

Rüdiger Singer

„Sie spielt Kaulbach“

Fontanes Beschreibungen von Schauspielkunst

1 Einleitung: „Erinnerung an längst vergessene Tageslichter“?

„Das Auftreten in zwei sehr verschiedenartigen Rollen an einem und demselben Abend gab uns Gelegenheit, innerhalb weniger Stunden die Forcen und die Schwächen in dem Spiel der Frau Niemann Raabe, die Bedeutung und die Begrenzung ihres schönen Talents kennen zu lernen.“ (GBA-Theaterkritik, Bd. 1, 286) Mit diesem Satz eröffnet Fontane die Besprechung eines Theaterabends im Königlichen Schauspielhaus am 5. April 1873, in dem Hedwig Niemann-Raabe sich dem Berliner Publikum als Margarethe in August Wilhelm Ifflands Lustspiel *Die Hagestolzen* und als Adelheid in Adolph Wilbrandts Lustspiel *Jugendliebe* vorstellte. Glauben wir dem Nachwort Peter Goldammers zu seiner Auswahl von Theaterkritiken Fontanes aus dem Jahr 1998, ist dies ein höchst untypischer Anfang einer höchst untypischen Theaterkritik:

In einer (hier nicht aufgenommenen) Kritik der Aufführung von Goethes „Geschwistern“ im Februar 1881 findet sich diese Reflexion des Rezensenten: „Es gibt viele Leute, denen die Frage: ‚Spielt heute der oder der?‘ viel wichtiger ist als die Frage: ‚Wird heute dies oder das gegeben?‘; das Personeninteresse geht in ihren Augen allem andern vor ... Es sind das die recht eigentlichen Theaterleute, die Habitues ...“ Fontane gehörte dieser Kategorie der Theaterstammgäste nicht an. Ihn interessierten die aufgeführten Stücke und ob sie seinen Vorstellungen und Erwartungen gemäß dargestellt wurden. (Fontane 1998, 183)

Dieser Überzeugung folgend hat Goldammer, „auch in Erwägung, daß dem heutigen Leser die Namen der Schauspieler zum größten Teil unbekannt sind – detaillierte Ausführungen über deren Leistungen weggelassen.“ (Fontane 1998, 206) Nach ähnlichen Kriterien verfuhr bereits Siegmund Gerndt, Herausgeber der Fontane’schen Theaterkritiken in der Ullstein-Taschenbuch-Variante der (ebenfalls von ihm veranstalteten) Hanser-Ausgabe:

Verzichtet wurde [...] auf Artikel theaterhistorischen Charakters, deren Ausschluß dadurch erleichtert wurde, daß Fontane sich in einer Fülle von Kritiken allein auf die Schauspieler-Beurteilung beschränkte. Die Wiedergabe solcher Berichte und vieler Rezensionen über Gastspiele und Schauspielerdebüts in den immer gleichen, für besonders wirksam gehaltenen Paraderollen würde vornehmlich zur Erinnerung an längst vergessene Tageslichter unter den Schauspielern des 19. Jahrhunderts beitragen. (Fontane 1979, 201–202)

Warum aber widmete Fontane den Schauspielerleistungen offenbar doch so viel Raum, dass gekürzt und aussortiert werden musste? Geht es hier etwa um eine Konzession an die „Habitué“, die er in seiner Kritik von Goethes *Geschwistern* verspottet? Liest man die Rezension im Ganzen (GBA-Theaterkritik, Bd. 2, 479–481), dann erlebt man einige Überraschungen. So geht es hier, wie im Eingangszitat, um einen Abend, an dem gleich zwei Lustspiele aufgeführt wurden, nämlich Goethes Einakter und Carl Blums Dreiakter *Der Ball zu Ellerbrunn*. Fontane beschäftigt sich aber gar nicht mit Goethes *Geschwistern*, sondern ausschließlich mit der Biedermeier-Komödie, obwohl er sie ausdrücklich für veraltet hält:

Der ‚Ball zu Ellerbrunn‘ enthält zwei vorzügliche Spielrollen, und der Umstand, daß unser königliches Schauspiel eben diese Rollen in apart ausgezeichneter Weise zu besetzen weiß, rechtfertigt vollkommen die Wiedervorführung des beinahe 50 Jahre alten Stücks. (GBA-Theaterkritik, Bd. 2, 479)

Fontane widmet sich sogar zwei Nebenrollen und prüft nicht etwa, wie sie zum Gelingen des Stückes beigetragen haben, sondern was sie grundsätzlich über die Fähigkeiten der Schauspielerinnen und Schauspieler aussagen. Hier sein Urteil über die Darstellerin des Bauernmädchens Marie:

Fräulein Conrad muß nun ernsthaft an die Arbeit gehen, sonst bleibt sie dilettantenhaft auf halbem Wege stecken. Sie hat ein glückliches Naturell, ein die Sinne gefangen nehmendes Temperament. Aber das sind alles nur Mittel, und sie leistet damit nicht das, was ihr Gastspiel versprach. Sie spielt wie das Mitglied eines Liebhaber-Theaters, angesichts dessen sich die Männerwelt unter Bravoklatschen einander zurnt: „Wetter, hat die Talent“: aber damit ist es nicht gethan. (GBA-Theaterkritik, Bd. 2, 481)

Das Gastspiel, auf das sich Fontane hier bezieht, ging im Mai des Vorjahres (d. h. 1880) über die Bühne des Königlichen Schauspielhauses und bot ebenfalls zwei Lustspiele. Die damalige Reaktion des Kritikers auf die achtzehnjährige Österreicherin Paula Conrad vom Stadttheater Brünn war sogar noch begeisterter, als seine spätere, pauschal der „Männerwelt“ unterstellte Reaktion vermuten lässt: „Ich habe so ’was Reizendes noch gar nicht gesehn; es stellt selbst die Besten in den Schatten.“ (GBA-Theaterkritik, Bd. 2, 385) Und etwas später:

Ich höre, sie soll nicht hübsch sein, aber in ihrer Bühnen-Erscheinung ist sie voll Reiz und Anmuth. Eine Stubsnasen-Beauté comme il-faut. Und ihre Figur, auf den ersten Blick unbedeutend, erweist sich alsbald als von wundervoller Proportion und gefälligstem Contour. Ich muß diese Dinge hervorheben, weil ihr Spiel aus ihrem ganzen äußerlichen Menschen so reich, so nachhaltig unterstützt wird, daß es mir an manchen Stellen zweifelhaft war, ob das anmuthige Menschenbild die Kunst, oder die Kunst das anmuthige Menschenbild geschaffen habe. (GBA-Theaterkritik, Bd. 2, 385–386)

Diese Zitate dürften ausreichen, um plausibel zu machen, dass Fontanes Interesse für Schauspielkunst nicht weniger lebhaft war als sein Interesse für dramatische oder

auch bildende Kunst.¹ Dennoch ist die Frage berechtigt, welches Interesse heutige Leser*innen an seinen Besprechungen „längst vergessene[r] Tageslichter“ haben sollten. Immerhin gibt es das Kapitel „Schauspieler“ im ersten Band von Werner Webers Auswahl *Schriften und Glossen zur europäischen Literatur* (Fontane 1965, 245–284), das sich allerdings auf noch einigermaßen bekannte Namen beschränkt, und neuerdings auch Debora Helmers Auslese von Theaterkritiken mit einem Kapitel, das einige Kritiken mangelhafter Schauspielerleistungen versammelt (Fontane 2018, 41–78). Doch möchte ich dazu einladen, jenseits von Kriterien wie ‚ge-‘ oder ‚mislungen‘, ‚berühmt‘ oder ‚vergessen‘ in den von Helmer und Gabriele Radecke besorgten Bänden der Großen Brandenburger Ausgabe Wirkung und Werdegang von Darsteller*innen im Spiegel der Fontane’schen Kritiken nachzugehen.²

Für diese Empfehlung gibt es mindestens drei gute Gründe. Erstens gewinnt man in solchen Lektüren ebenso unterhaltsame wie konkrete und lehrreiche Einblicke in die Geschichte der Schauspielkunst. Zweitens stehen Fontanes Kritiken, so meine These, für den Übergang zwischen zwei Paradigmen in der Entwicklung einer bemerkenswerten intermedial orientierten Textgattung, die sich Mitte des 18. Jahrhunderts in England herausgebildet hat, nämlich der Schauspielkunst-Beschreibung, die ich in meiner Studie zu ihren Höhepunkten um 1800 und 1900 „Mimen-Ekphrasis“ nenne (Singer 2018). Dieser Begriff verweist zum einen auf Ekphrasen im rhetorischen Sinn als Texte, die den Hörenden oder Lesenden etwas Abwesendes so lebendig beschreiben, dass sie zu imaginären Zuschauer*innen werden (Webb 1999). Ganz in diesem Sinne rühmte Kurt Tucholsky an Fontanes Theaterkritiken gerade die Tatsache, dass er die besprochenen Schauspieler*innen zwar nicht kenne, „[a]ber ich sehe sie vor mir! Ich sehe sie Alle, Alle: die Zimprigen und Die mit der großen Schleppe und die auf

1 Zu Fontanes Kunstkritiken siehe Aus der Au 2017 sowie ihren Beitrag in diesem Band, S. 81–96; zur Funktion der Erwähnung berühmter Darstellerinnen im Erzählwerk Müller-Kampel 1989, 130–148. Dabei thematisiert Fontane allerdings eher das öffentliche ‚Image‘ der jeweiligen Stars, als ihr Spiel zu beschreiben.

2 Alternativ lässt sich auch die Nymphenburger Ausgabe (NFA, Bd. 22/1–3) heranziehen, in der allerdings 24 Rezensionen sowie die Nachtkritiken fehlen und die Orthografie modernisiert ist (vgl. GBA–Theaterkritik, Bd. 4, 721–722). Die bisherige Forschung zu Fontanes Theaterkritiken teilt im Wesentlichen das Desinteresse von Gerndt und Goldammer und geht auf Schauspielkritiken entweder gar nicht (Berbig 1984; Scheuer 1998) oder nur *en passant* ein (Schirmer 1998, 105; Thuncke 2000, 869; Stüssel 2007, 170). Ausnahmen: Ein Unterkapitel in Rüdiger Knudsens Dissertation *Der Theaterkritiker Fontane* von 1942 (112–138) belegt an zahlreichen Beispielen, dass Fontanes Schauspieler-Kritiken von „Subjektivität und Verantwortungsbewußtsein zugleich“ geprägt sind (112), kommt aber über ein ergriffenes *quod erat demonstrandum* kaum hinaus. Debora Helmers Einleitungs-Essay zum Kommentarband der Neuedition widmet sich der „Beurteilung der Schauspieler“ auf immerhin zweieinhalb Seiten (Helmer 2018, 35–37) und arbeitet die „Forderung nach Wahrheit“ (35) bei gleichzeitiger Freude an Virtuosität heraus. Helmers Hinweis, dass Fontane vier Rollengruppen unterscheidet, nämlich „alltägliche, leidenschaftliche, historische“ (35) sowie „Rollen-Unmöglichkeiten“ (36), ist für weitere Detailuntersuchungen hilfreich, kann für meine Einordnung Fontanes in die Geschichte der Schauspielkunst-Beschreibung aber unberücksichtigt bleiben.

„edel“ Frisierten und die Polterer und die Bartträger und die Dämonischen.“ (Tucholsky 1999 [1919], 482) Der Begriff „Mimen-Ekphrasis“ meint aber nicht nur lebendige Schauspielkunst-Beschreibung, sondern auch Schauspiel-Kunstbeschreibung, d. h. eine Textgattung, die Anleihen macht bei Ekphrasen im Sinne anschaulicher Beschreibungen von Kunstwerken (Brassat und Squire 2017) und so Rückschlüsse über Wechselwirkungen zwischen bildender Kunst und Bühnenkunst erlaubt. Auch dafür bietet Fontane – drittens – eine Fülle von Beispielen, von denen in einem Band zu Fontanes Medien einige vorgestellt werden sollten.

Dementsprechend werden Fontanes Schauspielkunstbeschreibungen aus drei Perspektiven beleuchtet: Zunächst belegt ein Close-up bzw. Close reading zweier Passagen zu einem weiteren Gastspiel vor allem den dokumentarischen Wert dieser Kritiken für die Geschichte der Schauspielkunst, führt aber auch typische Schreibstrategien vor. Der zweite Blickwinkel ist eine Totale, die Fontanes Schauspielkunstbeschreibungen vor dem Hintergrund der idealtypisch skizzierten Modelle von Mimen-Ekphrasis um 1800 und um 1900 profiliert. Drittens geht es um Bildvergleiche bzw. um Fontanes metaphorische Überblendungen von Schauspielkunst mit Werken bildender Kunst und auch anderen Produkten der visuellen Kultur seiner Zeit.

2 Zwei Close-ups: Marotte und Neuentdeckung

Herr Ludwig ist der geborne Othello-Spieler. Nie habe ich die Kunst des Pupillen-Verschwindens mit solcher Virtuosität üben sehen. Jetzt steht sie in den rechten Augenwinkeln, wie der Mond im ersten Viertel; nun geht dieser letztere im vollen Glanze auf, aber, wie es in der alten Ballade heißt, „er geht nur auf, um unterzugehen“. Ein neues Fallen unter die Augenlieder [sic], als stiege er in eine Versenkung, und – alles ist wieder weiß, wie das Zifferblatt einer Emaille-Uhr. Dies ist in irgend einer Sultans- oder Mohrenkönig-Rolle gewiß sehr verwendbar, aber nicht als Don Carlos. Ebenso scheint uns in einzelnen Szenen, beispielsweise in dem Moment, in dem der Prinz in das Zimmer der Eboli tritt, ein, ich möchte sagen, Franz Moorliches, sich Ducken und Einziehen der linken Schulter nicht statthaft zu sein. (GBA-Theaterkritik, Bd. 1, 211)

Diese ‚Nahaufnahme‘ findet sich in der Besprechung einer *Don Carlos*-Aufführung vom 1. Oktober 1872, in der es ausschließlich um die Leistung eines Gastschauspielers aus St. Petersburg namens Maximilian Ludwig geht. Die Passage ist Teil einer präzisen Analyse von dessen „Fehlern“ und „unthunlichen Gewohnheiten“ (GBA-Theaterkritik, Bd. 1, 210). Im Zusammenhang meiner Empfehlung ist sie zunächst ein Beispiel dafür, welches Lesevergnügen gerade solche Gastspielkritiken gewähren: Fontane überrascht mit seinem Umschwung vom scheinbaren Lob („der geborne Othello-Spieler“) zur vernichtenden Kritik und mit seinen ironischen Vergleichen unter Verwendung der Bildspender Mond³ und Emaille-Uhr. Zwar charakterisiert er in seinen

³ Die Verse „Der Percy-Mond, wohl ging er auf, / Doch er ging nur auf, um unterzugehn“ finden sich übrigens nicht in einer „alten Ballade“, sondern in „Der Aufstand in Northumberland“, einer

Kritiken auch Dramen und Dramatiker „mittels farbenreicher Vergleiche“ (Thuncke 2000, 871; vgl. Knudsen 1942, 199–206). Hier aber bilden sie keine satirischen Synthesen, sondern stellen in karikaturistischer Zuspitzung mimische Marotten einer fernen Epoche vor Augen, sowohl in Bezug auf einzelne Schauspieler*innen als auch auf Darstellungskonventionen des 19. Jahrhunderts.⁴ In diesem Fall lernen wir, dass es ein festes Darstellungsklischee nicht allein für die Othello-Rolle gab, sondern auch für alle möglichen „Sultans- oder Mohrenkönig-Rolle[n]“: Die Augen im schwarz gefärbten Gesicht rollten besonders eifrig, um die barbarische Wildheit „des“ Schwarzen zu vermitteln. Die rassistischen Implikationen dieses Darstellungs-Stereotyps dürften Fontane kaum gestört haben (Helmer 2018, 37), wohl aber die Übertragung auf die Rolle des Don Carlos. Da die Hoftheater-Besucher von Ludwigs Spiel begeistert waren, verrät die Passage aber auch etwas über Erwartungen an schauspielerisches Virtuositentum – und über den Ehrgeiz Fontanes, den Blick für das zu schulen, was einer bestimmten Rolle angemessen war.

Doch dieser Verriss von Ludwigs Leistung ist keineswegs Fontanes letztes Wort zu diesem Schauspieler. Von seiner Verkörperung des Ferdinand in Schillers *Kabale und Liebe* drei Tage später ist er nämlich begeistert:

Unter allen Ferdinands, die wir in den letzten Jahren zu sehen Gelegenheit hatten [...], war der gestrige der beste, zugleich der eigenartigste. Herr Ludwig giebt diese Rolle, so weit unsere Erfahrungen reichen, äußerlich und innerlich vollkommen neu. A e u ß e r l i c h dadurch, daß er an die Stelle eines geselligen Phantasie-Costüms eine wirkliche Uniform aus dem Zeitalter des „Juchhe, nach Amerika“⁵ treten läßt; i n n e r l i c h dadurch, daß er von Anfang an, ja in der ersten Scene am erkennbarsten, dreierlei höchst glücklich betont: die sittliche I n t e g r i t ä t, die ihm, bei aller Jugend, ein Gefühl der Ueberlegenheit über den Vater giebt, den Trotzkopf und den Major. (GBA–Theaterkritik, Bd. 1, 213)

Statt effekthascherischen Virtuositentums sieht Fontane hier also die überlegte, historisch und psychologisch schlüssige Interpretation einer klassischen Rolle, die er mit drei Stichworten umreißt und durch ein weiteres visuelles Merkmal, das Kostüm, veranschaulicht. Theatergeschichtlich erinnert die Passage daran, dass Maske und Kostüm damals in aller Regel noch in der Verantwortung des einzelnen Schauspielers standen, auch wenn er als Gast aus St. Petersburg in eine Berliner Aufführung kam.

Die *Kabale*-Rezension hat übrigens Aufnahme in Siegmars Gerndts Ullstein-Taschenbuchausgabe gefunden (Fontane 1979, 87–89); doch erst im Zusammenhang mit der vorherigen, dort nicht publizierten *Don-Carlos*-Rezension wird deutlich, wie

recht freien Bearbeitung altenglischer Balladen durch Fontane (GBA–Gedichte, Bd. 1, 289–298, hier 292).

4 Ich verwende den Begriff ‚Mimik‘ hier wie im Folgenden in seiner älteren und weiteren Bedeutung, d. h. nicht nur für den Gesichtsausdruck, sondern für die Körpersprache von Schauspieler*innen.

5 Mit diesem höhnischen Ausruf wurde von der absolutistischen Obrigkeit niedergeschossen, wer gegen die in *Kabale und Liebe* angeprangerte Praxis des Verkaufs von Landeskinderen als Söldner aufbegehrte (vgl. Stellenkommentar GBA–Theaterkritik, Bd. 4, 128).

unvoreingenommen Fontane sich an Möglichkeiten und Fehler von Schauspielerinnen und Schauspielern herantastet, jederzeit bereit, sein Urteil anzupassen – in die eine wie die andere Richtung, man denke an Paula Conrad. Übrigens wurden beide tatsächlich an das Berliner Hoftheater engagiert, wo Ludwig bis zu seinem Tode 1906 wirkte (Fontane 1979, 268–269). Die 1862 geborene Conrad heiratete 1893 Paul Schlenker, Fontanes Nachfolger als Theaterkritiker der *Vossischen Zeitung*, und erschien dem Theaterkritiker Julius Bab 1928 als „eine immer noch kraftvoll lebendige Chargenspielerin“ (1928, 11); sie starb 1938. Will man wissen, wie Fontane die Entwicklung beider begleitete, kann das Personenregister der Brandenburger Ausgabe als Wegweiser dienen (GBA–Theaterkritik, Bd. 4, 831 und 870).

So viel zu den Close-ups. Um Fontanes Kritiken vor den Horizont zweier Modelle von Schauspielkunstbeschreibungen zu stellen, ist zunächst ein Ausflug ins London des späten 18. Jahrhundert erforderlich, wo die Gattung der ‚Mimen-Ekphrasis‘ entstanden ist. Im Fall Fontanes ist dieser Ausflug umso verzeihlicher, als auch seine ersten Theaterkritiken aus den späten 1850er Jahren dort verfasst wurden.⁶

3 Totale: Verkörperungs- und Präsenz-Ideal

Dass Schauspielerei eine Kunst ist, war keine hundert Jahre vor Fontanes Geburt noch höchst zweifelhaft: Schauspieler*innen waren zumeist fahrendes Volk und standen auf einer Ebene mit Seiltänzer*innen oder anderen Jahrmarktsschausteller*innen. Die allmähliche Aufwertung der Schauspielerei zur Schauspielkunst im 18. Jahrhundert verlief Hand in Hand mit einer weiteren Entwicklung: der Etablierung des Literaturtheaters (vgl. Bauer und Wertheimer 1983; Bender 1992; Heßelmann 2002). Bis dahin wurde der Verlauf eines Stückes oft nur in Szenarien skizziert und von den Schauspielern durch Improvisation ergänzt; nunmehr jedoch mussten sie ihre ‚Rollen‘ – ein Begriff, der ursprünglich Schriftrollen meint (vgl. Haß 2005) – memorieren und vor allem ‚verkörpern‘ (vgl. Fischer-Lichte 2005). Was das bedeutete, brachte Theaterdirektor Goethe 1802 in einem Rechenschaftsbericht über die Entwicklung des Weimarer Hoftheaters auf den Punkt:

Unter den Grundsätzen, welche man bei dem hiesigen Theater immer vor Augen gehabt, ist einer der vornehmsten: der Schauspieler müsse seine Persönlichkeit verleugnen und dergestalt umbilden lernen, daß es von ihm abhänge, in gewissen Rollen, seine Individualität unkenntlich zu machen. (Goethe 1998 [1802], 843)

Als Prototyp eines Schauspielers, der in verschiedensten Rollen brillierte, galt der Brite David Garrick (vgl. Benedetti 2001). Solche Verwandlungskunst erregte Staunen

⁶ In *Die Londoner Theater* (NFA, Bd. 22/3, 9–120) geht es allerdings mehr um Shakespeare-Inszenierungsstile von Londoner Theatern als um mimische Einzelleistungen.

und Bewunderung – und das Bedürfnis, die Leistung großer Schauspieler festzuhalten für Theaterfreunde in der Ferne, vor allem aber für die Nachwelt. Dies geschah einerseits in Gemälden und vor allem Kunstdrucken, andererseits in einer Fülle von Texten: von der Theaterkritik über die Romaneinlage bis zur Verssatire.

Nun hatten Verfasser*innen von Schauspielkunst-Beschreibungen aber ein grundsätzliches Problem: Wenn das Verdienst eines Schauspielers⁷ darin bestand, völlig in seiner Rolle zu verschwinden, sie möglichst lebensecht und scheinbar kunstlos zu spielen, wie konnte man dann das beschreiben, was seine individuelle ‚Kunst‘ ausmachte? Einfacher war es, darauf hinzuweisen, wenn Schauspieler*innen ihre Rolle verfehlten. Tatsächlich gelten die präzisesten frühen Beschreibungen von Schauspielkunst eher dem Schauspielpfusch und sind verbale Karikaturen. Hier zwei Beispiele aus einer englischen Verssatire des Jahres 1762 von Charles Churchill mit dem Titel *The Rosciad*,⁸ die erste karikiert einen Komödianten, die zweiten einen Heldendarsteller:

When FALLSTAFF stands detected in a lye,
Why, without meaning, rowls LOVE's glassy eye?
Why? – There's no cause – at least no cause we know –
It was the Fashion twenty years ago. (Churchill 1956 [1761], 16, V. 451–454)

As if with heav'n he warr'd, his eager eyes
Planted their batteries against the skies[.] (Churchill 1956 [1761], 12, V. 323–324)

Churchill verspottet hier, über hundert Jahre vor Fontanes Kritik an Ludwigs Othello, denselben mimischen Missgriff, nämlich das übertriebene „Augenspiel“ (GBA-Theaterkritik, Bd. 1, 211). Schon 1762 stellt es einen gedankenlos übernommenen Manierismus dar, in diesem Fall verweist es auf den überlebten Schauspielstil des Barocktheaters (vgl. Fischer-Lichte 1989, 44). Das erste dieser beiden Verszitate kritisiert im Vorzeichen des Verkörperungs-Ideals, dass das Augenrollen weder zur Rollenfigur noch zur Situation passe, das zweite, dass ein pathetisches Starren gen Himmel gegen das Ideal der Natürlichkeit verstoße. Beide Kriterien sind auch für Fontane entscheidend, und auch er arbeitet mit Mitteln, die verbale ‚Karikaturen‘ trotz aller medialen Unterschiede mit visuellen Karikaturen teilen: der Hervorhebung und Übertreibung

⁷ Ich bemühe mich um einen Kompromiss zwischen gendergerechter Sprache und stilistischer Klarheit, indem ich im Plural das „Gender-Sternchen“ verwende, im Singular das generische Maskulinum.

⁸ Der Titel schließt an Alexander Papes Verssatire *The Dunciad* (1728/29, 1743) an, was so viel bedeutet wie ‚Schwachkopfiade‘: Es handelt sich um einen Rundumschlag gegen Übelstände im zeitgenössischen Kultur- und vor allem Literaturleben. Bei Churchill geht es darum, einen Nachfolger für Roscius zu finden, einen Freund Ciceros, der als Inbegriff der Schauspielkunst galt. Das gibt Gelegenheit, die führenden Schauspieler*innen Londons vorzuführen, die an den Schiedsrichtern William Shakespeare und Ben Jonson vorbeiziehen; schließlich krönt Shakespeare David Garrick zum ‚neuen Roscius‘ (Singer 2018, Kap. II.4).

eines bestimmten Merkmals und der Kombination zweier komisch-inkongruenter Bildfelder (Singer 2018, Kap. II.1).

Doch zurück vom direkten Vergleich über ein Jahrhundert hinweg zur Entwicklung der Schauspielkunst-Beschreibung im 18. Jahrhundert: Die anfängliche Aufmerksamkeit auf mimische Fehler hat meiner Meinung nach den Blick von Schauspielkunst-Beschreibenden für mimische „Feinheiten“ geschult – so nannte man in Deutschland mimische Erfindungen, die eine Rolle bis ins letzte Detail überzeugend ‚ausmalten‘ (Singer 2018, Kap. II und III). Solche Feinheiten wurden erst einzeln gewürdigt, dann aber auch eingebaut in dichte Beschreibungen längerer mimischer Sequenzen. Das unerreichte Muster einer solchen Schauspielkunst-Beschreibung waren mehrere Passagen in Georg Christoph Lichtenbergs *Briefen aus England* von 1778, und die berühmteste dieser Passagen beschreibt, wie David Garrick in der Rolle des Hamlet die Begegnung mit dem Geist seines Vaters gestaltet. Lichtenbergs ausführliche Mimen-Ekphrasis kann in diesem Rahmen nicht besprochen oder auch nur in voller Länge zitiert werden (siehe Singer 2018, Kap. I); doch genügen für die Zwecke dieses Aufsatzes zwei Sätze aus der Beschreibung der anschließenden Bühnenaktion:

Der Geist winkt ihm, da sollten Sie ihn sich von seinen Freunden, die ihn warnen nicht zu folgen und fest halten, los arbeiten sehen, immer mit den Augen auf dem Geist, ob er gleich mit seinen Gefährten spricht. Aber endlich, da sie es ihm zu lange machen, wendet er auch sein Gesicht nach ihnen, reißt sich mit großer Heftigkeit los, und zieht mit einer Geschwindigkeit, die einen schauern macht, den Degen gegen sie: *by heaven I'll make a ghost of him, that lets me*, sagt er. (Lichtenberg 1998 [1778], 335–336)

Hier finden sich in konzentriertester Form eine Reihe typischer Merkmale von Schauspielkunstbeschreibungen, die bis ins frühe 20. Jahrhundert wirkten: Lichtenberg beschreibt minutiös die spannungsvolle Körpersprache, vermittelt aber auch seine Erregung in der Ansprache an den Adressaten seiner *Briefe aus England* und letztlich den Leser des Textes: „Da sollten Sie ihn [...] sehen“.⁹ Sowohl die Beschreibung der Bühnenaktion als auch die Thematisierung der Wirkung orientieren sich an der Dramenhandlung, geschehen also im Sinne der Rollen-Verkörperung.

Allerdings gibt es in dieser Passage auch *ein* Moment, das das Paradigma der Verkörperung überschreitet: Wenn Lichtenberg formuliert, Hamlet-Garrick ziehe „mit einer Geschwindigkeit, die einen schauern macht, den Degen“, so gilt der Schauer nicht allein der Figur, sondern auch der Artistik des Schauspielers. Deren Wirkung hat Lichtenberg schon zu Beginn seiner *Briefe aus England* thematisiert:

⁹ Die Briefe sind laut Untertitel „An Christian Heinrich Boie“ gerichtet, wobei unklar ist, ob sie auch tatsächlich zunächst handschriftlich an den Göttinger Freund gelangten. Im Text wird sein Name als „B.“ abgekürzt (siehe Singer 2018, 224).

Er ist wirklich stark und äußerst geübt und flink. [...] [I]n dem Tanz in *much ado about nothing*, unterscheidet er sich vor andern durch die Leichtigkeit seiner Sprünge, als ich ihn in diesem Tanz sah, war das Volk so zufrieden damit, daß es die Unverschämtheit hatte, [ihm] encore zuzurufen. (Lichtenberg 1998 [1778], 332)

Obwohl Lichtenberg die Reaktion des Publikums tadelt, das sich eher wie auf dem Jahrmarkt als wie im Theater verhält, fasziniert beim Tanz wie beim Degenziehen weniger die Verkörperung der Rolle als die beherrschte Körperlichkeit des Schauspielers, der sich im selben Raum wie das Publikum bewegt. Dieser Aspekt lässt sich mit einem Terminus der Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte als „Präsenz“ des Schauspielers bezeichnen (Fischer-Lichte 2004, 160–175). Unter dem Vorzeichen des Verkörperungsparadigmas um 1800 kann diese Wirkungsdimension allerdings nur gelegentlich aufblitzen – zentral wird sie dagegen für Evokationen von Schauspielkunst um 1900 (Singer 2018, Kap. V und VI). Man vergleiche mit Lichtenbergs Degen-Passage folgende Verse aus einer Elegie Hugo von Hofmannsthals „Zum Gedächtnis des Schauspielers Mitterwurzer“ von 1898, dem Todesjahr Fontanes:

Mit Schwertern, die er kreisen ließ so schnell,
Daß niemand ihre Klinge funkeln sah,
Hieb er sich selbst in Stücke: Jago war
Vielleicht das eine, und die andre Hälfte
Gab einen süßen Narren oder Träumer.
(Hofmannsthal 1984 [1898/1904], 82, V. 20–23)

Wie in Lichtenbergs Text wird hier die Geschwindigkeit gefeiert, mit der ein Schauspieler Stichwaffen handhabt – allerdings kreisen hier nicht Degen, sondern Schwerter, und die Nähe zu einer Jahrmarktsnummer ist unverkennbar. Vor allem aber: Dies ist nicht mehr Teil der Beschreibung einer bestimmten Verkörperung, sondern eine Metapher für die faszinierende Fähigkeit des verstorbenen Schauspielers, in gegensätzlichste Rollen zu schlüpfen, in die des intriganten Jago ebenso wie – und hier geht es schon nicht mehr um bestimmte Rollen, sondern Rollentypen – in „einen süßen Narren oder Träumer“. Diese Fähigkeit hat etwas Magisches, aber auch etwas Bedrohliches: Wer sich selbst in Stücke hauen kann, hat kein festes Ich, anders als die Zuschauer*innen es zu haben glauben. Schon einige Verse früher hatte Hofmannsthal diesen Gegensatz exponiert, und zwar in noch expliziterer Referenz auf den Jahrmarkt, den der Schauspielstand nunmehr so weit hinter sich gelassen hatte, dass sich die Herkunft positiv wenden ließ:

Da wußten wir, wer uns gestorben war:
Der Zauberer, der große, große Gaukler!
(Hofmannsthal 1984 [1898/1904], 82, V. 12–13)

Nach diesem kurzen Blick auf Passagen in drei repräsentativen Mimen-Ekphrasen seien nun, sehr idealtypisch, die beiden wichtigsten Leitkonzepte von Schauspiel-

kunst in Bezug auf ihre Beschreibungen zusammengefasst: Um 1800 ist es die möglichst natürliche Verkörperung einer Rolle (1), deren Misslingen der Kritiker karikiert (2) und deren Gelingen er zu *beschreiben* versucht (3), und zwar sowohl im typischen Detail (3a) wie im szenischen Gesamtverlauf (3b). Um 1900 dagegen ist es die eine Rolle transzendierende körperliche Präsenz (I), die der Dichter vor allem in kühner Metaphorik (II) *evoziert* (III). In beiden Fällen aber geht es nicht zuletzt um die Wirkung auf das Publikum (4/IV). Wo nun steht Fontane in dieser Entwicklung?

Das Ideal der Verkörperung (1) formuliert Fontane sogar noch radikaler als Goethe, wenn er den Schauspieler Richard Kahle (als Klosterbruder in Lessings *Nathan*) folgendermaßen lobt:

Die Persönlichkeit des Schauspielers ging in dem Charakter seiner Rolle unter. Dies unter allen Künstlern, die wir gegenwärtig an der Bühne haben – leistet nur Herr Kahle. Die andern sind und bleiben sie selbst; er ist jedesmal ein anderer, bis zu einem Grade, daß es oft Mühe kostet ihn in seinem Gebilde zu erkennen. (GBA–Theaterkritik, Bd. 1, 204)

Man beachte die Wortwahl: Die Rolle ist ein „Gebilde“, der Schauspieler buchstäblich ein ‚bildender Künstler‘ – bereits hier verrät sich die Nähe zur Schauspiel-Kunstbeschreibung, der der letzte Abschnitt gilt. Dass auch Fontanes Vorstellung von Verkörperung mit dem der Natürlichkeit verbunden ist, wenn auch unter dem Vorzeichen des Realismus, bezeugt das oben in Abschnitt 2 zitierte Lob auf Maximilian Ludwig als Ferdinand, das er folgendermaßen fortsetzt:

Dadurch entsteht ein Etwas, das völlig abweicht von dem, was wir bisher unter dem Namen Ferdinand von Walter von der Bühne her zu uns sprechen hörten; das Sentimentale, Phrasenhafte, Unwahre kommt in Wegfall und eine Gestalt wird geboren, die Leben und historisches Gepräge hat und vor Allem – uns interessirt. (GBA–Theaterkritik, Bd. 1, 213)¹⁰

Bereits gezeigt wurde, dass Fontane, wenn gegen dieses Ideal verstoßen wird, mimische Karikaturen schreibt (2). Hier drei Beispiele, die weitere Aspekte von Schauspielkunst beleuchten, nämlich Rezitation und Kostüm. Louise Erhardt hat den Kritiker „durch ihr consequentes Hinauf- und Hinunterklettern auf derselben Tonleiter, als ob immer dasselbe Recitativ gesungen würde, manch liebes Mal zu stiller Verzweiflung gebracht“ (GBA–Theaterkritik, Bd. 2, 105); und über Bauern-Darsteller in einer *Wilhelm Tell*-Aufführung urteilt er: „Das Stimm-Material der meisten ist zu dürftig, und vor allem die süß- und schönrednerischen, die jedes Gericht mit Vanillen-Crème serviren, verderben das Diner.“ (GBA–Theaterkritik, Bd. 2, 155) Etelka Borry schließlich trägt als Jungfrau von Orléans „Stöckelschuhe mit so hohen Absätzen, daß ich

10 „Die ‚Beobachtung des Lebens‘ ist eine der Maximen Theodor Fontanes, mit der er Handlung wie Rolle mißt, und er wendet sich unmißverständlich gegen jedes Zuviel, jede Überzeichnung und gegen Verzerrungen“ (Schirmer 1998, 105).

bei gelegentlich vorkommender guter Flankenstellung durch einen Stadtbahnbogen zu sehen glaubte“. (GBA–Theaterkritik, Bd. 2, 269)

Doch auch das Ausbleiben von karikierbaren mimischen Aktionen kann einen karikaturistischen Effekt zeitigen, stellt doch Fontane angesichts eines Besuchs von Helene Gräffner die Frage:

[I]st das überhaupt noch ein Gastspiel? Eine junge, wohlgewachsene Dame, die gerade Bühnen-Tournüre genug hat, um ohne sonderliche Störung für sich und andere auf- und abtreten zu können, arrangiert ihre dunkelblonde Haarfülle, setzt einen modernen Sommerhut auf und spricht einige gleichgültige Sätze. Was die Kritik damit machen soll, ist schwer erfindlich. (GBA–Theaterkritik, Bd. 2, 98)

Womöglich noch vernichtender ist eine schlicht das Scheitern einer Lustspielrollenverkörperung konstatierende Kritik an Ferdinand Rinald vom Hoftheater Meiningen: „Die Herzogin-Wittwe (Frau Frieb) ist eine Herzogin-Wittwe, der Oberhofmeister (Herr Döring) ist ein Oberhofmeister, aber der junge Herzog ist nicht ein junger Herzog, sondern Herr Rinald.“ (GBA–Theaterkritik, Bd. 2, 21)

Wie aber steht es mit dem positiven Gegenstück (3), insbesondere den mimischen ‚Feinheiten‘ (3a)? Deren Beschreibung findet sich bei Fontane weitaus seltener. Wenn sie sich einmal findet, dann, wie der Hinweis auf Ludwigs historisch korrekte Uniform, als exemplarischer Beleg für eine generelle Tendenz des Spiels, das aber nicht in der genauen Nacherzählung einzelner Szenen vorgeführt wird, sondern im eher diskursiven Umriss der gesamten Rollenauffassung. Ein prägnantes Beispiel ist eine Passage aus der Besprechung von Adelaide Ristoris Verkörperung der Maria Stuart: Fontane vergleicht, wie die Endfünzigerin ein Moment aus dem Königinnenstreit in Szene II/4 am 19. November 1879 gestaltet, mit ihrem letzten Gastspiel acht Jahre zuvor:

Sie verfolgte früher ihre siegreich aus dem Felde geschlagene Nebenbuhlerin, ihr gleichsam schrittweise nachzüngelnd. Jetzt bleibt sie stehn und läßt nur die Schrägstellung des Körpers und den vorgestreckten Finger wirken. Jenes war jugendlich-leidenschaftlicher, dies ist königlich-würdevoller, und wenn mir beides gleichberechtigt erscheint, so stimmt doch die jetzige Modification zu dem naturgemäß älter gewordenen Gesamtbilde. (GBA–Theaterkritik, Bd. 2, 300, vgl. Bd. 1, 125)

Grundsätzlich ist Fontanes Zugriff weniger evozierend als analysierend: Er will darlegen, warum einem Schauspieler die Verkörperung einer Rolle als Ganzes gelungen ist oder warum nicht,¹¹ und er besitzt ein beachtliches Wissen auf der technischen Seite, vom Kostüm bis zur Deklamation. Handelt es sich um ein Mitglied des Königlichen Schauspielhauses, steht hinter seinen Analysen ein pädagogischer Impetus: Wenn der

¹¹ Die von Jörg Thunecke im Anschluss an Rüdiger Knudsen identifizierten Forderungen „echtes Einfühlen in die jeweilige Rolle, innerliches Entsprechen der äußerlichen Mittel, Ablehnung des Sich-Selbst-Spielens [...] sowie Zurückweisung übertriebener Sicherheit und Selbstgefälligkeit“ (Thunecke 2000, 869, vgl. Knudsen 1942, 114) lassen sich auf diese Erwartungen zurückführen.

Darsteller Fehler macht, die zu beheben sind, gibt Fontane konkrete Empfehlungen und vermerkt erfreut jede Besserung in späteren Vorstellungen. Nicht selten empfiehlt er aber auch eine Umbesetzung. Was Gastspiele betrifft, ging Fontane grundsätzlich davon aus, dass sich der Schauspieler für ein Engagement am Berliner Schauspielhaus empfehlen wollte, und wog mit großer Sorgfalt ab, ob und für welche Rollen er in Frage kam.

Schließlich spielt auch die Wirkung von Schauspielkunst (4/IV) in Fontanes Kritiken eine wichtige Rolle und ist oft sogar der Ausgangspunkt einer Kritik. Aber sie wird selten unhinterfragt als Beleg für die Güte oder Schwäche eines Schauspielers genommen, sondern eigentlich immer problematisiert. Dies gilt zumal in Bezug auf die Zuschauer*innen, die sich beispielsweise für outriertes Augenspiel begeistern; dass Fontane aber auch seine eigenen Reaktionen immer wieder überprüft, hat das Beispiel von Paula Conrad gezeigt.

Und dennoch interessierten Schauspieler*innen ihn nicht nur als Material für stimmige Verkörperungen, sondern auch in ihrer die Rolle transzendierenden Präsenz (I). So heißt es gleich in seiner dritten Theaterkritik vom 30. August 1870, die einer Aufführung der *Minna von Barnhelm* gilt:

Die hervorragendste Leistung des Abends [...] war wieder der Riccaut des Herrn Friedmann. [...] Hier ist ein Etwas, das für unser Gefühl sofort die superiöre Begabung bekundet. [...] Mancher Ehrenmann ängstigt uns schon, wenn er mit zwei Bällen spielt; hier folgen wir lächelnd und sorglos einem blitzenden Sieben-Klingen-Spiel. Wir wissen, daß die Messer fliegen wie sie sollen. Wir wissen es vom ersten Augenblick an, wo Riccaut eintritt. (GBA-Theaterkritik, Bd. 1, 17)

Die Metapher vom souveränen Waffenakrobaten zeigt bereits eine frappierende Nähe zu Hofmannsthals Säbel- und Zauberkünstler (II). Zwar steht sie bei Fontane in einer gewissen assoziativen Nähe zur Figur des Riccaut, doch obwohl dieser „ein gewisses Maß von Controlle“ bewahrt, wirkt Riccaut in Friedmanns Gestaltung eher „wie ein Verdursteter, der sich auf die Quelle stürzt“ (GBA-Theaterkritik, Bd. 1, 17). Die Sicherheit des Schauspielers dagegen vermittelt auch den Zuschauer*innen ein Gefühl von Sicherheit – in bemerkenswerter Entsprechung zu Lichtenbergs Formulierung „Man fühlt sich selbst leicht und wohl, wenn man die Stärke und Sicherheit in seinen Bewegungen sieht, und wie allgegenwärtig er in den Muskeln seines Körpers scheint.“ (Lichtenberg 1998 [1778], 331–332) In diesem Sinne bekennt sich Fontane ausdrücklich zu schauspielerischem Virtuositum (Helmer 2018, 36).

Dass Fontane die erotische Komponente von Präsenz ebenfalls thematisierte,¹² wurde bereits eingangs im Fall der „Stubsnasen-Beauté“ Paula Conrad deutlich; dass

¹² Der Theaterkritiker Irving Wardle kritisiert, dass dies im 20. Jahrhundert eher ein Tabu sei: „Reviewers often seem on their guard against beauty and physical prowess. The pretence is that we are touched only by the performer’s professional accomplishment, psychological insight, verse-speaking technique, and other elements that can be appraised at arm’s length; and that we are immune to

er auch für maskuline Präsenz-Wirkung empfänglich war, zeigt eine Aufführungskritik von *Wallensteins Lager* im November 1871. Zunächst spendet der Kritiker zwei Darstellern von Soldaten aus Wallensteins Elitetruppe das Allerweltslob, sie hätten allgemein ‚erfreut‘, dann aber gerät er ins Schwärmen:

Es war jetzt der längst erwartete Augenblick gekommen, wo zwei *a n d e r e* Pappenheimer, Herr Betz und Herr Niemann, in den Vordergrund traten. Plötzlich standen sie da, überragten alles andere um eines Hauptes Länge, legten die Linke auf den Pallasch, sahen sich um und lächelten. Jeder schien zu den andern Insassen des Lagers sagen zu wollen: „es thut uns leid, meine Herren; aber *j e t z t* kommen wir.“ Und sie kamen. Alles war wie elektrisirt. (GBA-Theaterkritik, Bd. 1, 102)

Die Evokation von Präsenz (III) funktioniert hier allerdings eher über die Versprachlichung eines Wirkungs-Subtextes (mit typografisch hervorgehobener Betonung!) als über die schon um 1871 wenig originelle Metapher (II), die Wirkung sei ‚elektrisierend‘.¹³ Bleibt diese Wirkung aber aus, baut Fontane die konventionelle Metapher schon einmal zu einem suggestiven Gleichnis aus wie in der bereits zitierten Kritik am Gastspiel Ferdinand Rinalds: „es fehlt Muskulatur, Nerv, Gespanntheit. Alles wirkt müde, schlaff. Es schlägt nichts ein, es fährt nichts in blendendem Zickzack den Himmel herunter, es blitzt bloß am Horizont.“ (GBA-Theaterkritik, Bd. 2, 21)

4 Überblendungen: Schauspielkunst und bildende Kunst

Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass Fontane in seinem Lob auf die Wandlungskunst von Richard Kahle dessen Rollen als „Gebilde“ bezeichnet und ihn damit implizit zum ‚bildenden Künstler‘ macht. Diese Metapher hat Tradition: Schon Conrad Ekhof, der ‚deutsche Garrick‘, soll Schauspielkunst als „belebte Bildnerey“ bezeichnet haben (Böttiger 1796, 246); und dementsprechend orientierten sich Schauspieler*innen an

animal magnetism, charm, heroic profiles and lovely legs which move the reviewer like any other spectator to desire and envy. I can recall only one reviewer (Joyce Macmillan of The Guardian) owning up to being turned on while in possession of a Press ticket“ (Wardle 1992, 100). Fischer-Lichte (2004) geht zwar davon aus, dass „der Darsteller die Fähigkeit zur Präsenz der Beherrschung bestimmter Techniken und Praktiken verdankt“ (166), beobachtet aber auch, dass gerade undressierte Tiere auf der Bühne stets „eine geradezu unheimliche ‚Präsenz‘“ hätten (185). Die ‚animalische‘ Wirkung menschlicher Attraktivität (oder auch von Hässlichkeit) scheint mir jedenfalls ein wichtiges Element von Präsenz.

13 So beschreibt Bogs der Uhrmacher in einer 1807 veröffentlichten Satire von Clemens Brentano und Joseph Görres die Wirkung eines Konzertbesuches mit den Worten: „die Musikanten stimmten, die Lichter blitzten, die Menge sumnte, man wich aus meiner Nähe, man hielt mich für die geladene Flasche einer Elektrisirmaschine“ (Brentano und Görres 2013 [1807], 27).

Vorbildern der bildenden Kunst von der Mimik bis zum Kostüm (Barnett 1987; West 1991; Heeg 2000). Einen wichtigen Einfluss hatte das Gesellschaftsspiel der ‚lebenden Bilder‘ (Holmström 1967; Jooss 1999), also das Nachstellen berühmter Gemälde, das sich bis in die Festkultur des Spätmittelalters und vor allem der italienischen Renaissance zurückverfolgen lässt und von Denis Diderot für das Theater modifiziert wurde: Die Bühnenhandlung sollte in bedeutsamen und besonders bewegenden Momenten zu wohlkomponierten *tableaux* bzw. *tableaux vivants*¹⁴ erstarren, insbesondere am Schluss einer Szene.¹⁵ Diese Konzeption verbindet sich bei Diderot allerdings mit der Theorie der anticlassizistischen *comédie larmoyante* (Brüggemann 2017, Kap. II); klassizistisch geprägt war dagegen die weiblich konnotierte Kunst der Attitüde, die der körperlichen Nachahmung von Statuen galt, jedoch als dynamisch verbundene Folge verschiedener Werke oder Posen angelegt war (Baum 2014).

Fontane hielt allerdings wenig von solch direkter Nachahmung bildender Kunst auf der Bühne und spottete über „die Gesten“ des Gastschauspielers Wilhelm Rieckhoff als Othello, „die mehrfach einen Wechsel von Boxer- und Laokoon-Attitüde darstellten“ (GBA-Theaterkritik, Bd. 3, 100). Generell erklärte er, die Bühne sei kein „Schaustellungs-Lokal für Tableaux-vivants, für Stattlichkeiten und Sonoritäten, – Geist soll zu Geist und Herz zu Herzen sprechen“ (GBA-Theaterkritik, Bd. 3, 160). Als Inbegriff einer zur Pose erstarrten Schauspielkunst galten ihm die Gastspiele der gefeierten Heroine Clara Ziegler (Eschweiler 1935; Balk 1994, Kap. 1), die er mit der monumentalen Historienmalerei ihrer Heimatstadt München in Verbindung brachte:

Wenn vor 30 Jahren und mehr mit einiger gedanklicher Kühnheit über Fanny Elsler geschrieben wurde: „sie tanzt Göthe“, so darf man füglich von Fräulein Ziegler sagen: „sie spielt Kaulbach.“ Ihr ganzes Auftreten wirkt wie die Treppenhausebilder im Museum; rechts zieht die Christengemeinde Palmen tragend und Psalmen singend in die Freiheit, links entflieht der ewige Jude, im Hintergrunde brennt Jerusalem und der Hohepriester zückt das Dolchmesser zum Stoß in die eigne Brust. Die Aehnlichkeit ist frappant. Liegt es an München? (GBA-Theaterkritik, Bd. 1, 192)

Hier konvergieren Kunst- und Schauspielkunstbeschreibung, denn Fontane bezieht sich auf Wilhelm von Kaulbachs Fresko *Die Zerstörung Jerusalems*, *Die Römer*, *Die Geschichte* im Neuen Museum zu Berlin, ein „Remake“ des 1846 vollendeten allegorischen Monumentalgemäldes *Die Zerstörung Jerusalems durch Titus* in der Münchner Neuen Pinakothek (Möseneder 1996; Metzger 2003). Keine der genannten ‚theatralischen Posen‘ wird direkt auf Zieglers Darstellung von Grillparzers *Medea* am 16. Mai 1872 bezogen, die er eigentlich bespricht. Gerade ihre Häufung und problematische

¹⁴ Die oxymorale Fügung *tableau vivant* und ihr deutsches Pendant setzten sich erst im 19. Jahrhundert durch. Im 18. Jahrhundert sprach man auch im Fall der Nachstellung spezifischer Gemälde meist einfach von *tableaux*, im Deutschen mitunter auch von „Gemä(h)lden“ (Jooss 1999, 19–20).

¹⁵ Siehe Holmström 1967, 11–39; speziell zu Diderot auch Heeg 2000, 77–80.

Anschließbarkeit aber vermitteln den Eindruck, dass diese Schauspielkunst generell „ein chaotisches Durcheinander von Aechtem und Unächtem, von Richtigem und Falschem, von Hinreißendem und Abstoßendem, von Rührendem und Verzerrem, von Einfachem und Maßlosen“ darstelle, wie Fontane explizit angesichts ihrer Verkörperung der Titelfigur von Emanuel Geibels *Brunhild* am 5. Juni 1872 (GBA-Theaterkritik, Bd. 1, 196) schreiben wird.¹⁶

Was aber meint Fontane bei solcher Reserve gegen Schauspielkunst als bildende Kunst, wenn er formuliert, ein Schauspieler wie Richard Kahle schaffe „Gebilde“? Die Antwort lässt sich aus einem Lob für Johannes Gustavs Verkörperung von Herzog Alba in Schillers *Don Carlos* erschließen:

[...] scharfe Charakteristik. Er gab ein Bild, das sich einprägt [...]. Um eine wirkliche Figur zu schaffen und hinterher das Bild derselben in der Seele des Zuschauers zurückzulassen, dazu muß der Künstler die Figur, um die sich's handelt, wie gegenständlich vor Augen gehabt haben. (GBA-Theaterkritik, Bd. 3, 24)¹⁷

Es geht Fontane also darum, dass ein Schauspieler aus der Lektüre des Textes ein möglichst konkretes mentales Bild gewinnt und es so deutlich und eindrücklich umsetzt, dass es für die Zuschauer*innen zum bleibenden Erinnerungsbild wird.¹⁸ Solange die Orientierung an Werken der bildenden Kunst diese Leistung fördert, ist sie willkommen, zumal für historische Rollen: „Herrn Berndal's Heinrich VIII. war vorzüglich; – er hatte seinen Holbein gut studirt.“ (GBA-Theaterkritik, Bd. 1, 159) Sobald die Orientierung aber zu Übertreibung oder Statuarik führt, ist das mimische Bild leblos.

Fontane greift auf Analogien zur Kunst aber auch zurück, um die Eigenarten von Schauspielkunst bzw. Schauspielschulen oder Schauspieler*innen in ihrem kulturellen Kontext bzw. ihrer geschichtlichen Entwicklung deutlich zu machen – wobei er nicht nur ‚Hochkunst‘ berücksichtigt, sondern allgemeiner das, was heute ‚visuelle Kultur‘ heißt. Dafür abschließend drei Beispiele.

Das ‚Framing‘ Clara Zieglers durch Kaulbachs Gemälde in seiner *Medea*-Besprechung wurde bereits erwähnt; nachzutragen ist eine weitere Analogie aus der *Brun-*

¹⁶ Eine Kritik ihrer Phädra-Darstellung am 31. Mai 1879 wird etwas konkreter, obwohl sie ebenfalls über die Rolle hinausgeht: „Die Frau Clara Zieglerschen Zuthaten sind bald aufgezählt: ruhige Stellung an einer dorischen Säule, königliches Herabschreiten von einer höheren oder niedrigeren Freitreppe, Stellung am Stuhl, Stellung am Altar, Griff in die Saiten einer Leier, Mantel-Drapierung [...].“ (GBA-Theaterkritik, Bd. 2, 258) Einige dieser Attitüden finden sich auch in zeitgenössischen Fotos und Gemälden, vgl. die Abbildungen in Balk 1994.

¹⁷ Vgl. Fontanes Lob für Marie Niemann-Seebach als Elisabeth in Heinrich Laubes *Graf Essex*: „Es gelang ihr wiederum ein sich einprägendes, weil scharf gezeichnetes Bild zu geben“ (GBA-Theaterkritik, Bd. 2, 314).

¹⁸ Zur systematischen Ausdifferenzierung des notorisch vieldeutigen ‚Bild‘-Begriffs in Bezug auf Schauspielkunst siehe Singer 2018, 137–148.

hild-Rezension: Trotz seiner oben zitierten Kritik an Zieglers Kunst als „chaotisches Durcheinander“ muss er ihr Spiel dann doch (und zwar noch im selben Satz) als „eine Colossal-Leistung“ anerkennen.

Denn das Schönheitsgesetz, wenn es auch in der Kunst das höchstberechtigte ist, ist doch nicht das allein-berechtigte, und es hat zu allen Zeiten Schöpfungen in Dichtung, Plastik, Architektur gegeben, die das Höchste und Tiefste im Menschenherzen berührt haben, ohne eigentlich schön zu sein. (GBA-Theaterkritik, Bd. 1, 196)

Gestützt wird das Postulat durch die Analogie zu dem von Joseph Paxton für die Londoner Weltausstellung von 1851 geschaffenen „Crystal Palace“: Man werde sich „durch diesen chaotischen, mit allerhand Häßlichem und Ridikülem beklebten Bau immer wieder viel mehr gefesselt, imponirt und nach oben gezogen fühlen als durch ein halbes Dutzend Schinkelsche Schönheitsbauten“ (GBA-Theaterkritik, Bd. 1, 196). Dennoch: Was einer Clara Ziegler in der Kolossalrolle einer Brunhild erlaubt ist – „Wir haben nur ein unklares Bedürfniß, etwas Riesenjungfrauhaftes, eine Hünin, an uns herantreten zu sehen“ (GBA-Theaterkritik, Bd. 1, 200) –, das ist in historischen Rollen verfehlt:

das Charakterbild, das sie von der großen Tochter Heinrich's [VIII., d. i. Elisabeth I.] giebt, verhält sich zur Wirklichkeit, wie sich die Profile beider, der Königin und ihrer Darstellerin, zu einander verhalten. Convex und concav; volle Gegensätze. Alle Schwächen der Fräulein Ziegler'schen Kunst treten einem hier entgegen, vor allem die Unmöglichkeit, etwas anderes zu geben, als sich selbst. (GBA-Theaterkritik, Bd. 1, 202)

Vor allem aber bekämpft Fontane das „Zieglerthum“ von Nachahmer*innen wie dem Heldendarsteller Adalbert Matkowsky (GBA-Theaterkritik, Bd. 3, 357), den er – zweites Beispiel – auch noch in einen anderen kunst- und theaterhistorischen Zusammenhang stellt: „Im ersten Drittel dieses Jahrhunderts war Norddeutschland mit englischen Kupferstichen überschwemmt“ (GBA-Theaterkritik, Bd. 3, 356), darunter auch die

Bilder aus der Shakespeare-Gallerie, die, sehr wahrscheinlich dem Leben nachgebildet, uns Nachgeborenen Aufschluß darüber geben, wie damals in der Garrickzeit und der ihr unmittelbar folgenden Epoche Shakespearesche Gestalten in England gegeben wurden. Im Anschluß daran gab Herr Matkowsky seinen Don Cesar [in Schillers *Braut von Messina*], ja mehr, es war als träten die Figuren der Shakespeare-Galerie [...] aus ihren kleinen birkenmasernen Rahmen heraus. (GBA-Theaterkritik, Bd. 3, 356–357)

Als typische mimische Merkmale der Figuren in John Boydells Monumentalprojekt der Illustration von Shakespeares Werken durch die größten Künstler*innen des späten 18. Jahrhunderts (Boydell und Boydell 1805; siehe Gage 1996) nennt Fontane „das wirre Haar, das stiere, beziehungsweise das lauernde Auge, de[n] in die Schultern tiefeingezogene[n] Kopf“ (GBA-Theaterkritik, Bd. 3, 356). Für solche exaltierte Mimik ist Garricks in vielen Stichen verewigte Begegnung mit dem Geist das berühmteste

Beispiel. Auf dramatische Höhepunkte solcher Art war die damalige Bühnenkunst angelegt, und es war nicht selten, dass das begeisterte Publikum, wie im Fall von Garricks Tanz in *Viel Lärm um Nichts*, ihre Wiederholung verlangte (Benedetti 2001, 97–98).

Um die Wirkung der in den Stichen festgehaltenen Schauspielkunst als zeitlichen Ablauf zu charakterisieren, kommt Fontane auf eine weitere visuelle Analogie:

Diese Spielweise hat den Vorzug starker äußerlicher Effekte, man kann sich ihnen nicht entziehen und die wechselvolle Gestaltung der Einzelmomente giebt überall Reiz und Anregung. Aber diese wechselvolle Gestaltung hat auch das Kaleidoskop; bei jeder leisen Drehung fallen die Steinchen oder Splitterchen so oder so, und gleichviel wie sie fallen mögen, immer ist es bunt und immer ist es ein Stern oder Achteck, und ob Stern oder Achteck, immer ist es hübsch. Gewiß. (GBA–Theaterkritik, Bd. 3, 357)

Wie im Fall des Kristallpalasts erklärt die Analogie also eine Faszination, die einem traditionellen „Schönheitsgesetz“ widerspricht; doch dient sie in diesem Fall nicht der Proklamation davon unabhängiger ästhetischer Erfahrung, sondern der Abwertung von ‚Hochkunst‘:

Aber nach diesem Prinzipie läßt sich die Kunst nicht behandeln und was das Recht des Kaleidoskops ist, ist darum noch nicht das Recht des Schauspielers, der Bühne. Jede Rollen-Darstellung unterliegt einem Gesetz, das über die Forderung der bloßen Formen- und Farbenwirkung weit hinausgeht, und wenn statt des Sterns ein Achteck oder statt des Achtecks ein Stern fällt, so nützt es auf der Bühne nichts, daß beide gleich hübsch aussehen, sie müssen auch passen und dürfen nicht willkürlich sich ablösen oder füreinander eintreten. (GBA–Theaterkritik, Bd. 3, 357)

Man muss dazu wissen, dass John Brewster seine (Wieder-)Erfindung des Kaleidoskops durchaus als Anregung für die dekorativen Künste verstand (Brewster 1858), das Gerät aber vor allem als Kinderspielzeug populär war (Cartier 2018). Die Assoziation des Kindischen wird vor allem durch die Häufung von Diminutiven erzeugt, im drolligen Kontrast zu tragischer Bühnenkunst, die zudem als vollkommen inhaltsentleert erscheint.

Das dritte und letzte Beispiel stammt aus einem ekphrastischen Doppelporträt Clara Zieglers und Adelaide Ristoris in der Rolle der Medea:¹⁹

¹⁹ Der Vergleich zweier Schauspieler*innen in derselben oder einer ähnlichen Rolle unter Einbeziehung bildlicher Darstellungen findet sich ebenfalls bereits bei Lichtenberg, der den Stil Garricks mit dem des Komikers Thomas Weston konfrontiert (Singer 2018, 231–235 und 253–257). In diesem Fall spielt Ziegler die Medea in Grillparzers Tragödie von 1821 (vgl. die Einzelkritik einer späteren Aufführung in GBA–Theaterkritik, Bd. 1, 191–194), Ristori in der von Ernest Legouvé von 1855, übersetzt von Giuseppe Montanelli. „Der Umstand, daß beide Künstlerinnen in verschiedenen Medea’s auftraten, kommt“ für Fontane „wenig in Betracht; nach der Charakterseite hin existirt kein nennenswerther Unterschied“ (GBA–Theaterkritik, Bd. 1, 119).

Die Ziegler ist durchaus statuarisch, die Ristori physiognomisch; jene, in allem, eine Aufgabe für den Bildhauer, diese für den Maler. Photographische Bilder der einen würden immer die ganze Figur, die der andern immer nur, oder doch fast immer nur, den Kopf darzustellen haben. (GBA-Theaterkritik, Bd. 1, 120)

Der erste Satz greift die Kategorien ‚plastisch/malerisch‘ auf, die im späten 18. Jahrhundert zu „einem geläufigen kunsttheoretischen Gegensatzpaar“ wurden (Pfisterer 2011). Allerdings spricht Fontane nicht vom ‚Plastischen‘, sondern vom ‚Statuari-schen‘, was seine Bevorzugung der gegensätzlichen Spielweise andeutet.²⁰ Der Vergleich von Ristoris Spielweise mit dem Close-up der Fotografie dagegen weist bereits auf spätere Entwicklungen voraus, wie ein Blick in Knut Hickethiers *Film- und Fernseh-analyse* zeigt:

Indem der Film die gestische und mimische Ausdrucksweise des Schauspielers, die ursprünglich auf ein Spiel auf der großen Bühne ausgerichtet war, durch Nah- und Großaufnahmen hervorhebt und durch die Projektion im Kino vergrößert, wirkt vieles, was sich der theatralen Darstellungsmittel bedient, übertrieben und unglaubwürdig. Die Darstellungsstile und Spielweisen mussten sich also im historischen Prozess ändern und den neuen medialen Bedingungen des Films anpassen. Dies geschah vor allem dadurch, dass der mimische und gestische Ausdruck reduziert wurde. Diese Veränderung der Darstellungsstile wird als ein *Unterspielen* bezeichnet. (Hickethier 2001, 172–173)

Nun soll Fontane hier nicht geradewegs zum Propheten des Films gemacht werden. Doch immerhin greift filmische Schauspielkunst in diesem Fall auf Entwicklungen des 19. Jahrhunderts zurück, die sich *nach* den Berliner *Medea*-Gastspielen vollzogen: „Der Begriff stammt aus dem naturalistischen Theater am Ausgang des 19. Jahrhunderts und setzte damit das naturalistische Darstellen deutlich vom pathetischen Darstellungsstil des Hoftheaters ab.“ (Hickethier 2001, 173)²¹ Vom Hoftheater zum intimen Kammertheater, vom klassischen und Lustspielrepertoire zum Naturalismus – das war genau der Schritt, den Fontane bekanntlich in seinen letzten Theaterkritiken ging. Wer seine Schauspielkunst-Beschreibungen liest, versteht noch besser, warum.

²⁰ Vgl. Fontanes Wiederaufnahme des Gegensatzes ‚plastisch-malerisch‘ in den folgenden Sätzen, die im Zusammenhang dieser Beispielreihe außer Acht bleiben.

²¹ Voraussetzung war nicht zuletzt der Schritt vom auf Fernwirkung berechneten großen Theater-raum zu den Kammerspielen, die eine genauere Beobachtung der Schauspieler*innen erlaubten.

Literatur

- Aus der Au, Carmen: Fontane als Kunstkritiker. Berlin, New York: De Gruyter 2017.
- Bab, Julius: Das Theater der Gegenwart. Geschichte der dramatischen Bühne seit 1870. Leipzig: J.J. Weber 1928.
- Barnett, Dene: *The Art of Gesture. The Practices and Principles of 18th Century Acting*. Heidelberg: Winter 1987.
- Bauer, Roger/Wertheimer, Jürgen (Hrsg.): *Das Ende des Stegreifspiels – die Geburt des Nationaltheaters. Ein Wendepunkt in der Geschichte des europäischen Dramas*. München: Fink 1983.
- Baum, Constanze: Attitüden. Antike Figurationen von Weiblichkeit um 1800. In: Friederike Krippner, Anja Heinze (Hrsg.): *Das Geschlecht der Antike. Zur Interdependenz von Antike- und Geschlechterkonstruktionen von 1700 bis zur Gegenwart*. Berlin: Fink 2014, S. 253–272.
- Bender, Wolfgang F.: Vom „tollen Handwerk“ zur Kunstausübung. Zur „Grammatik“ der Schauspielkunst im 18. Jahrhundert. In: Ders. (Hrsg.): *Schauspielkunst im 18. Jahrhundert. Grundlagen, Praxis, Autoren*. Stuttgart: Steiner 1992, S. 11–50.
- Benedetti, Jean: *David Garrick and the Birth of Modern Theatre*. London: Methuen 2001.
- Berbig, Roland: Zwischen Bühnenwirksamkeit und Wahrheitsdarstellung. Aspekte zu zwei Theaterkritikern Berlins nach 1871 – Paul Lindau und Theodor Fontane. In: *FBl* 5 (1984), H. 6, S. 570–580.
- Böttiger, Karl August: *Entwicklung des Ifflandischen Spiels in vierzehn Darstellungen auf dem Weimarschen Hoftheater im Aprilmonath 1796*. Leipzig: Göschen 1796.
- Boydell, John/Boydell, Josiah (Hrsg.): *Collection of Prints, From Pictures Painted for the Purpose of Illustrating the Dramatic Works of Shakspeare, by the Artists of Great-Britain*. London: Boydell 1805.
- Brassat, Wolfgang/Squire, Michael: Die Gattung der Ekphrasis. In: Wolfgang Brassat (Hrsg.): *Handbuch Rhetorik der Bildenden Künste*. Berlin, New York: De Gruyter 2017, S. 63–90.
- Brentano, Clemens/Görres, Joseph: Entweder wunderbare Geschichte von Bogs dem Uhrmacher [...] oder die über die Ufer der badischen Wochenschrift als Beilage ausgetretene Konzert-Anzeige [1807]. In: Clemens Brentano: *Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*. Bd. 21.1: *Satiren und kleine Prosa. Text, Lesarten und Erläuterungen*. Hrsg. von Maximilian Bergengruen u. a. Stuttgart: Kohlhammer 2013, S. 9–54.
- Brewster, David: *The Kaleidoscope. Its History, Theory and Construction with its Application to the Fine and Useful Arts*. 2. Aufl. London: J. Murray 1858.
- Brüggemann, Susanne: *Tableau oder Handlung? Zur Dramaturgie Diderots und Lessings*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2017.
- Cartier, Stephan: *Die Welt zwischen den Spiegeln. Das erstaunliche Kaleidoskop des David Brewster*. Berlin: Kulturverlag Kadmos 2018.
- Churchill, Charles: *The Rosciad [1761]*. In: Ders.: *Poetical Works*. Hrsg., eingeleitet und kommentiert von Douglas Grant. Oxford: Clarendon Press 1956, S. 3–34.
- Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters*. Bd. 2: Vom „künstlichen“ zum „natürlichen“ Zeichen – Theater des Barock und der Aufklärung. 2. Aufl. Tübingen: Gunter Narr 1989.
- Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004.
- Fischer-Lichte, Erika: *Verkörperung*. In: Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Matthias Warstat (Hrsg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart, Weimar: Metzler 2005, S. 379–382.
- Fontane, Theodor: *Schriften und Glossen zur europäischen Kultur*. Bd. 1: *Außerdeutsches Sprachgebiet, Schauspielerporträts*. Ausgewählt, eingeleitet und erläutert von Werner Weber. Zürich u. a.: Artemis 1965.

- Fontane, Theodor: Theaterkritiken. Für die Taschenbuch-Ausgabe neu eingerichtet von Andreas Catsch und Helmuth Nürnberger. 4 Bde. Bd. 1: 1870–1874. Hrsg. von Siegm. Gerndt. Frankfurt a.M., Berlin, Wien: Ullstein 1979 [Auswahl aus HFA,III].
- Fontane, Theodor: „Die Saison hat glänzend begonnen.“ Theaterkritiken. Hrsg. von Peter Goldammer. Berlin: Aufbau 1998.
- Fontane, Theodor: „Da sitzt das Scheusal wieder.“ Die besten Theaterkritiken. Hrsg. und mit einer Einführung versehen von Debora Helmer. Mit einem Nachwort von Simon Strauß. Berlin: Aufbau 2018.
- Gage, John: Boydell's Shakespeare and the Redemption of British Engraving. In: Walter Pape, Frederick Burwick (Hrsg.): The Boydell Shakespeare Gallery. Bottrop, Essen: Peter Pomp 1996.
- Goethe, Johann Wolfgang: Weimarisches Hoftheater. In: Journal des Luxus und der Moden 17 (1802), S. 136–148; hier zitiert nach: Ders.: Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche. Frankfurter Ausgabe. Bd. 18: Ästhetische Schriften 1771–1805. Hrsg. von Friedmar Apel. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker-Verlag 1998, S. 842–850.
- Haß, Ulrike: Rolle. In: Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Matthias Warstat (Hrsg.): Metzler Lexikon Theatertheorie. Stuttgart, Weimar: Metzler 2005, S. 278–283.
- Heeg, Günther: Das Phantasma der natürlichen Gestalt. Körper, Sprache und Bild im Theater des 18. Jahrhunderts. Frankfurt a.M.: Stroemfeld 2000.
- Helmer, Debora: „Da sitzt das Scheusal wieder.“ Der Theaterkritiker Theodor Fontane. In: GBA–Theaterkritik, Bd. 4, S. 9–53. (Helmer 2018)
- Heßelmann, Peter: Gereinigtes Theater? Dramaturgie und Schaubühne im Spiegel deutschsprachiger Theaterperiodika des 18. Jahrhunderts (1750–1800). Frankfurt a.M.: Klostermann 2002.
- Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse. 3., überarb. Aufl. Stuttgart, Weimar: Metzler 2001.
- Hofmannsthal, Hugo von: Zum Gedächtnis des Schauspielers Mitterwurzer [1898/1904]. In: Ders.: Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Bd. 1: Gedichte 1. Hrsg. von Eugene Weber. Frankfurt a.M.: S. Fischer 1984, S. 82–83.
- Holmström, Kirsten Gram: Monodrama, Attitudes, Tableaux Vivants. Studies on Some Trends of Theatrical Fashions. 1770–1815. Stockholm: Alqvis och Wiksell 1967.
- Jooss, Birgit: Lebende Bilder. Körperliche Nachahmung von Kunstwerken in der Goethezeit. Berlin: Reimer 1999.
- Knudsen, Rüdiger R.: Der Theaterkritiker Theodor Fontane. Mit 20 Abbildungen. Berlin: Gesellschaft für Theatergeschichte 1942.
- Kreuder, Friedemann: Schauspieler. In: Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Matthias Warstat (Hrsg.): Metzler Lexikon Theatertheorie. Stuttgart, Weimar: Metzler 2005, S. 283–286.
- Lichtenberg, Georg Christoph: Briefe aus England. An Heinrich Christian Boie [1778]. In: Ders.: Schriften und Briefe. Hrsg. von Wolfgang Promies. Bd. 3: Aufsätze, Entwürfe, Gedichte, Erklärung der Hogarth'schen Kupferstiche. 6. Aufl. Frankfurt a.M.: Zweitausendeins 1998, S. 326–367.
- Metzger, Christof: Wilhelm von Kaulbach, Die Zerstörung Jerusalems durch Titus. In: Neue Pinakothek. Katalog der Gemälde und Skulpturen. München, Köln: Pinakothek, DuMont 2003, S. 173.
- Möseneder, Karl: „Die Weltgeschichte ist das Weltgericht.“ Kaulbachs ‚Die Zerstörung Jerusalems.‘ In: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 3. Folge (1996), H. 47, S. 103–146.
- Müller-Kampel, Beatrice: Theater-Leben. Theater und Schauspiel in der Erzählprosa Theodor Fontanes. Frankfurt a.M.: Athenäum 1989.
- Pfisterer, Ulrich: Plastisch/Malerisch. In: Ders. (Hrsg.): Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. 2., erweiterte und aktualisierte Aufl. Stuttgart: Metzler 2011, S. 340–345.
- Scheuer, Helmut: Der Realist und die Naturalisten. Theodor Fontane als Theaterkritiker. In: Der Deutschunterricht (1998), H. 4, S. 25–33.

- Schirmer, Lothar: „Der Herr hat heut Kritik.“ Theodor Fontane und das Theater seiner Zeit. In: Fontane und sein Jahrhundert. Hrsg. von der Stiftung Stadtmuseum Berlin. Berlin: Henschel 1998, S. 101–136.
- Singer, Rüdiger: Mimen-Ekphrasis. Schauspielkunst in der Literatur um 1800 und um 1900. Göttingen: V&R unipress 2018.
- Stüssel, Kerstin: Fontanes Theaterkritik – Ansätze zu einer kommunikations- und medien-geschichtlichen Analyse. In: Gunther Nickel (Hrsg.): Beiträge zur Geschichte der Theaterkritik. Tübingen: Francke 2007, S. 167–184.
- Thunecke, Jörg: Theaterkritiken. In: F-Handbuch1, S. 865–878. (Thunecke 2000)
- Tucholsky, Kurt: Der alte Fontane. Zum hundertsten Geburtstag. In: Weltbühne, 24. Dezember 1919. Zit. nach: Ders.: Gesamtausgabe. Bd. 3: Texte 1919. Hrsg. von Stefan Ahrens, Antje Bonitz und Ian King. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1999, S. 481–485.
- Wardle, Irving: Theater Criticism. London, New York: Routledge 1992.
- Webb, Ruth: Ekphrasis Ancient and Modern: The Invention of a Genre. In: Word & Image 15 (1999), S. 7–18.
- West, Shearer: The Image of the Actor. Verbal and Visual Representation in the Age of Garrick and Kemble. New York: Palgrave 1991.

