

Badische Landesbibliothek Karlsruhe

Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe

Dramaturgische Blätter

Aufsätze und Studien aus dem Gebiete der praktischen Dramaturgie, der
Regiekunst und der Theatergeschichte

Aus der Praxis der modernen Dramaturgie

Kilian, Eugen

München, 1914

Kleists Käthchen und seine Bühnengeschichte

[urn:nbn:de:bsz:31-93234](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:31-93234)

Kleist's Râthchen und seine Bühnengeschichte.

Das „Râthchen von Heilbronn“ ist neben dem „Zerbrochenen Krug“ das einzige von Heinrich von Kleist's Stücken, das zu Lebzeiten des Dichters seinen Weg auf das Theater fand; auch nach seinem Tode hat es sich rascher als seine übrigen Dramen auf den Bühnen verbreitet.

Die erste Aufführung wurde am 17. März 1810 im Theater an der Wien gewagt. Die Titelrolle spielte Madame Pedrillo, ihren Partner der bekannte Geldenspieler und Regisseur Franz Gruner. Die Tageskritik wollte zwar eine slavische Abhängigkeit von Schillers „Jungfrau“ erkennen, rühmte indessen das Stück als Gipfel der Ritterdramen und die Darstellung als größte Bühnenleistung der letzten Zeit.

In welcher Fassung das Stück bei dieser Aufführung über die Bühne ging, ist unbekannt. Die Bearbeitung hat sich nicht erhalten; und auch darüber fehlen alle Mutmaßungen, ob Heinrich von Collin, durch dessen Bemühungen das Stück auf die Wiener Bühne kam und dem der Dichter freie Hand ließ für die notwendigen Änderungen zum Zweck der Aufführung, oder etwa Franz Gruner, der Darsteller der männlichen Hauptrolle, der auch den „Götz“ und „Wilhelm Tell“ für die „Koskomödie“ des Wiedener Theaters bearbeitete, die Zustuzung des Stückes für diese erste theatralische Darstellung besorgt hat.

Nur der Theaterzettel jener Vorstellung hat sich erhalten. Er zeigt, daß die Wiener Zensur die Umwandlung des Kaisers in einen Herzog von Schwaben verlangt hatte. Unter den Personen fehlten u. a. der Erzbischof von Worms, der Bräutigam Râthchens, Jakob Pech, einige der minder wichtigen Ritter; ferner die alte Brigitte, was die Vermutung nahelegt, daß die Szene, worin die Alte Kuni-

gunden den Silvestertraum des Grafen erzählt, eine Szene, die im ersten Drucke des Phöbus-Fragmentes bekanntlich fehlte, auch in der damaligen ersten Fassung des fertigen Stückes noch nicht vorhanden war.

Daß diese erste Wiener Bearbeitung des Stückes diesem in vieler Beziehung böse Gewalt antat, darauf deutet eine charakteristische Äußerung der damaligen „Kgl. privilegierten Berlinischen Zeitung“ vom September 1810. Diese berichtete mit Bezug auf die Ausführungen der Zeitschrift „Nordische Miscelle“ über die Wiener Aufführungen des Stückes: „In der Nordischen Miscelle liest man Klagen über die Wiener Pöbelkomödie, dann über das Beschneiden der guten Stücke. Eine solche Beschneidung erlitt das „Râthchen von Zeilbronn“. — — — Dieses romantische Spiel, obgleich, wie es in Wien gegeben wird, ohne Zusammenhang, wird durch Grüners und Madame Pedrillos Spiel zu einer recht herrlichen Erscheinung gebracht.“¹⁾

Dem Beispiel Wiens folgte zu Lebzeiten des Dichters nur die kleine Bamberger Bühne, die in diesen Jahren unter der Leitung Franz von Holbeins stand. Hier wurde das Stück am 1. September 1811 zum erstenmal gespielt. F. T. U. Hoffmann, der damals als Theaterkomponist, Dekorateur und Architekt dem Bamberger Theater angehörte, hatte die Dekorationen zu dem Stück entworfen. Madame Kenner, die vortreffliche Darstellerin naiver Weiblichkeit und Holbeins spätere Gattin, spielte die Titelrolle.

Holbein scheint sich bei dieser ersten Bamberger Aufführung des Stückes nach seiner eigenen Aussage ziemlich eng an das Original gehalten zu haben. Diese Bühnensfassung selbst ist verloren gegangen; nur das eine ist davon bekannt, daß die Person des Kaisers darin gestrichen war. Die Angriffe, die hiergegen von einem Rezensenten der „Zeitung für die elegante Welt“ erhoben wurden, veranlaßten Holbein, das Stück in Karlsruhe, wohin er zu Anfang 1813 als Schauspieler und Maschineriedirektor übersiedelt war, einer völlig neuen Umarbeitung zu unterwerfen. In dieser Fassung wurde Holbeins Bearbeitung 1822 zum ersten Male gedruckt; sie wurde von der größten Bedeutung für die weitere Bühnengeschichte des Stückes.

Diese Bearbeitung versündigte sich in grausamer Weise an dem

Geiste des Gedichtes. Die rhythmischen Teile wurden in eine banale Prosa aufgelöst, die kraftvolle und kühne Phantastik des Kleistischen Stiles in eine nüchterne Alltagsprache verwässert. An die Stelle des Originals traten namentlich in der zweiten Hälfte des Stückes umfangreiche Neudichtungen, die an Platttheit ihresgleichen suchten. Die kernige Gestalt des alten Gottschalk und die des Gastwirts Jakob Pech wurden durch plumpe Erweiterungen in das Possenhafte hinabgezerrt. In einer neugedichteten Szene, wo Kaiser „Philipp“ in der Schenke Jakob Pechs mit Theobald zusammentraf, erfuhr der Zuschauer, daß nicht dieser, sondern der Kaiser Käthchens Vater war; das Kind, das die Frucht des „einzigen Sehtritts seiner Jugend“ war, hatte er dem würdigen Heilbronner Waffenschmied nur zur Obhut vor vielen Jahren übergeben. Diese Lösung machte das Gottesgericht zu Worms und alles, was damit zusammenhing, entbehrlich; dafür tauchte am Schluß des Stückes noch einmal der Cherub auf und legte, wie Tieck meinte, die Vermutung nahe, daß er sich auch an der Hochzeitstafel beteiligen werde. Das äußere Geschick, das sich in der sicheren Berechnung wohlfeiler theatralischer Wirkungen verriet, vermochte nichts zu ändern an der entsetzlichen Verballhornung, die hier das Werk eines großen Dichters durch die plumpe Hand eines nüchternen Theaterpraktikers erfahren hatte.

Welchen Reiz das Stück selbst in dieser verstümmelten Fassung auf das Publikum ausübte, lehrt die rasche und nachhaltige Verbreitung der Holbeinschen Bearbeitung auf den deutschen Bühnen. Sie gewann in den folgenden Jahrzehnten die unbestrittene Herrschaft auf den Theatern und erwarb sich somit wenigstens das eine Verdienst: dem deutschen Volke die Bekanntschaft des Stückes in groben Umrissen zu vermitteln.

Versuche, das echte Kleistische Käthchen auf die Bühne zu bringen, wurden in jener Zeit nur ganz vereinzelt gewagt. So wurde das Stück nach dem Bericht von Heinrich Anschütz in Breslau unter der rührigen dramaturgischen Leitung von Professor Johann Gottlieb Rohde „ganz nach Kleists Original, selbst mit der gewagten Badeszene“ am 23. Juni 1817 zum erstenmal auf die Bühne gebracht. Anschütz selbst spielte den Grafen, Emilie Butenop, seit 1818 dessen Frau,

das Käthchen. In dieser Fassung sah Laube das Stück noch Ende der zwanziger Jahre in Breslau.

Über solche Versuche waren nur vereinzelte Ausnahmen. Im allgemeinen herrschte überall Holbeins Bearbeitung.

Um so rühmlicher war die Ausnahmestellung, die das Wiener Burgtheater unter Schreyvogel in der Bühnengeschichte des Stückes einnahm. Der literarische Feinsinn dieses Bühnenleiters befundete sich unter vielem anderen in der Selbständigkeit, womit er die klassischen Dramen in einer würdigen, von der traditionellen Übung abweichenden Fassung auf das Wiener Burgtheater zu bringen suchte. Er gab „Göz von Berlichingen“ in einer Gestalt, die völlig verschieden war von der auf den Bühnen eingebürgerten Goetheschen Theaterbearbeitung; er führte für „Wallenstein“ eine neue selbständige Einrichtung ein; er reinigte Shakespeares Dramen durch neue Bearbeitungen von den Entstellungen, die sie durch Schröder und selbst durch Goethe erfahren hatten²⁾. So ließ er sich auch durch die großen Bühnenerfolge des Holbeinschen Käthchen nicht von dem schwierigen Versuche abhalten, das Kleistsche Schauspiel in reinerer Fassung für die Bühne zu gewinnen.

Schreyvogels Bemühungen, dem verkannten Genius Kleists die Wege auf das Theater zu ebnen, bedeuten einen besonderen Ruhmes- titel dieses Dramaturgen. Unvergessen ist in der Theatergeschichte die beschämende Tatsache, daß es eine österreichische Bühne war, die dem bedeutendsten preussischen Nationalstück der deutschen Literatur zum erstenmal die Pforten des Theaters erschloß. Am 3. Oktober 1821, also sehr bald nach seiner ersten Veröffentlichung, wurde der „Prinz von Homburg“ unter dem Titel „Die Schlacht von Sehrbellin“ von Schreyvogel zum erstenmal auf die Bühne gebracht. Außer dem Titel, der geändert werden mußte, da österreichische Militärs diesen Namen trugen, und einigen Kürzungen war im allgemeinen nur wenig verändert³⁾. Aber das Publikum hatte kein Verständnis für die Größe der Dichtung und begleitete die Vorgänge wie die kühnen Metaphern der Kleistschen Sprache mit unangebrachtem Lachen und Hohn. „Die Gemeinheit herrscht im Theater wie überall“, schrieb Schreyvogel in sein Tagebuch, und Costenoble bemerkte in seinen Aufzeichnungen: „Ich kann mich nicht

erinnern, jemals über die Unverschämtheit irgendeines Parterres so im Innern empört gewesen zu sein!“ Obgleich die Wiederholung am nächsten Tage „ruhig zu Ende ging“ und „am Schlusse applaudiert“ wurde, verschwand das Stück, dessen Darstellung allerdings nicht auf der Höhe des Werkes gestanden zu haben scheint, schon nach fünf Vorstellungen von der Wiener Bühne.

Zwei Jahre später, am 15. September 1823, machte Schreyvogel den Versuch, Kleists dramatischen Erstling, „Die Familie Schroffenstein“, diesmal allerdings nach der Bearbeitung Holbeins (unter dem Titel „Die Waffenbrüder“) auf die Bühne zu bringen. Dank der mildernden Bearbeitung, die die grause Tragik des letzten Aktes durch einen völlig neugedichteten versöhnlichen Schluß ersetzte, durfte sich dieses Stück, das überdies in der wichtigen Rolle der Eustache durch eine hervorragende Leistung der Sophie Schröder getragen wurde, eines vollen Erfolges bei dem Wiener Publikum erfreuen. Es konnte im Jahre 1823 allein elfmal, bis zum Jahre 1836 im ganzen dreiunddreißigmal an der Wiener Hofburg gegeben werden.

Das „Râthchen von Heilbronn“ sollte nach Schreyvogels ursprünglicher Absicht unmittelbar auf die Vorstellung des „Prinzen von Homburg“ folgen. Costenobles Tagebuch berichtet unter dem 12. Oktober 1821: „Das Râthchen von Heilbronn ist nun einstudiert und ward plötzlich zurückgelegt. Was heißt das!“ Der Dramaturg hielt es offenbar für unklug, den durch das Schicksal des Prinzen von Homburg bei dem Wiener Publikum diskreditierten Dichter so rasch nach diesem Mißerfolg wieder zu Gehör zu bringen. So wurde das Stück zunächst zurückgelegt und erst einige Wochen später, am 22. November 1821, zur ersten Aufführung hervorgeholt⁴).

Schreyvogels Einrichtung des Stückes lehnte sich in einem Punkt an die ältere Bearbeitung Holbeins an: sie beseitigte wie diese das Motiv von Kunigundens körperlicher Mißgestalt. Die Umwandlung der ursprünglich wohl als märchenhafte Unholdin gedachten Kunigunde in ein menschliches Scheusal, das die Männer durch erborgte Toilettenkünste an ihren Triumphwagen fesselt, war eine unglückliche Metamorphose, die der Dichter selbst als einen Mißgriff und als eine grausame Zerstörung der ursprünglich „ganz

trefflichen Erfindung“ beklagte. Das Motiv der „mosaischen Arbeit“ von Kunigundens Schönheit war nur ein mangelhaftes Surrogat für den ursprünglichen Plan des Dichters und fiel, abgesehen von der Unglaubwürdigkeit der Erfindung, durch seinen unappetitlichen Naturalismus auf das störendste aus der märchenhaften Romantik der Dichtung heraus⁵⁾. Schreyvogel war von einem richtigen künstlerischen Empfinden für die Einheitlichkeit des Werkes geleitet, indem er dies Motiv, in ähnlicher Weise wie es sein Vorgänger getan und wie es später auch Ed. Devrient, Laube u. a. versuchten, beseitigte und Kunigundens Schönheit unangetastet ließ. Es bedurfte dieses Motives um so weniger, als die endgültige Abwendung des Grafen von seiner Braut durch den Gang der Handlung vortrefflich vorbereitet und durch Kunigundens Anschlag auf Râthchens Leben mehr als genügend erklärt ist. Der Vergiftungsversuch selbst aber ist durch die wachsende Eifersucht der in ihren Plänen betrogenen Megäre auf das bevorzugte Râthchen in völlig ausreichender Weise motiviert. So fiel bei Schreyvogel die Badeszene des 4. Aktes (IV, 4—8) und die drastische Szene in Kunigundens Toilettenzimmer (V, 4—9). Zum Ersatz dafür glaubte Schreyvogel am Schlusse des 4. Aktes, hinter dem Gespräche beim Hollunderbusch, eine neue Szene einlegen zu müssen, worin sich die endgültige Abwendung des Grafen von Kunigunde vollzog. Er lehnte sich hierbei an eine entsprechende von Holbein verfaßte Szene an (dort III, 2—6): das Futteral mit der Stauffenschen Schenkung, das Râthchen im Schutt des Brandes gefunden hat, wird auf Gottschalks Veranlassung Kunigunden übergeben; Strahl und Gottschalk, die im Nebenzimmer verborgen sind, belauschen diesen Vorgang; durch Kunigundens unverhohlene Freude über die Wiedererlangung jener Urkunde und ihren Anschlag auf Râthchens Leben werden dem Ritter die Augen über das wahre Wesen seiner hohen Braut geöffnet. Neben dem Plan dieser Szene hat Schreyvogel auch in einigen textlichen Einzelheiten den Wortlaut der Holbeinschen Bearbeitung benutzt. Im allgemeinen jedoch ist die Szene bei Schreyvogel ungleich feiner und geschmackvoller gearbeitet als in der plumpen Fassung der älteren Bearbeitung.

In allen übrigen Teilen hat sich Schreyvogel von dem übeln

Vorbilde Holbeins losgesagt; vor allem darin, daß er die von diesem völlig zerstörte Schlußentwicklung des Stückes mit dem Gottesgericht zu Worms und der Enthüllung von Käthchens Herkunft wieder in seine Rechte setzte. Daß der Kaiser, der in so heikle Situationen auf einer Wiener Bühne schicklicher Weise nicht geraten durfte, ebenso wie in der Bearbeitung von 1810 in einen „Herzog von Schwaben“ degradiert werden mußte, war eine geringfügige Äußerlichkeit und für die Sache selbst von keiner Bedeutung. Die Hauptsache war, daß Käthchen nicht etwa wie bei Holbein in eine bloße Pflagetochter Theobalds verwandelt wurde. Der Monolog des Kaisers, der dem Zuhörer das Geheimnis enthüllt, wurde von Schreyvogel gestrichen. An seine Stelle traten drei neue Szenen: ein Selbstgespräch des Burggrafen von Freiburg, der auf die bevorstehende Wendung der Dinge vorbereitete; hierauf erschien Flammberg, der über Kunigundens mißglückten Versuch, Käthchen vergiften zu lassen, und deren Vergung in der Höhle berichtete; endlich kehrte Georg von Waldstätten von dem Herzog zurück und erzählte, daß dieser „ganz umgewandelt“ die Absicht hege, Käthchen als seine Tochter anzuerkennen. Damit war die Brücke geschlagen zu der Szene in der Höhle (V, 10—12), die nun ohne wesentliche Veränderung nach dem Kleistischen Texte folgen konnte, und der sich dann die gleichfalls unveränderte Schlußszene des Originals (V, 13) anschloß.

Sonst wurde von Schreyvogel nur die Eingangsszene des vierten Aktes am Sturzbach gestrichen. Man darf wohl annehmen, daß hierfür die dekorativen Schwierigkeiten, die trotz des poetischen Reizes der Szene in keinem Verhältnis zu ihrer Kürze stehen, bestimmend waren. Was für die Handlung von dieser Szene unentbehrlich ist: die Nachricht von der Auffindung des Sutterals durch Käthchen, zog Schreyvogel in ein neu verfaßtes Gespräch zwischen dem Grafen und Gottschalk, das er als einleitende Szene des vierten Aktes vor dem Monolog des Grafen beim Hollunderstrauch (IV, 2) einlegte und das den etwas sprunghaften Übergang von den Vorgängen des dritten zu denen des vierten Aktes in glücklicher Weise vermittelte. Die Einlage bot den weiteren Vorteil, daß sie die ersten neun Zeilen von Strahls Monolog, mit ihrer unbe-

holfenen, bloß für den Zuhörer im Theater bestimmten Erzählung, in eine wesentlich natürlichere dialogische Form umsetzte und dadurch das wenig glückliche erste Drittel jenes Monologs entbehrlich machte. Das wichtige Motiv der Auffindung der Stauffenschen Schenkung trat in dieser Dialogszene, für die übrigens eine entsprechende Szene bei Holbein (III, 3) im Plan und einigen wörtlich entlehnten Einzelheiten das Vorbild bot, ungleich lebendiger und theatralisch wirksamer hervor als im Original. Indem sich Gottschalk im Laufe des Gesprächs bereit erklärte, den noch schwankenden Grafen durch die geplante Belauschung Kunigundens beim Empfang der Urkunde von deren wahrer Gesinnung zu überzeugen, bereitete der Auftritt gleichzeitig auf die oben besprochene Schlussszene des vierten Aktes vor. Auch in diesem Gespräch zwischen Gottschalk und dem Grafen wurden die groben Linien der Holbeinschen Fassung durch den Dramaturgen des Burgtheaters verbessert und verfeinert.

Im Gegensatz zu den beiden letzten Akten, die durch Schreyvogels Hand verschiedene wichtige Eingriffe erfuhren, blieben die drei ersten Akte des Stückes in der Hauptsache unverändert. Der Einschnitt zwischen dem zweiten und dritten Akt wurde ebenso wie bei Holbein und in den meisten späteren Bearbeitungen an eine andere Stelle verlegt, indem die Szene auf Schloß Wetterstrahl (II, 9—13) am Anfang des dritten Aktes ihren Platz fand. Kunigundens Toilettenwechsel machte vor dieser Szene eine Aktpause notwendig. Einen Mißgriff beging der Bearbeiter, indem er Râthchens Gang zum Kloster und die Szene in der Waldschenke (III, 1 und III, 2—4) zur Erspärung einer Verwandlung auf einen Schauplatz, Gebirg und Wald, zusammenlegte. Beide Szenen sind in ihrer dichterischen Stimmung so verschieden und bilden so stark ausgeprägte Gegensätze, daß diese Stimmung nur durch getrennte Schauplätze, die stille, weltferne Eichenlandschaft bei der Einsiedelei und die enge, rußige Waldschenke Jakob Pechs, zum Ausdruck gebracht werden kann. Eine Zusammenlegung dieser Auftritte auf einen Schauplatz schädigt — auch wenn die Einsiedelei, wie bei Schreyvogel, beseitigt wird — beide Szenen in ihrer künstlerischen Wirkung. Da die Schenke wegsiel, mußte auch die prächtige Figur des

maulfaulen Jakob Pech — gewiß zum großen Schmerze Schreyvogels — geopfert werden. Vermutlich folgte Schreyvogel in dieser szenischen Anordnung dem Vorbild der älteren Wiener Bearbeitung von 1810, in der ebenfalls der Gastwirt Jakob Pech gestrichen war.

In dem neuverfaßten Monologe Strahls, der die folgende, auf Burg Thurneck spielende Szene (III, 5 und 6) einleitet, zeigt sich der Bearbeiter wieder von dem Vorbilde Holbeins beeinflusst. Es ist sehr charakteristisch, daß sämtliche Bearbeiter des Stückes von Holbein und Schreyvogel bis herab auf Laube, Devrient, Wehl und Siegen das Bedürfnis fühlten, an dieser Stelle einige einleitende und vermittelnde Akkorde einzulegen. Diese Übereinstimmung weist deutlich darauf hin, daß das Sprunghafte, das der Komposition des Stückes vielfach eigen ist, an dieser Stelle besonders störend zutage tritt und daß hier in der Tat ein gewisses Bedürfnis vorhanden ist nach einigen vermittelnden Tönen, die auf die eigentümliche Stimmung des unbewußt noch in Käthchens Banden liegenden gräßlichen Bräutigams vorbereiten. Holbein glaubte diesem Bedürfnis durch eine neuverfaßte Duoszene zwischen dem Grafen und Gottschalk abzuhelpfen, worin dieser seinen Herrn in ziemlich deutlicher und plumper Weise über seine wahren Empfindungen aufzuklären und ihn offen zu bestimmen sucht, die „vertrackte Zierstange“ sitzen zu lassen und sich statt dessen „das liebe Käthchen zur Hausfrau zu nehmen“. An Stelle dieser stark burlesk gehaltenen Prosa-Szene Holbeins hat Schreyvogel in wesentlich geschmackvollerer Weise einen der nachfolgenden Szene angepaßten Versmonolog des Grafen gesetzt, der der unbefriedigten Stimmung und der unbewußten Sehnsucht des Ritters nach Käthchen Ausdruck gibt. Trotz der veredelten künstlerischen Form weist er inhaltlich und formell mit Deutlichkeit auf das Vorbild hin, das die erste Rede des Grafen in der entsprechenden Szene Holbeins hierfür gegeben hat.

Der wichtigste Fortschritt Schreyvogels gegenüber Holbein lag darin, daß an Stelle der furchtbaren Verballhornung, die der Wortlaut des Gedichtes namentlich in den rhythmischen Teilen auf Schritt und Tritt erlitten hatte, die unveränderte Fassung des Ori-

ginals in ihre Rechte trat. Zum ersten Male kam damit an einer führenden Bühne das echte Kleistische Käthchen mit dauerndem Erfolg auf das Theater. Gewiß hatte Schreyvogel in den beiden letzten Akten des Stückes noch Änderungen und Neudichtungen vorgenommen, deren Umfang das Maß des Zulässigen und Notwendigen überschritt; er ließ sich hier mehr, als es wünschenswert war, von dem Vorbild der älteren Bearbeitung Holbeins leiten. Aber gerade der Vergleich mit Holbein zeigt auch hier den bedeutenden Fortschritt Schreyvogels, der an Stelle der freien und völlig willkürlichen Umdichtung des ganzen Schlusses das unveränderte Original zu Ehren brachte und in den Teilen, wo er sich noch von Holbein abhängig zeigte, den überlegenen künstlerischen Geschmack seiner sonstigen dramaturgischen Arbeiten bewährte.

Im einzelnen zeigt der Text des Stückes bei Schreyvogel verschiedene kleine Änderungen, die zum großen Teil den besonderen Zensurverhältnissen der Wiener Bühne zur Last fallen.

So machte die geistliche Zensur die Verwandlung des „Cherubs“ in einen „Genius“, die des „Engels“ in einen bloßen „Schutzgeist“ notwendig. Die „Hochgebenedeite“ und die „Heiligen“ wurden ausgemerzt; ebenso die „Einsiedelei“ und der fromme Gruß ihres Pförtners; aus Prior Hatto wurde ein einfacher „Klausner“, aus dem „heimlichen“ Gericht unter Umgehung des Namens der heiligen Seme ein „furchtbares“ Gericht. Der „Jüngste Tag“ und der „Weihkessel“ durften nicht erwähnt werden; selbst der „Teufel“ mußte auf seinen Namen verzichten und sich mit der Titulatur des „Bösen“ begnügen; aus dem charakteristischen „Höllenfuchs“ wurde ein farbloser „Bösewicht“. Sonst wurde nur geändert und gekürzt an Stellen, wo der Ausdruck dem Bearbeiter zu gedehnt oder zu überladen erschien oder wo er charakteristische Brutalitäten und Derbheiten glaubte abschwächen zu müssen. So wurde das ganze Spiel mit der Peitsche (III, 6) und deren frühere Erwähnung beseitigt. Auch für das schöne: „Verliebt ja wie ein Käfer bist du mir“ schien das Publikum dem Bearbeiter offenbar noch nicht reif zu sein; der „Käfer“ mußte sich die Metamorphose in einen „Tauber“ gefallen lassen.

Die erste Aufführung des Stückes in Schreyvogels Einrichtung,

mit Anschütz als Strahl und dessen Gattin Emilie als Râthchen, fand am 22. November 1821 statt.

Das Stück hatte trotz einer im Gesamtbild, wie es scheint, sehr vernachlässigten Vorstellung, einen ehrenvollen Erfolg und erhielt sich auf dem Spielplan. Es wurde in Schreyvogels Einrichtung bis 1835 im ganzen vierunddreißigmal gespielt. Dann ruhte das Stück bis 1843, wo es unter dem damaligen Direktor Holbein in dessen Bearbeitung neu einstudiert in Szene ging. In dem bedauerlichen künstlerischen Rückschritt, der sich hierin gegenüber den Zeiten Schreyvogels befundete, wiederholte sich dieselbe Erscheinung, die schon in den Bühnengeschichten von Goethes Götz am Wiener Burgtheater zutage getreten war. Auch hier war die höchst beachtenswerte Einrichtung Schreyvogels, die den Aufführungen von 1830—1833 zugrunde gelegen hatte, schon 1834 unter dessen Nachfolger Deinhardstein mit der traditionellen Theaterbearbeitung Goethes vertauscht worden.

Erst Heinrich Laube blieb es vorbehalten, die echt Kleistische Dichtung wieder aus ihrem Dornröschenschlafe zu erwecken und das Stück in reinerer Fassung am 11. Dezember 1852 zum ersten Male wieder auf die Wiener Bühne zu bringen. Laube gebührt, zusammen mit Eduard Devrient, der ungefähr gleichzeitig in demselben Sinn in Karlsruhe tätig war, das bleibende Verdienst, nach Schreyvogel den ersten kräftigen Anstoß zur Verdrängung der Holbeinschen Verunzierung von den besseren Theatern gegeben zu haben. Devrients Bearbeitung, die im Sommer 1852 entstand und unmittelbar darauf als Bühnenmanuskript im Druck erschien, wurde am 8. Oktober 1854 in Karlsruhe zum ersten Male gespielt.

Laube und Devrient stimmten darin mit Holbein, Schreyvogel und den meisten späteren Bearbeitern überein, daß sie Kunigunde ihrer lügenhaften Toilettenkünste entkleideten und sie ihrer Rivalin nur als moralisches, nicht aber als körperliches Scheusal unterliegen ließen. Bei beiden fiel deshalb die Bades- und die Toilettenzene, bei beiden auch die Szene am Sturzbach. Die Auffindung der Schenkungsurkunde wurde bei Laube in Strahls Monolog (IV, 2) verwoben, bei Devrient ähnlich wie bei Schreyvogel in eine neuverfaßte Duoszene zwischen dem Grafen und Gottschalk,

die den vierten Akt einleitete und die erzählenden Elemente jenes Monologes sehr glücklich in dialogische Form verwandelte. Kunigundens Anschlag auf Käthchens Leben wurde durch ihre Eifersucht und ihre Bloßstellung infolge der Auffindung jener Urkunde motiviert.

Laube und Devrient verwirklichten ferner unabhängig voneinander einen Vorschlag Tiecks, indem sie den alten Theobald in Käthchens Großvater verwandelten. Laube glaubte dadurch einen Mißton am Schlusse des Stückes zu vermeiden: „Ein Vater kann solche Liebshaft leichter verzeihen als ein Gatte“. Und Eduard Devrient meinte, „daß der heiklige Punkt nicht nur dadurch aufs beste gelöst, sondern dem Stücke dadurch ein neues Interesse zugeführt würde“.

Die Art allerdings, wie Laube das schwierige Problem zu lösen versuchte, war wenig glücklich. Er konstruierte zu Beginn des fünften Aktes eine im Schloßgarten der Strahlburg spielende Szene, die eine Reihe heterogener Vorgänge mit verblüffender Kühnheit zusammenschmolz. Nach einem einleitenden Gespräche zwischen Kunigunde und Rosalie, aus dem man deren Anschlag auf Käthchens Leben erfährt, trifft der Kaiser mit Theobald und anderen als Gast auf der Strahlburg ein, angeblich zur Hochzeit des Grafen mit Kunigunde; hier entwickelt sich seltsamerweise die Szene des Gottesgerichts, nach dessen Entscheidung Theobald dem Kaiser in einem kurzen Seitengespräch das Geheimnis von Käthchens Abkunft enthüllt. Der fürstliche Vater läßt sich dabei in seiner majestätischen Ruhe so wenig beirren, daß er dem Schicksal Gertruds, der Mutter Käthchens, auch nicht mit einem einzigen Worte nachfragt.

Weit besser und zugleich pietätvoller gegen das Original, wenn auch mit Hilfe einer etwas umfangreicheren Neudichtung, wird das Problem von Devrient gelöst, dessen Einrichtung der von Laube in jeder Beziehung überlegen ist und — sofern man sich mit der Ausführung des Tieckschen Vorschlags befreunden will — noch heute als die beste der vorhandenen Bearbeitungen gelten darf. Devrient läßt, von dem richtigen Empfinden geleitet, daß die Enthüllung von Theobalds Geheimnis einer breiteren Ausführung

und vor allem einer gewissen Intimität bedarf, auf das Gottesgericht zu Worms, das unangetastet bleibt, eine besondere Szene in einem Zimmer des kaiserlichen Palastes folgen, wo sich in einem neu verfaßten Gespräche zwischen dem Kaiser und Theobald der wahre Tatbestand, der frühe Tod Gertruds und des Großvaters frommer Betrug, enthüllt.

Freilich übersahen Laube sowohl wie Devrient bei dieser Änderung, daß Theobalds ganzes Verhalten bei dem Gottesgericht, sobald der Alte weiß, daß Käthchen nicht seine Tochter ist, einigermaßen unglaubwürdig wird und daß der Zweikampf zwischen dem Grafen und dem alten Großvater durch das verschiedene Alter der Gegner einen heiklen Beigeschmack erhält.

Laubes Bearbeitung, die auch auf vielen anderen Bühnen Eingang fand, hielt sich auf dem Burgtheater bis zum Jahre 1875 und erlebte in dieser Zeit die stolze Zahl von sechzig Aufführungen. Im folgenden Jahre setzte Dingelstedt das Stück nach einer neuen Einrichtung in Szene. Im Gegensatz zu Laube und den übrigen bisherigen Bearbeitern behielt er die Badeszene und damit das Motiv von Kunigundens Mißgestalt zum ersten Male bei, ohne freilich die naheliegende Folgerung daraus zu ziehen, auch die Toilettenzene (V, 4—9) für die Aufführung zu retten. Da auch das aufklärende Gespräch zwischen Freiburg und Stammberg (V, 3) gestrichen wurde, blieb der Zuschauer — ein unbegreifliches Versehen des Bearbeiters — völlig im unklaren darüber, was Käthchen in der ominösen Grotte eigentlich gesehen und was Kunigundens Anschlag auf Käthchens Leben veranlaßt hatte. Theobald wurde aus der von Laube ihm verliehenen großväterlichen Würde wieder in seine väterliche Stellung zurückversetzt, dem Gottesgericht zu Beginn des fünften Aktes wieder sein natürlicher Schauplatz, der freie Platz zu Worms, zurückgegeben. Auf demselben Schauplatz hielt der Kaiser seinen großen Monolog (V, 2), nachdem er mit den Worten:

Es geht vorüber! Doch verläßt mich, alle,
Damit ich mich allein erhol' und sammle (!)

in allzu absichtlicher theatralischer Weise seine Umgebung entlassen hatte. Den Monolog selbst arbeitete Dingelstedt, offenbar von der

feltsamen Absicht geleitet, ihn formell mit der vorangehenden Szene in Einklang zu bringen, aus der kraftvollen Prosa des Originals in Verse um, Verse, die zum Teil allerdings nur durch ihre sichtbare äußere Anordnung ihren rhythmischen Charakter verraten: das Ganze — eine künstlerische Prozedur, die an Willkürlichkeit selbst unter den reichhaltigen Leistungen, die Dingelstedts dramaturgisches Wirken nach dieser Seite aufweist, nicht viel ihresgleichen hat⁷⁾. Dieser kombinierten Szene auf dem Wormser Plaze folgte in unveränderter Fassung die Höhlenszene und dann die Schlusssauftritte auf dem Schloßplatz. Die drei ersten Akte zeigten, abgesehen von den Kürzungen und zwei für den dritten Aktschluß neuverfaßten Schlußzeilen keine wesentliche Änderung. Dem Monolog Strahls in der Szene am Hollunderbusch wurde als Ersatz für die ausgefallene Szene am Sturzbach ein kurzes Gespräch zwischen Gottschalk und Strahl vorangestellt, das den Zuschauer in ähnlicher Weise wie bei Schreyvogel und Devrient über den Inhalt des aufgefundenen Futterals zu unterrichten suchte. Dies Gespräch wurde wieder getilgt, als man sich in späterer Zeit zur Aufnahme der Szene am Sturzbach entschloß. Dingelstedts Einrichtung konnte gegenüber der bisherigen Laubeschen Bearbeitung, trotz mancher dankenswerten Wiederherstellung, nur als ein sehr bedingter und zweifelhafter Fortschritt gelten.

Mittlerweile war den früheren Bearbeitungen schon Ende der sechziger Jahre eine neue Einrichtung von Seodor Wehl zur Seite getreten, die zuerst in Hamburg und dann in Stuttgart unter Wehls Leitung auf die Bühne kam und über die der Verfasser in seinen Stuttgarter Theatererinnerungen ausführlich berichtet hat. Sie bot in der Behandlung des Kaiserproblems insofern etwas Neues, als sie Theobald den Vater Râthchens bleiben ließ und den Hergang in der Weise wendete, daß der Kaiser — allerdings im grellen Widerspruch mit dem naiven Charakter der Märchendichtung — in dem Ausgang des Gottesgerichts gewissermaßen einen Wink des Himmels erblickt:

Weil Gott es will, sei Râthchen meine Tochter.
Es hat der Himmel mir ein Kind versagt,
Um das ich oft und brünstig ihn gebeten.

Mit einer Wendung ins humoristische veranlaßt er, daß Theobald ihm sein eigenes Kind abtrete. Daß dadurch das ganze Kaisermotiv zur leeren Seifenblase wurde, entging, wie es scheint, dem Bearbeiter. Kunigunde wurde auch hier zur bloßen Buhlerin und Intrigantin mit echten Zähnen und gutem Wuchs. Im einzelnen war Wehl, namentlich bei den humoristischen Teilen, mit eigenen Erfindungen und Zutaten freigebiger, als es notwendig und im Interesse des guten Geschmacks zu wünschen war.

Einen neuen Impuls erhielt die Aufführung des Stückes durch die Vorstellungen der Meininger, die zum ersten Male neuerdings den Versuch wagten, mit den vorhandenen Bearbeitungen gänzlich zu brechen und das Original ohne jede wesentliche Änderung, nur mit Tilgung der Badeszene und mit einer veränderten Abtheilung der ersten drei Akte, auf die Bühne zu stellen. So wurde die Szene beim Sturzbach und die in Kunigundens Toilettenzimmer zum ersten Male gespielt und den einzelnen Bildern durch eine intime szenische Ausstattung ein ungeahnter malerischer Reiz gegeben. Fehlerhaft war es freilich, daß man auch hier — um eine Verwandlung zu ersparen — den Kaiser nötigte, sein heikles Geheimnis statt den vier Wänden seines Zimmers dem Turnierplatz von Worms anzuvertrauen; ebenso, daß man aus demselben Grunde die Auftritte in der Höhle (V, 10—12), die in ihrer dichterischen Stimmung unbedingt den Hintergrund der nächtlichen Einsamkeit verlangen, in den von der Tagessonne erhellten Schloßhof der Strahlburg hinauszerzte.

Unter dem Einfluß der Meininger stand dann weiterhin die Aufführung des Käthchen am Deutschen Theater in Berlin, die im Dezember 1885 unter August Försters Leitung in Szene ging, und in noch höherem Maße die neue Inszenierung des Stückes, mit der das Berliner Schauspielhaus unter Max Grubes Leitung im April 1891 vor die Öffentlichkeit trat. Während Grube eine ziemlich treue Kopie der Meiningerschen Inszenierung gab und nur die Badeszene noch einfügte, ging die Vorstellung des Deutschen Theaters selbständigere Wege und benutzte für den letzten Akt, dessen sämtliche Szenen allerdings in sinnwidriger Weise auf den Turnierplatz in Worms zusammengelegt wurden, einige Teile aus Devrients

Bearbeitung, indem sie Theobald in Käthchens Großvater verwandelte. Ebenfalls von Eduard Devrient beeinflusst war eine Einrichtung, in der das Stück 1880 am Hoftheater zu München, wo bis dahin Holbein in seinem Rechte geblieben war, unter Heinrich Richters Regie in Szene ging. Der Monolog des Kaisers wurde in einen Dialog zwischen diesem und Theobald verwandelt, worin der Kaiser sich entschloß, Käthchen als Tochter zu adoptieren, ohne den alten Waffenschmied über den wahren Sachverhalt völlig aufzuklären.

Mittlerweile hatte im Jahre 1890 eine neue Bearbeitung des Stückes von Karl Siegen den unglücklichen Versuch unternommen, die Dichtung „auf Grund des ursprünglichen Planes“ zu rekonstruieren. Dank den geringeren Anforderungen, die sie durch die völlige Ausmerzungen des Kaisers an die Besetzung stellte, und dank einer gewissen äußeren Wirksamkeit verbreitete sich diese Einrichtung über zahlreiche Bühnen. Daß der Dichter jenen ursprünglichen Plan preisgab und an Stelle der märchenhaften Wassernixe eine gewöhnliche Sterbliche mit erborgten körperlichen Reizen setzte, mag man im Interesse der Dichtung auf das tiefste beklagen; so wahrscheinlich es ist, daß die Dichtung durch diese Metamorphose bedeutend verloren hat, so sicher ist die Unmöglichkeit, das Werk nach seinem ersten Plane, von dem uns so gar nichts Authentisches bekannt ist, nachträglich wiederherzustellen. Auch eine geschmackvollere Arbeit, die sich von den unsinnigen Widersprüchen und Banalitäten der Siegenschen Umarbeitung freigehalten hätte, wäre an dieser Aufgabe rettungslos gescheitert.

Eine in ihrer Anspruchslosigkeit dagegen ganz brauchbare Bühnenausgabe wurde 1898 von Demetrius Schruß in Zandels Bibliothek der Gesamtliteratur herausgegeben. Sie bietet eine ziemlich treue Wiedergabe des Originals und beseitigt nur Kunigundens körperliche Mißgestalt, ferner die Badeszene, die Toilettenzene und den Auftritt am Sturzbach. Dafür wird der vierte Akt durch eine Szene in der Strahlburg eingeleitet, die sich aus Elementen der ausgefallenen Szenen IV, 1, IV, 8, V, 4—9 zusammensetzt und den Grafen, allerdings in etwas absichtlicher und gewaltsamer Weise, zum Zeugen von Kunigundens Anschlag auf Käthchens

Leben macht. Im übrigen ist diese Ausgabe in erster Linie den Bedürfnissen mittlerer und kleinerer Bühnen angepaßt, für die sie aber durch ihre im ganzen sehr diskrete und pietätvolle Behandlung des Textes eine weit empfehlenswertere Handhabe bietet, als Siegens selbstherrliche und weitverbreitete Bearbeitung.

Als charakteristisches Zeichen für die Versuchsfreudigkeit der deutschen Bühnen ist den zahlreichen vorhandenen Einrichtungen in jüngster Zeit abermals eine neue zur Seite getreten: eine Bearbeitung von Artur Seidl, des verdienten Dessauer Dramaturgen, nach der das Stück am 26. Dezember 1904 am Hoftheater in Dessau zum ersten Male gegeben wurde. Nach dem, was Seidl über die Intentionen dieser Bearbeitung berichtet hat⁸⁾, handelt es sich hier um den an Seodor Wehls Bearbeitung erinnernden Versuch, das Kaiserproblem in der Weise umzugestalten, daß Theobald der Vater Käthchens bleibt und daß der Kaiser sich das Mädchen von jenem an Kindes Statt abtreten läßt.

Als letztes Glied in der weitverzweigten Bühnengeschichte des Stückes ist endlich die Inszenierung zu erwähnen, womit das Deutsche Theater in Berlin unter der Direktion von Max Reinhardt am 19. Oktober 1905 eröffnet wurde. Der Glanz der äußeren Ausstattung vermochte bei dieser Aufführung freilich nicht darüber hinwegzutäuschen, daß das Wichtigere, die literarische Einrichtung des Textes, namentlich in der zweiten Hälfte des Stückes ein schwerer Mißgriff war. Abgesehen von der verhängnisvollen Zerreißung des Werkes in eine Reihe glänzender dekorativer Bilder, die die Akteinteilung und die organische Gliederung des Stückes völlig aufhob, wurde durch die Tilgung der Szene am Sturzbach, der Badeszene, des Monologs des Kaisers, des darauffolgenden Gesprächs zwischen Glammberg und Freiburg und der Toilettenzene der Zusammenhang der Handlung in den letzten Akten in so sinnzerstörender Weise vernichtet, daß der Schluß des Stückes dem, der mit der Dichtung nicht vertraut war, ganz und gar unverständlich blieb. Wichtige dramatische Motive, wie die Auffindung der Stauffenschens Schenkung in dem Schutt des Brandes und einiges andere wurden erbarmungslos beseitigt, das Geheimnis von Käthchens kaiserlicher Abkunft blieb dem Uneingeweihten

ein ungelöstes Rätsel. Daß der Graf vom Strahl, dem Zwang der dekorativen Einrichtung zuliebe, seine Hochzeit, statt in der väterlichen Burg, auf dem Marktplatz zu Worms, der Stätte des Gottesgerichts, feiern mußte, war ein unwesentlicher Mangel gegenüber der sonstigen grausamen Verstümmelung, die der Schluß des Gedichts in dieser Aufführung erfahren hatte. Sie war in literarischer Hinsicht ein bedauerlicher Rückschritt gegenüber dem, was früher für das Stück geleistet worden war.

Die Bühnengeschichte des Werkes zeigt einen eigentümlichen Zickzackweg; die letzten Stationen dieses Weges können durchaus nicht als überragende Höhepunkte gelten. Auch wenn man die Verdienste der Meininger um die Herstellung des Originals willig anerkennt, wird man über die Frage diskutieren können, ob es sich nicht empfiehlt, wenigstens einzelne Züge aus dieser oder jener der vorangegangenen Bearbeitungen auch für die heutige Bühne zu verwerten⁹⁾.

Denn die Tatsache ist nicht wegzuleugnen und wird auch durch die wärmste Begeisterung für die Vollkommenheit des Gedichts nicht aus der Welt geschafft: daß die Bühnenwirkung des Stückes in den beiden letzten Akten, sofern man diese nach dem unveränderten Originale spielt, erfahrungsgemäß erheblich abnimmt. Das liegt keineswegs an den technischen Mängeln dieser beiden Akte, etwa an den vielen Verwandlungen, die der Stimmung hier besonders gefährlich sind. Das liegt vielmehr an der unbestreitbaren Ernüchterung, die die letzte Entwicklung des Stückes, insbesondere die halb komisch, halb widerwärtig wirkende Enthüllung von Kunitz gundens körperlicher Mißgestalt, für den naiven Zuschauer mit sich bringt. Mit vollem Recht sagt Wilhelm Herzog hierüber in seiner Kleist-Biographie: „Den sonnigen Ton des Märchens unterbricht plötzlich ein anderes, fremdes, nüchternes Licht, das die Atmosphäre zerreißt.“

Es ist kein Zufall, daß unter den zahlreichen Dramaturgen, die sich mit der Bühnengestaltung des Stückes beschäftigt haben, kaum einer den Schluß des Stückes ganz unverändert gelassen hat. Werden die kleinen Änderungen und Kürzungen, die sich hier empfehlen, mit discreter und pietätvoller Hand vollzogen, so wird dem Stück

und seiner Wirkung auf dem Theater ein wirklicher Dienst geleistet. Eine allzu starre Pietât, die in engherziger philologischer Treue an dem Buchstaben klebt, droht hier, zur Pietâtlosigkeit zu werden, indem sie dem letzten Zwecke der Bühnenaufführung, der Popularisierung des Werkes, hindernd im Wege steht.