vertreten zu können.«

Wien eine facettenreiche theatrale Auseinandersetzung mit der späteren Gai-
lionsfigur des deutsch(-österreichisch)en Bürgertums, die bisher innerhalb der
Forschung eher stiefmütterlich behandelt wurde. Ein gutes Beispiel, mit dem
sich der vorliegende Artikel eingehender befassen will, stellt Karl Franz Grüners
Bearbeitung von Schillers *Wilhelm Tell* für das Theater an der Wien von 1810
dar. Grüner, der zu Beginn seiner Karriere die Zusammenarbeit von Goethe
und Schiller in Weimar miterlebt hatte, war zu diesem Zeitpunkt als Schauspie-
ler und Regisseur an dieser Vorstadt Bühne tätig. An seiner Adaption lässt sich
nicht nur eine von lokalen und institutionellen Bedingungen geprägte kultu-
relle »Umcodierung«,¹³ sondern auch eine inszenatorische Strategie nachvollzie-
hen, durch die Schillers Drama während der Napoleonischen Kriege eine ef-
fektvolle und wohl auch propagandistische Wirkung beim Wiener Publikum
erzielen sollte.

2. Das Theater an der Wien als »Probephöhne« für frühe Schiller-Inszenierungen

Es mag auf den ersten Blick überraschen, dass die erste Wiener Aufführung von
Schillers *Wilhelm Tell* 1810 nicht etwa im Burgtheater, sondern an einer Vor-
stadt Bühne stattfand, gelten diese doch bis heute in literaturhistorischen Dar-
stellungen als Antipoden der »hohen Kunst«. In den ersten beiden Dekaden des
19. Jahrhunderts fungierte hingegen besonders das Theater an der Wien durch
die zeitweilige Überschneidung von Direktion und Verwaltung als regelrechte
»Probephöhne« des Burgtheaters. Die Bühne wurde seit 1807 ebenso wie das
Burgtheater und das Kärntnertortheater von einer Gesellschaft von »Kavalieren«
geleitet, zu denen Josef Fürst von Lobkowitz, Nikolaus Fürst Esterházy, Hiero-
nymus Graf Lodron, Josef Fürst von Schwarzenberg, Ferdinand Graf Pálffy,
Franz Graf Esterházy, Ritter vom Goldenen Vlies, Franz Graf Esterházy, Ste-
phan Graf Zichy und Nikolaus Graf Esterházy zählten.¹⁴ Das Hofdekret vom
23. Jänner 1807 bewilligte der sogenannten »Kavaliersdirektion« »die Aufführung
aller deutschen Sprechstücke, deutschen Opern jeder Art, musikalischer Akade-
mien und Pantomimen mit dem Beisatz, jährlich einmal eine Vorstellung zu-

13 Vgl. hierzu in anderem Zusammenhang: Franz M. Eybl, Die Lessing-Rezeption im
Wien des 18. Jahrhunderts als kulturelle Umcodierung, in: Lessing Yearbook XXXII
(2000), S. 141–153.

14 Vgl. in der Folge: Anton Bauer, 150 Jahre Theater an der Wien, Zürich, Leipzig und
Wien 1952 S. 79–91.

gunsten der Wohltätigkeitsanstalten zu geben«. ¹⁵ Dramen und Singspiele in fremder Sprache waren hingegen ebenso untersagt wie Ballette oder Bälle. Pálffy war fortan für das Schauspiel, Lobkowitz für die Oper und Zichy für das Ballett im Kärntnertortheater und die Ökonomie verantwortlich. Lodron leitete die ›Äußere Regie‹ von allen drei Theatern. ¹⁶ Wirklich »aktiv« wurden von den »Departmentchefs« ¹⁷ nur Lobkowitz und Pálffy, wobei der eine als »künstlerisch feinere« und »vorsichtigere Natur«, der andere als »Theater-Entrepreneur großen Stils« ¹⁸ wirkte. Das Theater an der Wien wurde von Zeitgenossen als das »größte und schönste Theater im deutschsprachigen Raum« ¹⁹ gehandelt. Galten die Vorstadtbühnen als eine »Domäne der Mittelschicht«, ²⁰ so setzte sich das Publikum des Theaters an der Wien Anfang des 19. Jahrhunderts nicht nur aus den »höheren und mittleren Ständen« zusammen, sondern umfasste bisweilen auch die »niedereren« ²¹ sozialen Schichten, die, wie der kaiserliche Kämmerer Joseph Thaddäus von Sumerau in einem Dekret von 1806 erläutert, an den Vorstellungen regen Anteil nahmen. ²² Sie bildeten den Großteil des sogenannten ›Sonntagspublikums‹, dem »durch die billigen Eintrittspreise das Vergnügen, wöchentlich wenigstens einmal das Theater zu besuchen«, ²³ ermöglicht wurde. ²⁴ Johann Pezzl schildert dieses in seiner *Neuen Skizze von Wien* folgendermaßen:

Vor allem aber haben die Schauspielhäuser ihr Publicum: die Hoftheater haben das ihrige, das Theater an der Wien hat das seinige, der Kasperl hat das seinige, auch das Theater in der Josephstadt hat das seinige

Auch dieses Publicum ist nicht immer das nämliche: ein anderes an Wochentagen, und ganz ein anderes an Sonntagen und Feyertagen.

15 Ebd., S. 79.

16 Vgl. ebd., S. 79. Franz Hadamowsky, *Wien. Theatergeschichte. Von den Anfängen bis zum Ende des Ersten Weltkriegs*, Wien 1988, S. 309.

17 Franz Hadamowsky, *Wien. Theatergeschichte*, S. 309.

18 Oscar Teuber, Alexander von Weilen, *Das K. K. Hofburgtheater seit seiner Begründung (Die Theater Wiens, 2. Bd., 2. Halbband, 1. Teil)*, Wien 1903, S. 164.

19 Marion Linhardt, *Kontrolle – Prestige – Vergnügen. Profile einer Sozialgeschichte des Wiener Theaters 1700–2010*, Graz 2012, S. 21.

20 Ebd., S. 25.

21 Karl Glossy, *Zur Geschichte der Theater Wiens I (1801 bis 1820)*, in: *Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft* 25 (1915), S. 1–334, hier S. 89.

22 Vgl. Linhardt, *Kontrolle – Prestige – Vergnügen*, S. 33.

23 Friedrich Kaiser, *Unter fünfzehn Theater-Direktoren. Bunte Bilder aus der Wiener Bühnenwelt*, Wien 1870, S. 16.

24 Vgl. Johann Hüttner, *Literarische Parodie und Wiener Vorstadtpublikum vor Nestroy*, in: *Maske und Kothurn* 18 (1972), 1–2, S. 99–139, hier S. 105 f.

Auffallend ist der Abstand, wenn man an diesen Tagen in die besseren Theater geht. – Da wird gewaltig geräuspert und geschneuzt, da werden noch häufiger Thränen aus den Augen gewischt, wenn die Vorstellung rührend oder tragisch ist; da ertönt ein hellerschallendes anhaltendes Gelächter; ein betäubendes Beyfallklatschen, wenn das Schaustück komisch ist.

An solchen Tagen gehen nämlich die geringeren Bürgersleute, die kleineren Beamten und Hausofficiere, und mancherley Menschenklassen hinein, für die das Theater nicht bloßer Conversations-Platz oder Asyl gegen die Langeweile ist, wie für das reichere Publicum, sondern wirklicher Genuß und hinreißende Täuschung, ohne viele Bekanntschaft mit dem ästhetischen Werthe der Stücke.

Auch benützen die Herren Schauspielunternehmer diesen Umstand: die geben an solchen Tagen gewöhnlich Sachen, so recht viel zu schauen ist, oder gräßliche Ritterstücke, wundersame Zauberstücke, auch Lustspiele mit hoch-derben Späßchen durchspickt.

Diese Spielwerke, welche das Publicum der Wochentage mit Achselzucken und Naserümpfen aufnimmt, geben an Sonntagen ein köstliches Schaugericht für das Publicum des Tages.²⁵

Der Dramatiker Friedrich Kaiser berichtet später in seiner Autobiografie über die zweite und dritte Galerie der »Minderbemittelten«, die oben, im sogenannten »Olymp« saßen, sich »wenig Zwang anthaten«, und »sich's bei drückender Hitze in Hemdärmeln bequem machten«: »[I]n den Zwischenakten ertönten in den Höhen die Rufe: ›Frisches Bier – geselchte Würstel!‹, während im Parterre die Austräger des Zuckerbäckers, ›Numero« genannt, mit dem Federbusche auf dem Cylinderhute und den Tassen in der Hand, eben so laut ihr: ›Punsch, Limonade, Gefrorenes!‹ ausriefen, und doch vor dem Gesurre, welches im ganzen Hause herrschte, kaum gehört werden konnten.«²⁶ Dennoch konzidiert auch er diesem Publikum seine Qualitäten, da sobald »der Vorhang in die Höhe ging«, sich eine »lautlose Stille« breitgemacht hätte, die »wohl mehr Respekt vor der Kunst verräth, als die ohrenbetäubenden Zurufe und die geworfenen Kränze, mit welchen man jetzt so verschwenderisch ist.«²⁷ Nicht zuletzt an diesen Tagen waren, wie Ferdinand Ritter von Seyfried betont, »Ritterstücke mit Turnieren, Einzügen, Evolutionen und Gefechten«, bei denen »der hölzerne Boden vom Pferdegetrappel erdröhnte« äußerst gefragt, und die Direktion verstand es, die-

25 Johann Pezzl, *Neue Skizze von Wien*, Bd. 1, Wien 1805, S. 130–132.

26 Friedrich Kaiser, *Unter fünfzehn Theater-Direktoren*, S. 16 f.

27 Ebd., S. 17.

sem Bedürfnis mit einer »Masse von derlei Ritter- und Spectakelkomödien«²⁸ nachzukommen. Zu den Kassenschlagern wie *Kaspar der Thorringer*, *Agnes Bernauer*, *Graf Waltron*, *Timur der Tatar-Chan* oder *Die Räuber in den Abzuzzen*, in denen mitunter Mitglieder der Kunstreitergesellschaft auf der Bühne erschienen, zählt Seyfried übrigens auch Goethes *Götz von Berlichingen* und Schillers *Die Räuber* (vgl. Abb. 1)

Obwohl das Burgtheater, das Kärntnertortheater und das Theater an der Wien wirtschaftlich streng voneinander getrennt waren, wechselten im künstlerischen Bereich, auch nachdem Pálffy 1813 die alleinige Leitung übernommen hatte, bis 1817 sowohl Inszenierungen als auch Darsteller zwischen den drei Bühnen.²⁹ Dementsprechend enthielten die Verträge der Hofschauspielerinnen und Hofschauspieler auch eine Spielverpflichtung für das Theater an der Wien.³⁰ Der bekannte Heldendarsteller Heinrich Anschütz äußert sich später zu dieser Sonderstellung, die das Theater an der Wien gegenüber den anderen Vorstadtbühnen genoss:

Das Theater an der Wien nahm damals einen hohen künstlerischen Rang ein. Von einer Gesellschaft von Kavalieren geleitet, besaß es einen Kreis wahrhaft ausgezeichnete Mitglieder [...]. Die gewöhnliche Sphäre dieser Bühne war zwar das Spektakel[-] und Ausstattungstück; [...] aber auch die modernen französischen Effect- und Schauerdramen wurden daselbst virtuos ausgeführt. Das Institut verschloß sich übrigens auch dem höheren und klassischen Drama nicht, namentlich bei Gastspielen. Diese ehrenvolle Stellung des Theaters an der Wien erwarb demselben sogar die Begünstigung, daß die Mitglieder des Hofburgtheaters zur Mitwirkung eingeladen werden durften und daher öfters an der Wien gastierten.³¹

Spektakelstück und »Klassiker« standen sich somit keineswegs diametral gegenüber, sondern bildeten eine ästhetische, auf den gegenwärtigen Publikumsgeschmack und den jeweiligen Trend abgestimmte Symbiose, was sich auch auf die Aufführungen der Dramen Schillers auswirkte. Diese galten den obrigkeitlichen Behörden politisch anfangs »als fremd und gefährlich«,³² sodass ihre »An-

28 Ferdinand Ritter von Seyfried, *Rückschau in das Theaterleben Wiens seit den letzten fünfzig Jahren*, Wien 1864, S. 225.

29 Vgl. Franz Hadamowsky, *Wien. Theatergeschichte*, S. 308.

30 Vgl. ebd., S. 308.

31 Heinrich Anschütz, *Erinnerungen aus dessen Leben und Wirken*, Leipzig 1866, S. 164.

32 Johann Hüttner, *Vorstadttheater auf dem Weg zur Unterhaltungsindustrie. Produktions- und Konsumverhalten im Umgang mit dem Fremden*, in: *Exotica. Konsum*



Abb. 1

passung an einheimische Theaterkonventionen³³ bei denen die Zensur eine große Rolle spielte, die Quintessenz einer theatralen Rezeptionsgeschichte in der ersten Jahrhunderthälfte darstellte.

Auch die Aufführungsbewilligung von Schillers *Wilhelm Tell* gestaltete sich äußerst schwierig, handelt das Stück doch bekanntlich vom Schweizer Freiheitskampf gegen das Erzhaus Österreich und vom Mord am habsburgischen König

und Inszenierung des Fremden im 19. Jahrhundert, hg. von Hans-Peter Bayerdörfer und Eckhardt Hellmuth, Münster 2003, S. 81–102, hier S. 81.

33 Ebd., S. 81.

Albrecht. Obgleich die kurzfristige Lockerung der Zensur um 1808 der Direktion des Theaters an der Wien in die Karten spielte, äußerte der Vizepräsident der obersten Polizei- und Zensurhofstelle Franz von Hager vorerst noch Bedenken. Hager goutiert in seiner Beurteilung des eingereichten Zensurmanuskripts, dass die »bekannte und rein historisch verarbeitete Handlung« so adaptiert wurde, dass »Österreich gar nicht erwähnt wird«, wodurch »kein Schatten auf den Kaiser« falle, und dennoch »viele der schönsten Stellen von Schiller beibehalten«³⁴ werden konnten. Ebenso ließe sich gegen den Inhalt des Dramas nichts einwenden, da man »das Gefühl auf eigene Kraft gegen Unterdrückung« vorzugehen, »gegenwärtig« nicht genug »aufregen«³⁵ könne und bereits eine Vielzahl an Stücken mit ähnlicher Tendenz in den Theatern aufgeführt wurde. Dennoch müsse man aber berücksichtigen, dass in dem Stück »abermals von einem Lande die Rede sei, das für Österreich verloren ging«.³⁶

Hagers Einschätzung ist in mehrfacher Hinsicht bemerkenswert. Sie verrät neben einem prinzipiellen Interesse an einer Aufführung des Schiller'schen Dramas, dass es sich in der vorliegenden Bearbeitung auch für eine patriotische Stimmung im Theater bestens funktionalisieren ließe. War die Zensur bei den früheren Vorstellungen von *Die Verschwörung des Fiesko* oder *Johanna d'Arc* im Burgtheater behutsamer vorgegangen, indem man die Stücke trotz ihrer durchwegs staatsaffirmativen Inszenierungen aus Rücksicht auf politische Zeitumstände immer wieder aus dem Repertoire verbannte,³⁷ so erwiesen sich die Vorstadt Bühnen infolge der französischen Besatzung als geeignete Orte zur propagandistischen Einflussnahme. Hager verfasste sein Gutachten am 12. Dezember 1809, also kurz nachdem die französischen Truppen die Stadt verlassen hatten und Kaiser Franz II./I. wieder nach Wien zurückkehrte. Klemens Wenzel von Metternich erklärt am 6. Jänner 1810, dass er prinzipiell »keinen Anstand« an Hagers »Meinung« nehme, betont allerdings, dass »die neuesten Ereignisse in Tirol« es notwendig machen, zum jetzigen Zeitpunkt »noch sorgfältig alles zu vermeiden, was zu gewissen peinlichen Rückerinnerungen Anlaß geben

34 Karl Glossy, *Zur Geschichte der Theater Wiens I*, S. 116.

35 Ebd., S. 116.

36 Ebd., S. 116.

37 Eine Studie zu einer theatralen Rezeptionsgeschichte Schillers in Österreich befindet sich derzeit in Vorbereitung. Sie stellt eine starke Erweiterung meines durch den FWF (Austrian Science Fund) geförderten Erwin-Schrödinger-Projekts dar, das sich in erster Linie mit den Schillerfeiern in der zweiten Jahrhunderthälfte auseinandersetzt. Vgl. Matthias Mansky, »Österreichs« Schiller. Formen und Aspekte einer theatralen Rezeptionsgeschichte 1787–1905. Habilitationsschrift [in Vorbereitung].

könnte«.³⁸ Dennoch kommt er zu dem Schluss, dass »die Beweggründe in einiger Zeit von selbst wegfallen« werden und man danach »dem Wunsch des Theaters«³⁹ entsprechen könne. Dies bedeutete eine zeitverzögerte Zulassung und so gelang es Pálffy schlussendlich, eine Aufführung von Schillers *Wilhelm Tell* durchzusetzen.

3. Karl Franz Grüner (1776–1845) als Bindeglied zwischen Weimar und Wien

Die besagte Bearbeitung lieferte Karl Franz Grüner, der im Hinblick auf seine Biografie und Karriere als frühes Bindeglied zwischen der Weimarer und Wiener Theaterpraxis angesehen werden kann. Grüner wurde 1776 als Ferenc Akáts im ungarischen Baromlak (ungar. Kisbaromlak, heute Branovo in der Slowakei) geboren.⁴⁰ Er stammte aus einer ungarischen Adelsfamilie und diente nach dem Tod seiner Mutter unter Graf Vincenz von Kolowrat in den Napoleonischen Kriegen.⁴¹ In der Schlacht bei Ostrach am 21. März 1799, in der die Koalitionsarmee unter Erzherzog Karl die französischen Truppen Jean Jourdans besiegte, wurde Grüner verwundet und in das Augsburger Lazarett gebracht. Nach seiner Genesung erhielt er seinen Abschied, heiratete seine Pflegerin, die Witwe eines gefallenen Hauptmanns, und ging mit ihr zurück nach Ungarn. 1801 reiste Grüner mit seinem Freund, dem Grafen Johann Karl Esterházy, erstmals nach Weimar und machte dort Bekanntschaft mit Christoph Martin Wieland und Carl August Böttiger.⁴² Neben seiner Leidenschaft für das Theater waren es ein Jahr später permanente Geldsorgen, die ihn dazu veranlassten, Schauspieler zu werden. In einem Brief an Böttiger bringt er folgerichtig seine »heiße Begierde« für das Theater zum Ausdruck und betont, dass sich seine »Empfindungen und innigen Gefühle«, seine »Grundsätze von Moralischer Unabhängigkeit«, »Freyheit des Geistes« sowie sein »Hang zur Thätigkeit« und zu »mühsamen Arbeiten« für

38 Karl Glossy, Zur Geschichte der Theater Wiens I, S. 116.

39 Ebd., S. 116.

40 Zu Grüners Biografie vgl. in der Folge v. a. Theodor Thienemann, Goethes ungarischer Schüler, in: Ungarische Rundschau VI, Heft 3/4 (1915), S. 814–847. Antal Szántay: Warum Akáts Grüner wurde? Metamorphose, Theater und Freundschaft in der Goethezeit, in: Ungarn-Jahrbuch. Zeitschrift für interdisziplinäre Hungarologie 33 (2016/17), S. 153–200.

41 Vgl. Theodor Thienemann, Goethes ungarischer Schüler, S. 825.

42 Vgl. Antal Szántay, Warum Akáts Grüner wurde?, S. 166.

den Beruf des Schauspielers bestens eignen würden. Daher bittet er um Vermittlung an das Weimarer Hoftheater oder an die Nationalschaubühne in Berlin, denn: »nur Berlin und Weimar ist meine Losung; indem ich nie gesonnen bin[,] mich an herumziehende Banden zu schließen[,] um da sowohl meiner Bildung nur eine schiefe Richtung zu geben, als meinen moralischen Charakter dem gänzlichen Untergang auszusetzen«.⁴³ Das Theater ist für ihn ein »freier Zufluchtsort« seiner Gefühle, der ihm die Möglichkeit bietet, »zur Veredelung der Menschheit«⁴⁴ etwas beizutragen. Nachdem Böttiger Grüner in seinen Theaterangelegenheiten nicht weiterhelfen konnte, wandte sich dieser direkt an Goethe und bat um die Aufnahme als »Volonteur« oder »Schüler«⁴⁵ im Weimarer Hoftheater. Goethe beantwortete das Ansuchen prompt und positiv. Grüner trat seine Reise nach Weimar an und legte für seinen neuen Stand den Namen Akáts ab. Von nun an zählte er zusammen mit Pius Alexander Wolff zu den persönlichen Schauspielschülern Goethes, denen sich später auch der von Schiller empfohlene Friedrich August Grimmer anschloss. Goethe nutzte diese Gelegenheit zu einer neuerlichen theoretischen Auseinandersetzung mit der Schauspielkunst. Und so ist später aus den Notizen der beiden Neuankömmlinge, die Goethe als *Dramatische Übungen mit Wolff und Grüner* kopieren ließ, nach gründlicher Überarbeitung Johann Peter Eckermanns bekanntlich die *Grammatik der Schauspielkunst* entstanden.⁴⁶ Goethe führte seine beiden Schüler schnell in die intellektuellen Kreise Weimars ein, sodass Grüner Zeuge von dessen später Zusammenarbeit mit Schiller wurde. In der *Jungfrau von Orleans* trat er bald als schwarzer Ritter auf, bei der Uraufführung des *Wilhelm Tell* verkörperte er sogar den Geßler.⁴⁷ Goethes Tagebuch lässt zudem darauf schließen, dass sein Schauspielschüler auch in seinen Tischgesellschaften oftmals vertreten war.⁴⁸ Dennoch beendete Grüner nach kurzer Zeit sein Engagement. Die geringe Gage und das Gefühl, in Weimar »standesgemäß zurückgestuft« zu werden, obwohl man ihn bei seinem ersten Besuch in Begleitung des ungarischen Aristokraten Esterházy »wie einen Ehrengast behandelt«⁴⁹ hatte, waren die Aus-

43 Brief Grüners an Böttiger vom 16. Februar 1802, zitiert nach: Theodor Thienemann, Goethes ungarischer Schüler, S. 827.

44 Ebd., S. 828.

45 Brief Grüners an Böttiger vom 2. August 1802, zitiert nach: ebd., S. 829.

46 Vgl. ebd., S. 834.

47 Vgl. Gertrud Rudloff-Hille, Schiller auf der deutschen Bühne seiner Zeit, Berlin und Weimar 1969, S. 165.

48 Vgl. Theodor Thienemann, Goethes ungarischer Schüler, S. 836.

49 Antal Szántay, Warum Akáts Grüner wurde?, S. 186.

löser für seine Entscheidung. Ebenso dürfte er seine neue Anstellung am kurfürstlichen Hof- und Nationaltheater in München bereits in der Tasche gehabt habe.⁵⁰ Mit dieser neuen Position war Grüners »Metamorphose« endgültig abgeschlossen:

Der Edelmann aus Ungarn, Ferenc Akáts von Baromlak, der beim Militär in den antirevolutionären Kriegen keine Karriere machen konnte, sein kleines Familiengut vertat und auch seine Aristokratenfreunde verlor, wurde erfolgreicher Hofschauspieler und Dramatiker in Deutschland, der unter dem Namen *Franz Grüner* mit der geistigen und politischen Elite verkehrte, in Goethes Kreis Aufnahme fand und von deutschen Fürsten, sogar von dem König und der Königin von Schweden auf der Bühne Beifall erntete. Im Theater fand er den standesgemäßen Beruf und das Lebensziel.⁵¹

1807 wurde Grüner an das Theater an der Wien als Heldendarsteller und Regisseur verpflichtet und verstand es schnell, sich in die gängige Bühnenpraxis zu fügen. Allgemeine Beliebtheit erlangte er vor allem in den populären Ritterdramen und den sogenannten »Rosskomödien«.⁵² Seyfried akzentuiert später das außerordentliche Talent Grüners für derartige Spektakelstücke, da dieser nicht nur über ein »kraftvoll[es] und markig[es] Organ« verfügte, sondern auch als »Capitalreiter«⁵³ glänzte. Ein markanter Aufführungsmoment,⁵⁴ bei dem Grüner auf einem Schimmel auf der Bühne »zu toll« einher galoppierte, sein Pferd nicht mehr kontrollieren konnte und »mit diesem plötzlich im Orchester stand«, bewirkte die »polizeilich vorgeschriebene Maßregel«, dass fortan bei dem »Erscheinen von Pferden auf der Bühne stets ganz vorne längs der vollen Breite derselben« eine »starke Schnur«⁵⁵ gespannt werden musste. Dies habe sich, so Seyfried, danach bewährt, egal wie viel Rosse sich auf der Bühne herumtummelten. Dass Grüner die in Weimar erlernten Grundsätze nicht komplett über Bord geworfen haben dürfte, zeigt hingegen die Autobiografie des späteren Politikers und Literaturhistoriografen Georg Gottfried Gervinus, der ihn

50 Vgl. ebd., S. 186.

51 Ebd., S. 187.

52 Vgl. Theodor Thienemann, Goethes ungarischer Schüler, S. 840.

53 Ferdinand Ritter von Seyfried, Rückschau in das Theaterleben Wiens seit den letzten fünfzig Jahren, S. 226.

54 Zum Begriff des »markanten Moments« während einer Aufführung vgl. Jens Roselt, Phänomenologie des Theaters, München 2008, S. 46 f.

55 Ferdinand Ritter von Seyfried, Rückschau in das Theaterleben Wiens seit den letzten fünfzig Jahren, S. 227.

am Höhepunkt seiner Karriere als Theaterdirektor in Darmstadt kennenlernte. Der junge Gervinus, der sich in dessen Tochter Therese verliebte, plante kurzerhand, sich selbst unter der Leitung Grüners der Schauspielkunst zu widmen, ein Vorhaben, dem seine Eltern allerdings einen Strich durch die Rechnung machten. Über Grüner vermerkt er später, dass sich dieser »so in Weise und Wesen seines verehrten Meisters« Goethe »eingelebt« hatte, dass jeder, der diesen nicht persönlich kannte, »sich in vielen Beziehungen an seinem Schüler eine Vorstellung von dem Dichter bilden konnte«:

Grüner's ganze Persönlichkeit war von einer imponirenden, überlegenen Art; der Ausdruck seines Gesichtes [...] war von einer martialischen Kraft, Festigkeit und Sicherheit; und so war sein Urtheil überallhin bestimmt, klar und scharf umrissen, seine Menschenkenntniß so tief wie weit, seine Natur für eindringlichen Ernst so wohl gestimmt wie für den heitersten Humor. Von dem verschwenderischen häuslichen Leben des verschuldeten Mannes gingen in der Stadt viele mythische Erzählungen um, die ihm die sittliche Gunst des Publicums entzogen; seine ästhetische Gunst erzwang der geniale Künstler gleichwohl, so oft er auftrat. Sein Spiel war ganz Kraft und gesunde Natur; ihn lesen zu hören, einfach und ohne jede theatralische Manier, war ein Genuß ohne Gleichen. Sein Galotti und Paul Werner, sein Wallenstein und Tell, sein Götz und Alba, sein Brutus, sein König in Leben ein Traum, sein Doge im Fiesco u. a. waren Meisterstücke der Bühnenkunst; und so selbst viele Rollen aus Dramen geringen Werthes: sein Friedrich II. in Töpfer's Tagesbefehl sollte den Großherzog, der den alten Fritz gesehen hatte, so lebendig an den großen Todten erinnert haben, daß er erschüttert das Theater verließ. [...] Seine Leseproben waren die eigentliche Schule seiner Truppe, in deren Mitte sich Mitglieder fanden, die literarisch und gesellig fein gebildet, fern von den leidigen Eitelkeiten des Standes, in ihren häuslichen Verhältnissen geordnet, in ihrem Berufe von ächtem Kunstsinne beseelt, fleißig, eifrig, eifersuchtslos genug waren, dialogische und trilogische Szenenproben für sich zu halten: auf diesen Wege gelangte man zu einem Zusammenspiel, das ich nur auf einer englischen Bühne später wieder gesehen habe.⁵⁶

Auch Goethe verfolgte die Karriere seines einstigen Schülers mit Wohlwollen. So heißt es in einem Brief an Carl Friedrich Zelter: »Daß Grüner in Wien sich zum mächtigen Schauspieler, ja zum Director aufgeschwungen, zeigt, daß auch

56 Georg Gottfried Gervinus, *G.G. Gervinus Leben*. Von ihm selbst, Leipzig 1893, S. 91 f.

er an einem gewissen Fundamente gehalten habe.«⁵⁷ Ebenso ließ es sich Grüner nicht nehmen, seinem vormaligen Lehrer 1815 zur Verleihung des Österreichisch-kaiserlichen Leopold-Ordens zu gratulieren.⁵⁸

5. Grüners Bearbeitung von Schillers *Tell* im Kontext der Napoleonischen Kriege

Aus einer »Nachricht« an das Publikum, die Grüner seiner Adaption von Goethes *Götz von Berlichingen* für das Theater an der Wien voranstellte, lässt sich ein gewisser Leitfaden seiner Bearbeitungspraxis ablesen. Grüner gibt hier an, dass er sich, nachdem er von der »hohen Direktion«⁵⁹ beauftragt wurde, Goethes Drama für eine Inszenierung einzurichten, an drei Vorsätze hielt: Erstens sollte die »Eigenthümlichkeit dieses großen Meisterwerks« beibehalten werden, zweitens musste er alles eliminieren, »was Einer Hochlöbl. k. k. Censur anstößig seyn könnte«, und drittens »[a]lles hinzusetzen, was dem Auge wohlgefällig seyn kann.«⁶⁰ Dem poetischen Wert eines Dramas gerecht zu werden und zugleich dem prüfenden Auge des Zensors, der Bühnenpraxis des Theaters und der Erwartungshaltung des Publikums zu entsprechen, waren also die großen Herausforderungen, die es bei der Bearbeitung eines Stücks zu beachten galt. Und auch vor der Kritik musste man auf der Hut sein, wie Grüners Nachsatz zeigt: »Sollte ich gegen diesen Vorsatz vielleicht gefehlt haben, so nehme man die Versicherung, es sey wider meinen bessern Willen geschehen, und ich erbiethe mich für alles Rechenschaft zu geben, und jeden Fehler zu verbessern.«⁶¹ Dieselbe Vorgehensweise wandte Grüner wohl auch bei seiner Adaption von Schillers *Wilhelm Tell* an, die nach endgültiger Freigabe durch die Zensur am 30. Mai 1810 aufgeführt werden konnte. Anlässlich der Vorstellung, in der er selbst die Hauptrolle spielte, berichtete man im *Sammler*:

Endlich wurde am 30. May *Schiller's* lang erwarteter dramatischer Schwanengesang: *Wilhelm Tell*, für das k. k. priv. Theater an der Wien von Hr.

57 Brief Goethes an Zelter vom 3. Mai 1816. Ludwig Geiger (Hg.): Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter in den Jahren 1799 bis 1832, Bd. 1: 1799–1818, Leipzig 1902, S. 459.

58 Vgl. Theodor Thienemann, Goethes ungarischer Schüler, S. 842.

59 Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand. Ein Schauspiel in fünf Aufzügen, eingerichtet für das k. k. priv. Theater an der Wien von Franz Grüner, Wien 1809, S. 2.

60 Ebd., S. 2.

61 Ebd., S. 2.

Grüner bearbeitet, gegeben. Die Direction sparte nichts, um diese Vorstellung so anziehend als möglich zu machen. Die Musik von Herrn *Gyrowetz*, ungemein schöne Decorationen von den Herren *Sachhetti* und *Gail*, worunter vorzüglich die Ansicht des Vierwaldstädter-Sees [sic!] täuschend die Natur nachahmte, und ganz neue, von Herrn v. *Stubenrauch* angegebene Costüme übertrafen alles, was man in dieser Hinsicht wünschen konnte. Was die Bearbeitung betrifft, hat Hr. *Grüner* alles, was auf Österreich in den ersten vier Acten unmittelbar anspielt, wie billig, weggelassen, und das Stück mit Geßler's Tode geschlossen, so daß der ganze fünfte Act wegfällt. Um die Hauptpersonen zuletzt noch zusammen zu bringen, erscheinen, nachdem der Leichnam fortgeschafft worden, freylich wie aus den Wolken gefallen, Tell's Gattinn mit ihrem Vater und Kindern, Ulrich von Rudenz und die Bruneckinn, freuen sich über die errungene Freyheit, und der Vorhang fällt. – Was die Aufführung betrifft, so spielt Hr. *Grüner* seinen Tell in der bekannten Manier des Abällino, Caspar Thoringen u. s. w. Das übrige Personale that sein Möglichstes, um wenigstens nichts zu verderben. Vorzüglich verdienen die Herren *Ochsenheimer* als Geßler, *Witter* als Attinghausen, *Schmidtman* als Walther Fürst, *Demmer d. J.* als Arnold von Melchthal, und die kleine *Jeanette Demmer*, die als Walther Tell mit vieler Unbefangenheit spielte, eine Erwähnung.⁶²

Während der Rezensent Musik, Bühnenbild, Dekoration und Kostüm überschwänglich lobt, moniert er Grüners Bearbeitung und dessen Darstellungsweise im Stile der Räuber- und Ritterstücke. Deshalb wurde die Besprechung bisher innerhalb der Forschung auch als Beweis für eine abermalige »Verballhornung«⁶³ Schillers in Wien aufgefasst. Demgegenüber lässt sich in der Hervorhebung der eliminierten historischen Österreich-Bezüge und der kaiserkritischen Stellen eine nicht zu unterschätzende Strategie erkennen. Durch die Erwähnung dessen, was der Adaption und Inszenierung zum Opfer fallen

⁶² Der Sammler 67, 5. Juni 1810, S. 278.

⁶³ Eugen Kilian, Schillers Tell in den Wiener Bearbeitungen von Grüner und Schreyvogel, in: Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte (1905), S. 277–289, hier S. 286. Kilian betont allerdings, dass diese »Verballhornung« der zeitgenössischen Zensur zuzuschreiben wäre: »Die Verstümmelung des Stückes durch Grüner, die in erster Reihe den ganzen fünften Akt und dann vor allem die Rütli- und die erste Attinghausenszene traf, fallen natürlich nicht so sehr der Person des Bearbeiters, als den Zensurverhältnissen, unter deren Druck er arbeitete, zur Last. Daß das Stück überhaupt gegeben werden durfte, hatte Graf Palffy dem Fürsten Metternich nur mit Mühe abgerungen.« (Ebd., S. 283.)

musste, ruft der Rezensent seinen Leserinnen und Lesern gerade diese Bezüge erneut in Erinnerung bzw. informiert das unkundige Publikum darüber, was ihm bei der Aufführung von Schillers *Wilhelm Tell* im Theater an der Wien vorenthalten wird. Zukünftige Zuschauerinnen und Zuschauer werden nach der Lektüre dieser Rezension vermutlich eine andere Wahrnehmung der Aufführung entwickelt haben, indem ihr Blick nun eventuell gerade auf das fokussierte, was die Adaption verschwieg. Indem die Kritik auf Stellen verweist, die, wenn sie Grüner nicht entfernt hätte, ohnehin dem Rotstift des Zensors zum Opfer gefallen wären, lässt sich zwischen den Zeilen auch eine indirekte Kritik an den obrigkeitlichen Überwachungsmechanismen herauslesen. Für diese musste stellvertretend der Bearbeiter Grüner herhalten, denn eine offene Missbilligung der Zensur hätte keinesfalls publiziert werden dürfen. Am Ende stellt sich somit die berechnete Frage, wer nun eigentlich größeren Anteil an der bemängelten ›Verstümmelung‹ des verehrten Dichters Schiller hatte: Grüner oder die Zensur?

Eine wichtige Rolle im Inszenierungsprozess spielte die Ausstattung von Bühne und Kostüm, für die das Theater an der Wien zu dieser Zeit berühmt war. Schildert die Rezension im *Sammler* unter der ausdrücklichen Namensnennung der beiden Theatermaler Lorenzo Sacchetti und Matthias Gail die vortreffliche Ansicht des Vierwaldstätter Sees, die die Natur täuschend nachahmte, so lassen auch die Kostümentwürfe Philipp von Stubenrauchs, mit denen sich Annemarie Stauss eingehend auseinandergesetzt hat, auf eine Anknüpfung an die Darstellungsweisen der historischen Schweiz und seiner Bewohner in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts schließen.⁶⁴ Neben ihrer historisch-regionalen Gestaltung weist die Kostümierung nicht zuletzt eine dramaturgische und charakterisierende Funktion auf, die Schillers Dramentext nachkommt. Dies zeigt sich besonders im Kontrast des Freiherrn von Attinghausen und seines Neffen Rudenz. Während Attinghausen in Schillers Schauspiel als väterlicher und fürsorglicher Landesherr erscheint, der »politisch vorausschauend aber auch tatkräftig seine Landleute schützt und leitet«,⁶⁵ lässt sich Rudenz anfangs aufgrund seiner Zuneigung zu Bertha von Bruneck von den höfischen Sitten des Habsburger Hofes blenden. Die Kupferstiche der Figurinen Stubenrauchs, die sich im Wiener Theatermuseum erhalten haben, berücksichtigen diese Handlungselemente. Attinghausen trägt hier ein »geschlitztes Barett und ein vorne durchgehend zugenesteltes Wams« mit »Schlitzverzierungen«.⁶⁶ Hinzu

64 Vgl. Annemarie Stauss, *Theater und Nationale Frage*, S. 135–153.

65 Ebd., S. 141.

66 Ebd., S. 140.



Abb. 2

kommt »eine knielange pelzverbrämte Schaub«⁶⁷, ein Mantel, der »vom gehobenen Bürgertum getragen wurde und in dieser Form und in Verbindung mit dem Barett als typisch für die Zeit der Humanisten und Luthers gilt« (vgl. Abb. 2).⁶⁷ Zeigt sich Attinghausen in Schillers Stück zu Beginn vom Verhalten seines Neffen, das sich in dessen Kleidung widerspiegelt, irritiert, da Rudenz die »Pfauenfeder« stolz »zur Schau«⁶⁸ trägt, so hat Stubenrauch dieses Detail im

⁶⁷ Ebd., S. 140.

⁶⁸ Friedrich Schiller, Wilhelm Tell. Schauspiel, in: Sämtliche Werke in 5 Bänden, auf der Grundlage der Textedition von Herbert G. Göpfert hg. von Peter-André Alt, Albert



Abb. 3

Kostüm berücksichtigt (vgl. Abb. 3). Im Gegensatz zum »schlicht und in gedeckten Farben« gekleideten Attinghausen erscheint Rudenz »nahezu lächerlich aufgeputzt«,⁶⁹ wobei sein »Barett mit Pfauenfedern«⁷⁰ als jene modische Anbiederung an die Habsburger anzusehen ist, die in Schillers Dramentext explizit erwähnt wird. Die Kostümierung Tells entspricht hingegen durchwegs seiner

Meier und Wolfgang Riedel, Bd. II, hg. von Peter André Alt, München 2004, S. 913–1029, hier S. 943.

69 Annemarie Stauss, Theater und Nationale Frage, S. 141.

70 Ebd., S. 143.

Charakterisierung als Jäger und »Naturmensch«. Sie stand bereits zu diesem Zeitpunkt in einer gewissen »Darstellungstradition«⁷¹ und zeichnete sich durch eine körperbetonte Kleidung und die Schlitzmode des 16. Jahrhunderts aus (vgl. Abb. 4).

Von Grüners Bearbeitung hat sich ein Manuskript in den Beständen des Wiener Theatermuseums erhalten. Joseph Schreyvogel redigierte es später für die Erstaufführung von Schillers Drama im Burgtheater.⁷² Grüner hat in Schillers Textgestaltung nur minimal eingegriffen, was auf das zeitgenössische Verständnis von Regie und Inszenierung hindeutet, wonach das »In-die-Szene-setzen« anfangs noch im Dienste des Autors und seines Damentextes stand und dessen performative Hervorbringung auf der Bühne unterstützte.⁷³ Seine Adaption weist neben dramaturgischen Straffungen von Dialogen und Szenen vor allem zensurbedingte Überarbeitungen auf. So hat er – wie sowohl Hager in seinem Zensurgutachten als auch der Rezensent im *Sammler* betonen – alle historischen Anspielungen auf das habsburgische Kaiserhaus vorsorglich vermieden. Selbst die »bloße Nennung Österreichs« und »des Kaisers oder des Königs« wurde größtenteils »umgangen«,⁷⁴ indem an diesen Stellen durchwegs von den Vögten, dem Landvogt oder Geßler selbst die Rede ist. Hierdurch wird das ambivalente Bild des habsburgischen Kaisers in Schillers Drama nivelliert, da nun ausschließlich die Landvögte die Verantwortung für die politische Willkür und Unterdrückung tragen. Zusätzlich hat Grüner jene Sequenzen, wo von »Tyrannei« gesprochen wird, entfernt, oder Worte wie »Tyrannen«,⁷⁵ »Tyrannenjoche«⁷⁶ und »Tyrannenmacht«⁷⁷ durch Alternativen wie »Landvögte« (4/II), »Willkürsjoche« (13/I) oder »solche Willkür« (4/II) ersetzt. Dasselbe gilt für den Freiheitsdrang der Eidgenossen, der merklich abgeschwächt wurde, sodass etwa das Gespräch Stauffachers mit dem Pfeifer von Luzern, der Bericht Konrad Hunns über seine Rheinfelder Sendung oder der Schlussteil von Stauffachers

71 Ebd., S. 148.

72 Wilhelm Tell. Schauspiel in 5 Aufzügen von Friedrich v. Schiller, Bibliothek des Wiener Theatermuseums, Signatur: M 63909. Das Manuskript verfügt über keine Paginierung. Zitate werden in der Folge durch die Angabe von Szene und Akt ausgewiesen. Für Hilfestellungen bei der Suche nach dem Theatermanuskript danke ich der Leiterin der Bibliothek des Theatermuseums Mag.^a Claudia Mayerhofer sehr herzlich.

73 Vgl. Jens Roselt, Regie im Theater – Theorien, Konzepte, Modelle, in: Regie im Theater. Geschichte – Theorie – Praxis, hg. von Jens Roselt, Berlin 2015, S. 9–73.

74 Eugen Kilian, Schillers Tell in der Wiener Bearbeitung von Grüner und Schreyvogel, S. 280.

75 Friedrich Schiller, Wilhelm Tell, S. 965.

76 Ebd., S. 938.

77 Ebd., S. 959.



Abb. 4

Ansprache über die »ewgen Rechte«⁷⁸ auf dem Rütli eliminiert wurden.⁷⁹ Wenig überraschend wird auch Artinghausens Zukunftsvision einer sozialen Gleichheit auf den gemeinschaftlichen Sieg gegen die Vögte reduziert. Dass eine Figur wie der Pfarrer Rösselmann in Rücksicht auf Kirche und Religion überhaupt aus dem Textbuch verschwinden musste, fällt nicht weiter ins Gewicht, da zumindest ein Teil seiner Sprechensätze anderen Figuren zugeschrie-

⁷⁸ Ebd., S. 959.

⁷⁹ Vgl. hierzu ausführlicher: Eugen Kilian, Schillers Tell in der Wiener Bearbeitung von Grüner und Schreyvogel, S. 282 f.

ben wurde. Auffällig ist hingegen, dass sich in vereinzelten Fällen die Berufung auf den Kaiser im Spieltext erhalten hat, woraus sich eine gewisse Inkonsistenz im Bearbeitungsprozess ableiten lässt. Bleibt der Kaiser nahezu aus dem gesamten Spielbuch penibel verbannt, so beschließt man auch bei Grüner die Zinspflicht gegenüber »Oest'reich« zu leisten und erhofft sich durch eine unblutige Revolution ein versöhnliches Einlenken des »Kaiser[s]« (3/II). Ebenso beruft sich Rudenz gegenüber Gefßler weiterhin auf des »Königs Ehre«, die ihm heilig ist und dass es nicht dessen Willen sein kann, »solche Grausamkeit« (4/III) an seinem Volk zu verüben. Ein augenscheinliches Beispiel für eine eher widersprüchliche Beibehaltung des Kaisers im Spieltext stellt Gefßlers Erläuterung seines Auftrags gegenüber Stüssi dar. Diese erscheint zwar stark gekürzt, kann den Monarchen allerdings nicht vollends entlasten, wodurch sich die Frage aufdrängt, warum Grüner hier nicht konsequenter vorgegangen ist:

Schiller:

Sagt was Ihr wollt, ich bin des Kaisers Diener
Und muss drauf denken, wie ich ihm gefalle.
Er hat mich nicht ins Land geschickt, dem Volk
Zu schmeicheln und ihm sanft zu tun – Gehorsam
Erwartet er, der Streit ist, ob der Bauer
Soll Herr sein in dem Lande oder der Kaiser.⁸⁰

Grüner:

Sagt was Ihr wollt, ich bin des Kaisers Diener
Er hat mich nicht in's Land geschickt, dem Volk
Zu schmeicheln und ihm sanft zu thun; Gehorsam
Erwartet er. (1/V)

Bezüglich Grüners Eliminierung der historischen Bezüge hält Klaus Heydemann fest, dass das Stück hierdurch eigentlich nichts von seiner politischen Dimension eingebüßt habe, da »Willkür und Schikane der Machtausübenden, Mündigkeit des Einzelnen, Widerstandsrecht u.ä.« nicht »an Brisanz, sondern höchstens an jenem Relief« verlieren, das »das Problem in Schwebe hält und den aufmerksamen Zuschauer nachdenklich macht«.⁸¹ Auch wenn die aus Zensur-

80 Friedrich Schiller, *Wilhelm Tell*, S. 1008.

81 Klaus Heydemann, *Zweimal Tell in Wien. Zur Rezeption des Schillerschen Schauspiels und der Oper Rossinis*, in: *Beiträge zu Komparatistik und Sozialgeschichte der Literatur. Festschrift für Alberto Martino*, hg. von Norbert Bachleitner, Alfred Noe und Hans-Gert Roloff, Amsterdam und Atlanta 1997, S. 25–77, hier S. 36.

gründen notwendigen Eingriffe Grüners den politischen Handlungsstrang um Aspekte des rechtsphilosophischen und sozialutopischen Diskurses reduzieren, ändert dies tatsächlich wenig an der Aktualität des Schiller'schen Stoffes, der durch die anhaltenden Koalitionskriege und die Besetzung Wiens durch die Franzosen vielmehr eine neue Dimension der Wahrnehmung des Freiheitskampfes im Theater hervorrief. Heinrich Anschütz schildert in seinen *Erinnerungen* die eigentümliche Atmosphäre in den deutschen Theatern während der Napoleonischen Kriege, die die Zuschauerinnen und Zuschauer jede sich irgendwie anbietende Szene im Augenblick ihrer Darstellung auf die zeitgenössische Situation beziehen und bejubeln ließ. Besonders für das Jahr 1813, in dem es nach der kaiserlichen Kriegserklärung an Frankreich zur Koalition zwischen Preußen, Russland und Österreich kam, konstatiert er eine anwachsende patriotische Stimmung, die sich Abend für Abend im Theater breitmachte und für ein politisch aufgeladenes, kollektives Wir-Gefühl sorgte:

Niemand war darüber in Zweifel, daß Preußen und Rußland allein zuletzt doch vielleicht unterlegen wären, Österreich aber verdoppelte nicht nur die Macht der Verbündeten, es verdreifachte dieselbe, weil nun seinem gewichtigen Beispiele der Rheinbund nachfolgte.

Auf Napoleons großsprechende Drohung: »Der erste französische Marschall, der in Berlin einrückt, ist König von Preußen!« antworteten Friedrich Wilhelms Heldenheere mit den Tagen von Großbeeren, Katzbach, Kulm, Dennewitz und Wartenburg, bis endlich auf Leipzigs Feldern der Übermut des Eroberers so tödlich heimgesucht wurde, daß er sich moralisch und politisch nicht wieder erholte.

Der Siegesjubel, der mit jeder Schlacht von einem Ende Deutschlands zum anderen erscholl, blieb nicht ohne Einfluß auf das Theater. Eine immer erregtere Stimmung machte sich in einer fast feierlichen Wechselwirkung zwischen Publikum und Schauspielern geltend. Vaterländische Dramen wurden begehrt und mit besonderer Vorliebe dargestellt. Jede Stelle, die sich mit Recht oder Unrecht auf die Tagesereignisse beziehen ließ, erregte stürmische Demonstrationen, die sich im Schillerschen »Tell« und in Kleists »Prinzen von Homburg« bis zu bacchantischem Taumel gipfelten.⁸²

Das Schicksal der Schweizer, ihr behutsames Abwiegen eines Aufstandes, ihre Formierung einer kollektiven Identität und ihr Gemeinschaftsschwur, schließ-

82 Heinrich Anschütz, *Erinnerungen aus dessen Leben und Wirken*. Nach eigenhändigen Aufzeichnungen und mündlichen Mitteilungen, Leipzig 1866, S. 122.

lich ihre erfolgreiche Abwehr und Vertreibung der Invasoren ließen sich vom Publikum nahtlos auf die äußere Bedrohung und die gegenwärtigen Zeitumstände übertragen. Die an Schaulusteffekten reiche Adaption, die man in den folgenden Jahren erfolgreich im Theater an der Wien aufführte, konvergierte somit mit Formen eines patriotischen Selbstbewusstseins und einer antinapoleonischen Stimmung. Das Vorstadttheater fungierte als öffentliches Forum für staatlich tolerierte Gemeinschaftserfahrungen und Wir-Erlebnisse, die von obrigkeitlicher Seite – wie der Zensurakt zu Schillers *Tell* nahelegt – sogar gefördert wurden. Appelle wie Attinghausens »Seyd einig – einig – einig –« (2/IV) konnten somit nicht zuletzt aufgrund des ausgesparten historischen Kontexts in der Aufführungssituation zwischen Bühne und Zuschauerraum schnell eine neue Bedeutungsebene entwickeln.

Die Eliminierung des fünften Akts und der Paricida-Szene stellt den massiven Eingriff Grüners in Schillers Schauspiel dar. Schiller selbst, dem Goethes Hilfsregisseur Anton Genast nachsagt, dass er mit den Theatermanuskripten seiner eigenen Stücke ziemlich schonungslos umging, sodass man ihn bisweilen »förmlich in den Arm fallen« musste, »um ihn in seiner chirurgischen Arbeit zu hemmen«, ⁸³ hatte ihn 1804 anlässlich einer Aufführung zu Ehren der russischen Kaisertochter Maria Pawlowna auf ähnliche Weise entfernt. Die Prinzessin war zuvor mit dem weimarischen Erbprinzen Carl Friedrich von Sachsen-Weimar-Eisenach in St. Petersburg verheiratet worden. Da ihr Vater Zar Paul I. von Russland 1801 einem Attentat zum Opfer fiel, war eine Streichung des Aufzugs, die man später wieder rückgängig machte, unumgänglich. ⁸⁴ Grüner zieht in seiner Bearbeitung die Eroberung der Burgen vor, wodurch es zu einer Umakzentuierung der Schiller'schen Dramaturgie kommt. Die Einschränkungen des politischen Handlungsstrangs verlagern das Stück in Richtung *Tell*-Geschichte. Durch die Vorverlegung des sich abseits der Bühne abspielenden Freiheitskampfes entwickelt sich die Ermordung Geßlers zum spannungsgeladenen, dramatischen Showdown des schweizerischen Freiheitskampfes. Auch bei Grüner stürzt Rudenz nach dem Tod seines Onkels Attinghausen auf die Bühne und zerstört das Tableau der Trauernden. An seiner Seite folgt ihm allerdings Melchthal, der in der Wiener Adaption damit erst verspätet die Szene betritt. Während sich Rudenz seinem Schmerz hingibt, befragt Walter Fürst Melchthal sogleich nach Neuigkeiten:

83 Eduard Genast, Aus dem Tagebuche eines alten Schauspielers, 1. Teil, 2. Auflage, Leipzig 1862, S. 147.

84 Vgl. Gertrud Rudloff-Hille, Schiller auf der deutschen Bühne seiner Zeit, S. 165.

FÜRST (*zu Melchthal, der indessen beß Seite kniend still für den Todten gebethet und nun herzu tritt*).

O, sprecht doch, Melchthal! Bringt Ihr gute Kunde?

Sagt, sind die Lande alle rein vom Feind?

MELCHTHAL (*umarmt ihn*).

Rein ist der Boden. Freut Euch, alter Vater!

In diesem Augenblicke, da wir reden,

Ist nur Ein Vogt mehr in der Schweitzer Land,

Doch bald ist dieser auch dem Ziele nah.

FÜRST.

O sprecht, wie wurdet Ihr der Burgen mächtig?

MELCHTHAL.

Der Rudenz war es, der das Sarner Schloß

Mit männlich kühner Wagethat gewann.

Den Roßberg hatt' ich Nachts zuvor erstiegen.

FÜRST.

Hat sich der Landenberger Euch nicht widersetzt?

MELCHTHAL.

Nicht lag's an mir, daß er das Licht der Augen

Davon trug, er, der den Vater mir geblendet.

Nach jagt' ich ihm, erreicht' ihn auf der Flucht,

Und riß ihn zu den Füßen meines Vaters.

Geschwungen über ihn war schon das Schwert,

Von der Barmherzigkeit des blinden Greises

Erhielt er flehend das Geschenk des Lebens.

Urfede schwur er, nie zurück zu kehren,

Er wird sie halten, unsern Arm hat er

Gefühlt.

FÜRST.

Wohl Euch, daß Ihr den reinen Sieg

Mit Blute nicht geschändet. Dennoch ist

Nicht Alles wie wir gehofft, vollendet;

Vom Geßler fürcht' ich schweren Widerstand.

MELCHTHAL.

Wir eilen ungesäumt ihm nach gen Küßnacht,

Mit frohem Muth erwarten uns die Brüder.

Auf wenig Augenblicke nur folgt' ich

Hierher dem Rudenz.

RUDENZ (*erhebt sich*).

Trauert um den Freund,
Den Vater Aller, doch verzaget nicht!
Nicht bloß sein Erbe ist mir zugefallen;
Es steigt sein Herz, sein Geist auf mich herab,
Und leisten soll euch meine frische Jugend,
Was euch sein greises Alter schuldig blieb. –
Ehrwürd'ger Vater, gebt mir Eure Hand!
Gebt mir die Eurige! Melchthal, auch Ihr!
Empfanget meinen Schwur und mein Gelübde!

STAUFFACHER.

Sejd einig, war das letzte Wort des Vaters.
Gedenket dessen.

MELCHTHAL.

Hier ist meine Hand!
Des Bauern Handschlag, edler Herr, ist auch
Ein Manneswort!

RUDENZ.

Ich ehr' es und mein Schwert soll es beschützen.

MELCHTHAL.

Der Arm, Herr Freyherr, der die harte Erde
Sich unterwirft und ihren Schooß befruchtet,
Kann auch des Mannes Brust beschützen.

RUDENZ.

Ihr

Sollt meine Brust, ich will die Eure schützen,
So sind wir Einer durch den Andern stark.
Des Landes Vätern zähl' ich mich jetzt beÿ,
Und meine erste Pflicht ist, euch zu schirmen.

FÜRST.

Der Erde diesen theuren Staub zu geben
Ist Eure nächste Pflicht und heiligste.

RUDENZ (*mit Feuer*).

Wenn wir das Land befreÿt, dann legen wir
Den frischen Kranz des Sieges ihm auf die Bahre.
Indeß bewaffnet und zum Werk bereit,
Erwartet ihr der Berge Feuerzeichen;
Denn schneller, als ein Botensegel fliegt,
Soll euch die Bothschaft unser's Sieg's erreichen,

Und seht ihr leuchten die willkomm'nen Flammen,
 Dann auf die Feinde stürzt wie Wetters Strahl,
 Und brecht den Bau der T'yranny zusammen.
(Er und Melchthal eilen ab. Die Uebrigen gruppieren sich um die Leiche.)
(Der Vorhang fällt.) (5/IV)

Der hier in aller Ausführlichkeit wiedergegebene Passus besteht aus einem Konglomerat von Schillers zweiter Szene des vierten Aufzugs und dem ersten Auftritt des fünften Akts, in dem die Landvögte besiegt sind und auch Geßler bereits dem Attentat erlegen ist. Grüner hat sie mit kleineren Ergänzungen zusammengeflochten. Rudenz' Bekenntnis zu seinem Volk sowie sein Entschluss, sich am Befreiungskampf zu beteiligen, hat abseits der Bühne stattgefunden. Eventuell waren hierfür neben der Überzeugungsarbeit Berthas seine Anwesenheit beim Apfelschuss Tells und die verbale Auseinandersetzung mit Geßler ausschlaggebend. Der Spieltext lässt dies offen. Andererseits wird der von seiner Liebe zu Bertha geprägte Wankelmuth Rudenz' durch Grüners Textrevision deutlich reduziert, weil es nun auch keine Entführung der Geliebten für sein beherztes Eingreifen mehr braucht. Still und heimlich werden hierdurch die in Schillers Drama angelegten sozialen Konflikte revoziert, da Rudenz sich von Melchthal nicht mehr vorhalten lassen muss, dass er »den Landmann nichts geachtet«⁸⁵ hätte. Die bei Schiller nicht zuletzt auf Attinghausens Aufforderung zur Einigkeit rekurrierende Versöhnung der beiden hat sich scheinbar im gemeinsamen Kampf für das Vaterland vollzogen. Die neuerliche Versicherung ihrer Verbundenheit durch die Geste des Handschlags dient somit lediglich dem Ansporn, die Revolution zu vollenden und schlussendlich den gefährlichsten aller Landvögte, Geßler, aus dem Weg zu räumen. Dies bedeutet allerdings auch, dass die gesellschaftliche Hierarchie unangetastet bleibt und sozialutopische Züge in der Wiener Inszenierung gezielt unterbunden werden.

Die neuen dramaturgischen Voraussetzungen bewirken nicht zuletzt einen Perspektivenwechsel auf Tells Attentat, das nun im Hinblick auf ein politisches Happy End weitaus brisanter anmutet. Während Tell auch in Grüners Fassung keine wirkliche Kenntnis von den Plänen der Eidgenossen hat, verschiebt sich zumindest der Blick des Publikums auf seine Konfrontation mit Geßler. Grüner behält den theatral aufgeladenen und von Selbstzweifeln geplagten Reflexionsmonolog Tells nahezu wortwörtlich bei, dennoch ändert sich die Erwartungshaltung der Zuschauerinnen und Zuschauer, die durch die Informationen Melchthals und Rudenz' nicht nur das private Schicksal Tells vor Augen haben,

85 Friedrich Schiller, Wilhelm Tell, S. 1000.

sondern mit einem politischen Showdown rechnen, durch den der begonnene Aufstand erfolgreich beendet wird. Tell erweist sich somit nicht mehr wie bei Schiller als Vater, der aus Notwehr handelt, sondern mutiert zunehmend zum Freiheitskämpfer, dem der letzte Schlag gegen die Tyrannenherrschaft obliegt, wenngleich dieser weiterhin dem Schutz seiner Familie dient. Bühnenhandlung und Wahrnehmung klaffen somit auseinander. Dass Grüner bei der Gestaltung der Szene in *Küssnacht* abermals visuelle Effekte einsetzt, dürfte den bühnenräumlichen Möglichkeiten und der Ausstattung des Theaters an der Wien geschuldet sein. Während bereits Schiller an dieser Stelle auf ein gezieltes Ablenkungsmanöver setzt, indem er die Einfühlung des Publikums nicht nur durch die sprunghaften Gedankengänge Tells, sondern vor allem durch den Hochzeitszug und die resolute Bäuerin Armgart unterbindet,⁸⁶ erweitert Grüner dieses um weitere Schaelemente, wenn er Wanderer »nach und nach über die Scene« gehen lässt, »wie sie Tell nennt« und dadurch die aufgezählten Personen vom »sorgenvolle[n] Kaufmann« bis zum »Säumer mit dem schwerbelad'nen Roß« (1/V) tatsächlich auftreten lässt. Der abschweifende Blick der Zuschauerinnen und Zuschauer fokussiert damit erst in jenem Moment wieder auf Tell, in dem er seinen endgültigen Entschluss zum Mord fasst. Danach erscheint Geßler »zu Pferde« (5/V) auf der Bühne, sodass seine »drückende Macht« in der »Konfrontation mit Tell ins Extrem geführt« wird und der »Kontrast zwischen dem unverdorbenen Volk und dem brutalen Tyrannen«⁸⁷ erneut zur Geltung kommt.⁸⁸ Schaeffekte, die teilweise das Handlungsgeschehen semiotisch aufladen oder Elemente des Monologs visualisieren, ein von seinen Emotionen und Selbstzweifeln getriebener Protagonist, der sich zum Mord am tyrannischen Invasor entschließt – im zeitgenössischen Kontext verfügte dieses Finale in der Aufführungssituation über ein enormes Interaktionspotential zwischen Bühne und Zuschauerraum.

Das Ende des Stücks ereignet sich daraufhin einigermaßen abrupt. Nach Tells Schuss erscheinen auf allen Bergen »bewaffnete Bauern« (9/V) und Grüner

86 Vgl. hierzu ausführlicher: Peter Utz, *Die ausgehöhlte Gasse. Stationen der Wirkungsgeschichte von Schillers »Wilhelm Tell«*, Königsstein/Ts. 1984, S. 7–18.

87 Annemarie Stauss, *Schauspiel und Nationale Frage*, S. 145.

88 Auch der Schauspieler Anschütz muss später dem Auftritt Geßlers zu Pferd eine imposante Wirkung konzedieren, obgleich er sich gegen das Erscheinen von Pferden auf der Bühne ausspricht, da sie die Aufmerksamkeit des Publikums ablenken würden. Vgl. Heinrich Anschütz, *Erinnerungen*, S. 271: »Es liegt etwas Gewaltiges in der Idee, den brutalen Tyrannen als Centauren unter seiner Umgebung und unter dem harmlosen Hirtenvolke einzuführen.«

inszeniert eine abschließende Massenszene. In dieser wird nicht nur dem nunmehrigen Helden Tell gehuldigt, sondern auch die Schuldfrage sowie Rudenz' Freilassung seiner Knechte als Realisierung der sozialutopischen Imaginationen klammheimlich revoziert:

Achter Auftritt.

Vorige. Auf allen Höhen sammeln sich bewaffnete Bauern. Walther Fürst führt Hedwig an der Hand. Tell mit seinen zweij Söhnen. Stauffacher. Melchthal. Baumgarten und mehr wie 40 Landleute (alle bewaffnet.) Weiber und Kinder, worunter Ruodi und Jennj sich befinden und Alle, die im Rütli geschworen, stürzen heraus, Tell in ihrer Mitte habend.

DIE AUFTRETENDEN.

Das Land ist frey, ist frey!

HEDWIG.

O Tell! Tell! *(Sie tritt zurück und läßt seine Hand aus.)*

TELL.

Was erschreckt dich, liebes Weib?

HEDWIG.

Wie – wie kommst du mir wieder? – Diese Hand –

Darf ich sie fassen? – Diese Hand – O Gott!

TELL *(herzlich und muthig).*

Hat euch gesichert und das Land gerettet,

Sie hat der Kinder liebes Haupt vertheidigt,

Des Herdes Heiligthum beschützt, das Schrecklichste,

Das Letzte von dem Euren abgewendet,

Ich darf sie frey hinauf zum Himmel heben.

Neunter Auftritt.

Vorige. Rudenz und Bertha; von mehreren Bauern und Bäuerinnen begleitet. (Rudenz umarmt den Tell, Bertha[,] Hedwig und Tells Kinder.)

BERTHA *(tritt in die Mitte des Volkes.)*

Landleute! Tell! Genossen! Nehmt mich auf

Zu euern Bund, die erste Glückliche,

Die Schutz gefunden in der Guten Land.

Wollt ihr als Eure Bürgerinn mich schützen?

LANDLEUTE.

Das wollen wir mit Gut und Blut!

BERTHA.

Wohlan!

So reich' ich diesem Jüngling meine Rechte,

Die freye Schweitzerinn dem freyen Mann.

(*Sie reicht Rudenz die Hand, welcher sie auf die Stirne küßt.*)

STAUFFACHER (*indem er Tell beÿ der Hand nimmt.*)

O, rufet Heil dem Retter von uns Allen!

ALLE.

Es lebe Tell, der Schütze und Erretter!

(*Die Hochzeitmusik fällt drein, man hört wiederholt tumultarisch ausrufen: »Es lebe!« Alle gemeine Bewegung und Gruppen.*)

(*Der Vorhang fällt.*) (8, 9/V)

Die Rechtfertigung Tells gegenüber Hedwig fällt bei Grüner wortreicher aus, indem er sie um den Schutz »des Herdes Heiligthum[s]«, also der Gemahlin selbst, und das unausgesprochene »Schrecklichste« und »Letzte« (8/V) erweitert, das der Familie durch Geßler in näherer Zukunft widerfahren wäre. Obgleich Grüner die Schuldfrage beibehält, scheint sie dadurch in gewisser Hinsicht gelöst und ad acta gelegt. Die inszenatorische Gestaltung als Massenszene, bei der neben den Hauptfiguren der Eidgenossen, die alle plötzlich in der hohlen Gasse erscheinen, immerhin vierzig weitere bewaffnete »Landleute« (9/V) auf der Bühne positioniert werden, verrät eine gewisse Spezialisierung Grüners für derartige »Volks-Scenen«,⁸⁹ deren Anordnung und Gruppierungen er später auch in seiner *Kunst der Scenik*, einer der frühesten deutschsprachigen Schriften zu Regie und Inszenierung, theoretisch präzisierte.⁹⁰

6. Fazit: Schillers Dramaturgie als Spielraum für die Wiener Adaptionen

Grüners Bearbeitung lässt auf theaterpraktisch erprobte Intentionen schließen, die nicht nur seine genaue Kenntnis der lokalen Produktionsbedingungen, sondern auch seine Weimarer Erfahrungen widerspiegeln. Schillers *Wilhelm Tell* sollte sich im Theater an der Wien zu einem durchschlagenden Erfolg entwi-

89 Karl Franz Grüner, *Kunst der Scenik in ästhetischer und ökonomischer Hinsicht theoretisch, praktisch und mit Plänen, wie auch als Beispiel des Verfassers durch eine ganz scenirte Oper »Iphigenia in Tauris«* erläutert, Wien 1841, S. 89–100.

90 Vgl. Jens Roselt, *Der Regisseur als Feldherr – Franz Grüner*, in: *Regie im Theater. Geschichte – Theorie – Praxis*, hg. von Jens Roselt, Berlin 2015, S. 99–104

ckeln, indem das Stück bis 1863 immerhin 100 Mal aufgeführt wurde.⁹¹ Auch nachdem Carl Carl (recte Karl Andreas von Bernbrunn) 1827 das Theater an der Wien übernahm, wo er bald ein erstklassiges Possen-Ensemble um seine Starkomiker Wenzel Scholz und Johann Nestroy formierte, orientierte man sich bei Vorstellungen von Schillers Schauspiel weiterhin an Grüners Bearbeitung.⁹² Dass die Schiller'sche Dramatik bei Aufführungen an den Wiener Vorstadtbühnen weiterhin der Bühnenpraxis angepasst wurde, zeigt ein späterer markanter Aufführungsmoment, den Friedrich Kaiser an einer Stelle seiner Autobiografie indigniert schildert. Demnach habe Carl bei einer Vorstellung von *Wilhelm Tell* im Theater an der Wien, bei der der Heldendarsteller Wilhelm Kunst die Hauptfigur spielte, die Nebenrollen der beiden Söldner Leuthold und Frießhardt mit Nestroy und Scholz besetzt. Diese standen somit als Wächter des Hutes auf der Bühne, dem die Bewohner von Uri in Schillers Drama ihre Reverenz erweisen müssen. Allerdings wäre diese Darstellung durch eine Improvisation Nestroys sabotiert worden:

Der Ton, in welchem *Nestroy-Leuthold* auf die Frage: weshalb Tell festgenommen worden sei? die Antwort gab: »Weil er dem Hute nicht die Reverenz bezeigt«, und die oft absichtlich am unpassendsten Platze angebrachte, stets von einem ganz eigenthümlichen, verschmitzten Augenzwinkern begleitete Wiederholung dieser Worte entzückte wirklich jenes sogenannte »bessere« Publikum; ja, als am Schlusse des Aktes Tell, nachdem er den Apfel vom Haupte seines Kindes geschossen, von den Waffenknechten ergriffen, auf Stauffacher's Frage: »Tell, sag' ich Eurem Weibe nichts von Euch?« den Knaben an die Brust ziehend, antworten sollte: »Der *Knab*' ist unverletzt, *mir* wird Gott helfen«, und *Nestroy* diese Rede mit seinem: »Sagt ihr, daß er dem Hut nicht Reverenz bezeigt« unterbrach, da wollte dieses »bessere« Publikum fast vor Lachen bersten, und nach dem Fallen des Vorhanges wurde nicht *Kunst*, welcher den Tell in wahrhaft ergreifender Weise dargestellt hatte, sondern *Nestroy* stürmisch hervorgerufen.⁹³

91 Vgl. Anton Bauer, 150 Jahre Theater an der Wien, S. 288.

92 Vgl. hierzu etwa den in den Beständen des Wiener Theatermuseums erhaltenen Theaterzettel vom 24. Juni 1833, wo es anlässlich eines Gastauftritts von Ferdinand Eßlair heißt: »Wilhelm Tell. Schauspiel in 5 Aufzügen, von Schiller. Für diese Bühne eingerichtet von Franz Grüner. Die hierzu verfertigte Musik ist von Herrn Gorowetz, k. k. Hof-Kapellmeister.« Der Theaterzettel ist im Spielbuch (Signatur: W50) eingeklebt. Grüner war zu diesem Zeitpunkt Intendant des Stadttheaters in Frankfurt am Main.

93 Friedrich Kaiser, Unter fünfzehn Theater-Direktoren, S. 30 f.

Obgleich das Theater an der Wien im frühen 19. Jahrhundert in Bezug auf Schiller als eine Art Probebühne des Burgtheaters fungierte, hatten die Dramen des deutschen Dichters an den Unterhaltungstheatern einen schweren Stand. Im Gegensatz zum Burgtheater waren hier Gattungen wie die Posse oder die Parodie vorherrschend und entsprachen dem allgemeinen Publikumsgeschmack. Demnach verwundert es wenig, dass im Theater an der Wien besonders jene Stücke Schillers zur Geltung kamen, die an populäre Trends wie das Ritter- oder Räuberdrama gemahnten und dementsprechend inszeniert wurden.⁹⁴ Auch Nestroys Improvisation, so wie sie sein Konkurrent Kaiser schildert, diente wohl weniger der literarischen Kritik oder gar einer öffentlichen Sabotage des klassischen Werks, sondern entsprach vielmehr der damaligen Theaterpraxis der Vorstadtbühnen, in der sich das zahlende Publikum nicht damit begnügen wollte, Lieblinge wie Nestroy oder Scholz in unwichtigen Nebenrollen zu sehen. Diesbezüglich verstand es Carl durch seine Rollenbesetzung der bereits bei Schiller etwas unbeholfen agierenden Söldner, der ›Hut-Szene‹ eine andere Akzentuierung zu verleihen und Nestroy reizte diese im Sinne der Komik weiter aus. Dies macht bereits einen wichtigen Aspekt der theatralen Schiller-Rezeption augenscheinlich: Auch wenn sich Inszenierungen der Autorenintention querstellten, war es dennoch die Dramaturgie der Schiller'schen Stücke, die den Spielraum für derartige inszenatorische und schauspielerische Uminterpretationen eröffnete. Dass Schillers *Wilhelm Tell* mit enormer Verspätung 1824 doch noch im Repertoire des Burgtheaters landete, war schlussendlich den Bemühungen des Hoftheatersekretärs Friedrich Schreyvogel geschuldet.⁹⁵

94 Vgl. Johann Hüttner, Sensationsstücke und Alt-Wiener Volkstheater, in: Maske und Kothurn 21 (1975), 4, S. 263–281.

95 Zu Schreyvogels Reformierung des Burgtheater-Repertoires vgl. Elisabeth Buxbaum, Joseph Schreyvogel. Der Aufklärer im Beamtenrock, Wien 1995, S. 155–219.