

# **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**

Miszellen zur Aufführung von Kleists Dramen

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

## Miscellen zur Aufführung von Kleists Dramen.

### 1.

#### Der Schauplatz der Handlung in Penthesilea.

Wer einer Inszenierung der „Penthesilea“ nahetritt, muß zuerst zu der Frage nach der Behandlung des Schauplatzes Stellung nehmen. Im engsten Zusammenhang damit steht die zweite Frage, die der Akteinteilung. Das Stück, wie der Wortlaut des Buches es nahelegt, ohne jede Unterbrechung durchzuspielen, wäre eine Forderung, die mit der Aufnahmefähigkeit des Publikums schwer zu vereinigen ist. Auch wäre diese Forderung nur zu erfüllen, wenn der Schauplatz unverändert bliebe. Höchstens die Drehbühne, wie sie Reinhardt in glücklichster Ausnutzung ihrer Möglichkeiten für die Tragödie zu verwenden vermag, wäre imstande, jene beiden Forderungen zu befriedigen.

Eine Veränderung des Schauplatzes an dieser oder jener Stelle ist unumgänglich notwendig, wenn man nicht unmögliche Situationen auf der Bühne schaffen will. Denn Kleist hat für eine völlig un reale Bühne geschrieben, für ein Theater, „das da erst kommen soll“. Es hieße, längst Gesagtes wiederholen, wollte man dies im einzelnen für seine Behandlung des Ortes nachweisen. Es ist unmöglich, den vierten und fünften Auftritt des Stückes, also den Abgang der Griechen und den ersten Auftritt der Amazonen, auf der realen Bühne ohne Ortswechsel aneinanderzureihen, wenn nicht — auch mit Rücksicht auf die Behandlung der Zeit — eine ganz widersinnige Situation geschaffen werden soll. Dagegen kann die ganze große Szenenreihe, die den eigentlichen Mittelpunkt und Inhalt des Stückes bildet, von Auftritt 5 bis Auftritt 20 einschließ-

lich, also bis zum Aufbruch Penthesileas zum Entscheidungskampf, ohne jede Unterbrechung und ohne Szenenwechsel gespielt werden. Die Szene des Rosenfestes bedarf keiner besonderen Dekoration. Denn der Schauplatz, auf dem sich alle diese Szenen abspielen, ist als eine dem Griechenlager fern und etwas abseits gelegene Landschaft gedacht. Nur empfiehlt es sich, die Verse 1002 bis 1009, die einen größeren zeitlichen Zwischenraum zwischen Auftritt 5 und 6 voraussetzen, zu tilgen. Die große Szenenreihe, Auftritt 5 bis 20, durch einen Aktschluß (nach Auftritt 18, der Befreiung Penthesileas, wie es bei Mosenthal und Klara Ziegler, nach Auftritt 14, wie es neuerdings am Berliner Schauspielhause geschah) auseinanderzureißen, ist selbstverständlich ein Mißgriff, der sich an der eigentümlichen Ökonomie der Tragödie in schlimmer Weise versündigt. Denn der Rhythmus der Dichtung verlangt ein atemloses Dahinrasen dieses gewaltigen Feuerstromes, der an diesen Stellen an keiner Stelle gehemmt oder unterbrochen werden darf. Am wenigsten ist es möglich, zwischen Auftritt 14 und 15 einen musikalisch ausklingenden Aktschluß mit Gesang und Tänzen einzulegen und dadurch die eigentliche Exposition der Tragödie — erst in Auftritt 15 folgt die große Erzählung Penthesileas — in der Mitte auseinanderzureißen.

Dagegen muß sich zwischen Auftritt 20 und 21 der Schauplatz zum zweitenmal verändern. Denn es ist schlechterdings unmöglich, daß Achilles und seine Freunde an derselben Stelle erscheinen, wo die Amazonen soeben zum Vernichtungskampf gegen die Griechen aufgebrochen sind. Strenggenommen müßte auch mit Auftritt 22 wieder ein Wechsel des Schauplatzes eintreten. Doch können Auftritt 21 und 22 durch eine geschickte Anordnung der Regie in der Weise verbunden werden, daß der Schauplatz nicht zu wechseln braucht und somit von Auftritt 21 bis zum Schlusse unverändert bleiben kann. Dadurch ergeben sich für die Aufführung der Tragödie zwei natürliche Einschnitte: der erste nach Auftritt 4, dem Aufbruch der Griechen gegen die nahenden Amazonen, der zweite nach Auftritt 20, dem Aufbruch Penthesileas zum Entscheidungskampfe. Drei Akte: ein gewaltiger, das ganze eigentliche Drama umfassender Mittelakt von Auftritt 5 bis 20; ein kurzer exponier-

render Akt, Auftritt 1 bis 4 und der Schlußakt, Auftritt 21 bis 24. Es empfiehlt sich, für die beiden kurzen umschließenden Akte denselben Schauplatz zu wählen, einen freien Platz unweit des Griechenlagers. Der Mittelakt hätte sich an einem intimeren Schauplatz, unweit des Amazonenlagers, gedeckt durch Eiche, Zypressen, Felsen, Brücke usw., abzuspielen. Die Verwandlung nach dem ersten Akte muß sich so rasch wie möglich vollziehen. Erst nach Schluß des zweiten Aktes darf eine größere Erholungspause eintreten.

## 2.

## Der Bardenchor in der Hermannsschlacht.

Wir litten menschlich seit dem Tage,  
 Da jener Fremdling eingerückt;  
 Wir rächten nicht die erste Plage,  
 Mit Hohn auf uns herabgeschickt;  
 Wir übten, nach der Götter Lehre,  
 Uns durch viel Jahre im Verzeihn:  
 Doch endlich drückt des Joches Schwere,  
 Und abgeschüttelt will es sein!

Über die szenische Anordnung einer der schönsten und ergreifendsten Szenen in der Hermannsschlacht, der Szene, da Hermann vor Anbruch der Schlacht dem gewaltigen Gesange der Barden lauscht (V, 14), scheint unter den Theaterfachleuten vielfach eine seltsame Meinungsverschiedenheit zu herrschen. Entgegen der ausdrücklichen Vorschrift des Dichters, der hinter „Chor der Barden“ die Bühnenanweisung gibt „aus der Ferne“, läßt man da und dort die „süßen Alten“ in höchst eigier Person auf der Bühne erscheinen und sie, aller Augen sichtbar, ihren Gesang zum besten geben. Ist dabei der Auftritt und Abgang der Barden in ungeschickter Weise geordnet, etwa in der Art, daß die Sänger kurz vor Beginn des Chores aufmarschieren, mit der Front gegen das Publikum ihren Chor programmäßig absingen, um nach Absolvierung ihres Pensums alsbald wieder in die Kulissen zu verschwinden, steht überdies die Komposition des Chores, wie es meistens der Fall ist, nicht auf der

Höhe der wundervollen Dichtung, so hat man häufig wohl den Eindruck, als ob die Teutoburger Liedertafel ein nächtliches Konzert gebe, und die ganze Poesie der herrlichen Szene wird bis auf die letzten Reste vernichtet. Aber auch bei einer glücklicheren und geschmackvolleren Anordnung der Szene wäre es prinzipiell völlig verkehrt, die süßen Alten sichtbar auf der Bühne erscheinen zu lassen.

Die eigentümliche Anschauung, daß dies notwendig sei, ja sogar den Intentionen der Dichtung entspreche, wird seltsamerweise auch von ernster und sehr bemerkenswerter Weise verfochten. So hat Hans Pfigner für die Aufführung einer von ihm verfaßten sehr wuchtigen und gehaltvollen Komposition des Bardenchors (Süddeutsche Monatshefte, IV, Januarheft 1907) die Bedingung gestellt, daß die Barden auf der Bühne ihren Chor zu singen hätten. Sie sollten nach Pfigners Meinung von Beginn der Szene an auf der Bühne sein, und zwar auf einem Hügel im Hintergrund, von Säckeln umgeben, während Hermann und seine Umgebung sich auf dem vorderen Teil der Bühne bewegen. Die begleitende Musik sollte auf der Bühne durch Harfen und Stierhörner markiert werden.

Es kann wohl keinem Zweifel unterliegen, daß die Situation, wie sie Kleist vor Augen schwebte, eine andere ist. Die Bühnenanweisung „Chor der Barden (in der Ferne)“ zeigt unwiderleglich, daß die Barden nicht auf, sondern hinter der Szene gedacht sind. Im Vorangehenden könnte Hermann unmöglich fragen:

Wo sind die süßen Alten  
Mit ihrem herzerhebenden Gesang?

wenn die Barden einige Schritte hinter ihm auf der Bühne ständen. Wenn Egbert Hermanns Frage im folgenden beantwortet:

Ja, schau her!  
Dort auf dem Hügel, wo die Säckeln schimmern!

so ist dieser Hügel nicht auf der Bühne, sondern hinter der Szene, und zwar in beträchtlicher Entfernung von dem Standpunkt der Sprechenden gedacht.

Wenn sich der moderne Komponist, entgegen diesen unzweideutigen Fingerzeigen der Dichtung, die szenische Situation in der

Weise umkomponierte, daß er die Barden selbst auf die Bühne stellte, so leitete ihn dabei das vom musikalischen Standpunkt an sich gewiß sehr begreifliche Bestreben, dem Texte des Gesanges durch die Gegenwart der Sänger zur vollen Verständlichkeit zu verhelfen. Das ist in hohem Grade löblich, denn die wundervollen Worte des Chores sollen vom Publikum verstanden werden. Aber dieses Verständnis darf nicht auf Kosten der ganz besonderen dichterischen Stimmung dieser Szene erkauft werden. Dies geschieht, wenn die Sänger auf der Bühne ihren Platz finden. Schon der reale Anblick der Barden, von denen sich die Phantasie eine ungleich poetischere Vorstellung zu machen vermag, ferner das Pusten und Streichen auf den ungewöhnlichen, altertümlichen Instrumenten zerstreut den Zuschauer und lenkt seine Aufmerksamkeit auf Äußerliches ab. Es ist eine altbekannte Erfahrung, daß jede Musik weit stärker wirkt, wenn ihre mechanische Herstellung dem Auge des Hörers entzogen ist. Auch hierin liegt einer der vielen Gründe, warum Wagner ein verdecktes Orchester verlangte. Auch der Chor der Barden übt eine ungleich tiefere und gewaltigere Wirkung aus, wenn er, von unsichtbaren Sängern ausgeführt, wie aus weiter Ferne herüber tönt.

Die Inszenierung dieses Auftritts bedarf nur weniger Personen und der einfachsten dekorativen Hilfsmittel. Das ziemlich kurz zu haltende Bild des nächtlichen Waldes zeigt zur Seite eine wuchtige Eiche, in ihrer Nähe einen plumpen Opferstein, auf dem das Sanal entzündet wird. Die Gruppe der Feldherren steht seitlich nach hinten, Hermann lehnt während des Gesanges in Halbrückenstellung gegen den Stamm der Eiche, während die Flammen des Sanales seine Gestalt auf dem Dunkel des nächtlichen Bildes in eine flackernde Zelle rücken. Die Wirkung des Gesanges gibt sich in der lautlosen Ruhe der Feldherren und in Hermanns Haltung an der Eiche in beredter Weise kund.

Zur vollen Wirkung dieser wundervollen Szene ist nur eines nötig: eine kongeniale Vertonung des Bardenchors, die freilich auf die besonderen Bedingungen der szenischen Situation, auf die Fernwirkung und gleichzeitig auf möglichste Verständlichkeit der Worte bedacht sein muß.

3.

Dorfrichter Adams Klumpfuß.

Ist Dorfrichter Adams ominöser Klumpfuß der rechte oder der linke Fuß? — Das einleitende Gespräch zwischen Adam und Licht läßt hierüber keinen Zweifel: es ist der linke.

- Adam. Und eh' ich noch den Lauf des Tags beginne,  
 Kennt unser Hergott mir den Fuß schon aus.
- Licht. Und wohl den linken obenein?
- Adam. Den linken?
- Licht. Hier den gesetzten?
- Adam. Freilich!
- Licht. Allgerechter!  
 Der ohnehin schwer den Weg der Sünde wandelt? usw.

Als sich gegen Schluß des Stückes die Schlinge über dem alten Sünder zusammenzieht, wird ihm die Schne Spur dieses linken Klumpfußes zum Verhängnis.

- Marthe. Laß' er doch seine Füße draußen!  
 Was steckt er untern Tisch verfürbt sie hin,  
 Daß man fast meint, Er wär' die Spur gegangen!
- Walter. Wer? Der Herr Richter Adam?
- Adam. Ich! Die Spur!  
 Bin ich der Teufel? Ist das ein Pferdefuß?  
 (Er zeigt seinen linken Fuß.)
- Walter. Auf meine Ehr'! Der Fuß ist gut.  
 (Heimlich) Macht jetzt mit der Session sogleich ein Ende.
- Adam. Ein Fuß, wenn den der Teufel hätt',  
 So könnt' er auf die Bälle gehn und tanzen.

Es ist auf den ersten Blick auffallend, daß Adam hier zu seiner Entlastung den linken, also den Klumpfuß vorzeigt — den Fuß, der ihn gerade verraten muß. Man hat daher bei der Bühnensanweisung: „Er zeigt seinen linken Fuß“ wohl an ein Versehen des Dichters gedacht. Auch Meyer-Bensley scheint dieser Ansicht zuzuneigen, wenn er bemerkt: „Hier sollte wohl der rechte genannt sein.“ Es ist bezeichnend, daß auch die Bühnentradition in dieser Weise entschieden hat. Es ist ein alter Brauch, daß der Darsteller bei jener Stelle seinen rechten, den gesunden Fuß, zu zeigen pflegt. Die Antwort des Gerichtsrats Walter: „Auf meine Ehr'! Der Fuß

ist gut“ scheint dem Darsteller recht zu geben. Trotzdem dürfte hier eine irriige Auffassung vorliegen. Man vergegenwärtige sich die Situation. Adam ist bereits in die äußerste Enge getrieben. Die Beweise für seine Schuld häufen sich; es kann keinem Menschen mehr unklar sein, wer der wahre Täter war. Nur die ungeheure Frechheit Adams gibt ihm den Mut, statt längst das Weite zu suchen, den Schein der gerichtlichen Untersuchung noch aufrecht zu erhalten. Mit einer Art von teuflischem Galgenhumor sucht er seine Sache noch immer zu retten. In dieser Laune hält er der erstaunten Versammlung seinen Klumpfuß vor die Nase. Würde er auf die indirekte Aufforderung der Frau Marthe, seine Füße zu zeigen, den rechten, gesunden, präsentieren, so würde er sofort eine kompromittierende Anspielung des schlaunen Licht auf seinen linken Fuß und eine Aufforderung, die sen zu zeigen, zu gewärtigen haben. Das weiß der Kluge sehr wohl und handelt danach. Der groteske Humor der Worte: „Ein Fuß, wenn den der Teufel hätt' — So könnt' er auf die Bälle gehn und tanzen!“ ist nur dann am Platze, wenn diese Worte sich auf den Klumpfuß beziehen. Scheinbar irreführend ist nur die Antwort Walters: „Auf meine Ehr'! Der Fuß ist gut.“ Es ist nicht zu helfen: die Worte des Gerichtsrats können nur ironisch gemeint sein, oder aber er verleugnet seine wahre Meinung, da er solange wie möglich die Ehre des Gerichtes zu retten sucht. Schon seine folgenden Worte, die er „heimlich“ zu Adam spricht: „Macht jetzt mit der Session sogleich ein Ende“ bestätigen deutlich, daß er durch den Anblick des Fußes einen neuen, sicheren Beweis für Adams Schuld erhalten zu haben glaubt, daß er also nicht den normalen rechten, sondern den linken Klumpfuß gesehen hat.

Diese Auffassung scheint auch Eugen Wolff zu teilen, der in seiner kritischen Ausgabe des Stückes (Minden, Bruns' Verlag) zu der betreffenden Bühnenanweisung bemerkt: „Adams unverwüstliche Zuversicht läßt ihn selbst jetzt noch nicht im Stich: übermütig brüstet er sich noch mit seinem massigen Linken, wie er ihn schon Vers 27 (Klumpfuß! Was! Ein Fuß ist wie der andere ein Klumpen!) nicht als Klumpfuß gelten lassen wollte.“

Also weg an dieser Stelle mit der Tradition! Dorfrichter Adam präsentiere fortan getrost, wie vorgeschrieben, seinen massigen Linken!

## 4.

Die Verwechslung der Briefe im Käthchen  
von Heilbronn.

Die Verwechslung der beiden Briefe, die der Rheingraf vom Stein im dritten Akt des „Käthchen von Heilbronn“ den beiden reitenden Boten übergibt, gehört zu jenen seltsamen Zufälligkeiten, die von großer Bedeutung für die Entwicklung des Stückes sind, ohne daß es deshalb berechtigt wäre, von einem Walten des blinden Zufalls in der dramatischen Ökonomie des Werkes zu sprechen. Peter Quanz, der Haushofmeister in Thurneck, erhält durch das Versehen des Rheingrafen den für den Prior Hatto bestimmten Brief, worin jener seinen Besuch zum Empfang der Absolution ankündigt; der Prior aber empfängt den nach Thurneck gerichteten Brief, worin der Graf dem Haushofmeister seinen nächtlichen Anschlag auf die Burg bekannt macht. Dadurch wird Käthchen, die um dieselbe Zeit in der klösterlichen Abgeschiedenheit bei Prior Hatto Zuflucht gefunden hat, zur Mitwisserin jenes Anschlags; indem sie den Brief sofort dem Grafen von Strahl überbringt, wird die verlorengegangene Verbindung zwischen diesem und Käthchen vom Dichter wiederhergestellt.

In der richtigen Erkenntnis von der Wichtigkeit des anscheinend so unwesentlichen Vorganges waren die Bühnen von jeher darauf bedacht, die Verwechslung der Briefe dem Zuschauer bei der Aufführung möglichst deutlich zu machen. Es war Franz von Holzbein, der in seiner Bearbeitung des Stückes auf einen Gedanken verfiel, der für die szenische Behandlung dieses Vorganges für alle Zukunft, wie es scheint, maßgebend wurde. Holzbein fügte an der betreffenden Stelle für den Darsteller des Rheingrafen die Bühnenanweisung ein:

„Er dreht sich, noch immer in jeder Hand einen Brief haltend, zwischen beiden Boten um und gibt jedem einen Brief, jedoch erhält durch sein Umdrehen jeder den unrichten, welches dem Publikum nicht entgehen kann, wenn die Verwechslung nach dieser Vorschrift genau probiert und ausgeführt wird.“

Diese Art der Darstellung hat sich von Holbein auf die späteren Bearbeitungen übertragen und ist bis zum heutigen Tage zur unerschütterlichen Tradition auf kleinen und großen Theatern geworden. Der Einfall Holbeins war vom Standpunkt des Bühnenpraktikers insofern empfehlenswert, als er die Tatsache der Briefverwechslung selbst dem dickfelligen Zuschauer verständlich machte; aber diese Art der Darstellung entsprach gewiß nicht dem Hergang der Sache, wie sich der Dichter ihn gedacht hatte. Zunächst ist es wenig glaublich, daß der Rheingraf, der vom Dichter als Brausekopf, aber nicht als Einfaltspinsel gezeichnet ist, gerade in dem Augenblick, wo er an die Möglichkeit einer Verwechslung der beiden wichtigen Briefe denkt, diese Verwechslung selbst durch die bekannte verkehrte Wendung, die seinem Verstand geringe Ehre macht, veranlassen sollte. Sodann müßte Prior Hatto — unter der Annahme natürlich, daß die beiden reitenden Boten nicht lesen können — aus der Aufschrift des Briefes, der den Namen des Haushofmeisters von Thurneck trägt, sofort erkennen, daß der betreffende Brief gar nicht an ihn gerichtet ist. Er würde den Brief in diesem Falle gar nicht annehmen und öffnen, sondern ihn dem Boten zur Bestellung an die richtige Adresse zurückgeben. Der Prior aber liest den Brief und versteht den Inhalt nicht. Käthchen berichtet hierüber dem Grafen von Strahl (III, 6):

Der Prior, der verstand den Inhalt nicht,  
Und wollt' ihn schon dem Boten wiedergeben.

Er versteht den Brief nicht, da er nach der Aufschrift an ihn gerichtet zu sein scheint.

Der Hergang, wie der Dichter sich ihn dachte, ist offenbar der folgende: Der Rheingraf hat die beiden Briefe hintereinander geschrieben oder sie durch seinen Freund Friedrich von Herrstadt schreiben lassen; er hat sie selbst versiegelt und ihnen dann in der Eile, wie es leicht geschehen kann, die unrichtigen Aufschriften gegeben; der an den Prior Hatto adressierte Brief enthält also die Mitteilung seiner Anschläge auf Thurneck. Als der Rheingraf den beiden Boten die Briefe zum erstenmal übergibt, ist die Verwechslung bereits vollzogen. Nun ist das Verhalten des Priors völlig auf-

geklärt, und Käthchen, die den Brief in der Kause ebenfalls gelesen hat, kann zu Thurneck mit Recht davon sagen:

Er ist, du siehst, an irgend wen geschrieben,  
Der hier im Schloß zu Thurneck wohnhaft ist;  
Was er dem Prior soll, begreift man nicht.

Diese Worte wären unmöglich, wenn die Aufschrift des Briefes, wie es bei der anderen Annahme der Fall sein müßte, an den Haus-  
hofmeister zu Thurneck gerichtet wäre, denn dann wäre klar, daß  
der Brief gar nicht für den Prior bestimmt war; von einem „Nicht-  
begreifen“ könnte keine Rede sein.

Dadurch, daß der Rheingraf bei der Überreichung der beiden be-  
reits verwechselten Briefe in Erinnerung an seine Eile und Zerstreut-  
heit mit einem Male von dem Zweifel erfaßt wird, ob die Briefe  
nicht am Ende verwechselt seien, wird der halbwegs intelligente  
Zuschauer deutlicher, als es notwendig ist, auf die mutmaßliche Tat-  
sache einer Verwechslung hingewiesen. Es bedarf also nicht der Esels-  
brücke jenes althergebrachten Theatermägchens, das dem wirklichen  
Zergang der Dinge widerspricht.

Freilich darf dann nicht — wie es bei Holbein und neuerdings  
selbst noch in der Einrichtung der Meininger geschah — die folgende  
Stelle des Dialogs gestrichen werden:

Rheingraf (nimmt ihnen die Briefe wieder aus der Hand).

Die Briefe sind doch nicht verwechselt!

Friedrich. Nein, nein.

Rheingraf. Nicht! — — Himmel und Erde!

Eginhardt. Was gibt's!

Rheingraf. Wer versiegelte sie!

Friedrich. Die Briefe!

Rheingraf. Ja!

Friedrich. Tod und Verderben! Du versiegeltest sie selbst!

Gerade dieser kleine Dialog weist mit unverkennbarer Deutlich-  
keit auf die mutmaßliche Verwechslung der Briefe hin.

Es ist auffallend, daß auch Max Reinhardt, dessen Regie doch  
sonst ohne jede Rücksicht auf die Überlieferung mit verkehrten Theater-  
mägchen aufräumt, in seiner Neuinszenierung des Stückes hier der  
alten Tradition gefolgt ist.

Die Sache wird dadurch nicht besser, daß man den Rheingrafen — wie es bei Reinhardts Inszenierung, aber gewiß nicht im Sinne der Dichtung, geschehen ist — in einen fretinartigen, halbbetrunkenen Dickwanst verwandelt, der seine mangelhafte Zurechnungsfähigkeit unter anderem auch dadurch bekundet, daß er Stühle zerschlägt und dem Wirt den Wein ins Gesicht speit.

Die Sache ist an sich von keiner großen Wichtigkeit; nur wenige Zuschauer werden sich mit der Frage beschäftigen, auf welche Weise die Briefe verwechselt worden sind. Trotzdem sollte in einer Zeit, wo man mit Recht überall die sogenannte Tradition einer kritischen Prüfung zu unterziehen pflegt, auch dieses ebenso plumpe wie verkehrte und irreführende Theatermäzchen in den Tiefen der Versenkung verschwinden.

## 5.

## Jakob Pech, der Gastwirt.

Der Gastwirt Jakob Pech im „Räthchen von Heilbronn“ gehört im allgemeinen nicht zu den heißbegehrten Rollen des Stückes. Er genießt höchstens als bequeme Episode eine gewisse Schätzung von seiten des Darstellers. Der wenige Text — es sind im ganzen nicht mehr als fünfzig Worte, die er zu sprechen hat — scheint dem Komiker, dem die Rolle in der Regel anvertraut wird, meistens zu dürftig, um seine Kunst daran erglänzen zu lassen. Um eine stärkere Wirkung herauszuholen, hat der Extemporiererteufel, der in dem deutschen Komödianten steckt, den mageren Text der Rolle zu erweitern gesucht. Manche Bearbeitungen sind dem Darsteller darin zu Hilfe gekommen. Durch ein geschmackloses Reimcouplet, das noch heute an Schmieren gehört werden kann („Jakob Pech — geht weg!“), hat sich der Darsteller wenigstens einen dankbaren Abgang zu erringen gesucht. Solche unstatthafter Erweiterungen der Rolle gelten heute an ernsthaften Bühnen nicht mehr als geschmackvoll. Der Darsteller muß sich schon damit abfinden, auf dem unverfälschten Texte der Dichtung seine schauspielerische Gestaltung der Rolle aufzubauen.

Aber dieser wenige Text genügt für den aufmerksamen und phantasiebegabten Spieler, um eine charakteristische Gestalt aus dem Gastwirt zu schaffen. Die kurzen, lakonischen Antworten, die er den verschiedenen Fragen des Rheingrafen erteilt, zeigen, daß Jakob Pech nichts gemein hat mit dem allbekannten Typus des traditionellen Gastwirts, der in tiefer Devotion und grinsender Höflichkeit vor jedem Gaste seines Hauses erstirbt. Es ist also ganz verkehrt, wenn Jakob Pech, wie es wohl auch zu sehen ist, den Rheingrafen mit tiefen Bücklingen und eifriger Geschäftigkeit zur Tür hereinkomplimentiert. Jakob Pech, der Maulfaule, gehört zu jener Art von Gastwirten — es gibt auch solche Käuze! — die sich durch die Ankunft eines Gastes in ihrer gewohnten Ruhe und Bequemlichkeit gestört fühlen. Er hat wohl soeben auf der Bank vor seiner Schenke der Siesta gepflegt, als ihn die unerwartete Ankunft des polternden Rheingrafen unsanft aus dem behaglichen Schläfchen emporschreckt. Nun folgt er dem Grafen, wie er in die Schenke tritt, auch in seinem Äußern der würdige Inhaber der engen, schmutzigen Waldschenke; ein schwerfälliger, vierschrotiger Geselle, schmierig, rußig und unrasiert, in dem rot aufgelaufenen Gesichte die deutlichen Spuren der geistigen Genüsse, die er sich, als sein eigener, bester Gast, zu gönnen pflegt. Unwirsch und halb verschlafen trollt er hinter dem Rheingrafen her. Schwerfällig, stockend, die verschlafenen Augen mit Mühe aufreißend, rülpft er seine verschiedenen Antworten auf die wißbegierigen Fragen des Grafen heraus, nur mit Mühe sein Mißbehagen über die unliebsame Störung seiner Ruhe verbergend. Erst allmählich wird die schwere Zunge etwas beredter und rafft sich in seiner vorletzten Rede sogar zu einer Art von Wig auf, indem er „gewiß und wahrhaftig“ versichert, daß hinter der dritten Tür „niemand“ oder „vielmehr jedermann“ wohne. Als er sich nach seiner Namensnennung stumm hinaustrollt, wirft er noch einen langen, vielsagenden Blick auf den neuen Gast zurück, der die Zähfähigkeit des polternden Ritters mit Sachkenntnis zu prüfen scheint.

Der richtig gewählte Darsteller, der dieser kleinen Rolle individuelles Gepräge zu geben vermag, wird auch aus Jakob Pech, dem Gastwirt, eine reizvolle künstlerische Schöpfung zu gestalten wissen.