

# **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

**Kilian, Eugen**

**München, 1905**

Zur Bühneneinrichtung der Widerspenstigen

[urn:nbn:de:bsz:31-93210](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:31-93210)

vermeiden und das Stück nur durch Kürzungen und Vereinfachung der Scenerie den Bedingungen des modernen Theaters anzupassen. In der scenischen Anordnung hat Oechelhäuser noch allzu ängstlich am Originale festgehalten und der Rücksicht auf möglichste Vereinfachung des Schauplatzes zu wenig Rechnung getragen. Nur der zweite Akt seiner Einrichtung hat einen einheitlichen Schauplatz, die übrigen Akte erfordern je eine, der vierte zwei Verwandlungen. Eine größere Vereinfachung des Szenenwechsels ist in der Widerspenstigen sehr wohl möglich, ohne daß die Wahrscheinlichkeit der Vorgänge oder die Stimmung darunter zu leiden hätte. Auch kann die Bühnenwirkung des Stückes durch die scenische Einrichtung, durch die Herausarbeitung der Aktschlüsse u. noch weit mehr gesteigert werden, als es bei Oechelhäuser geschehen ist, ohne daß es deshalb notwendig würde, zu fremden Zutaten oder unberechtigten Effekthaschereien seine Zuflucht zu nehmen.

Von weiteren Versuchen, die Deinhardsteinsche Widerspenstige zu beseitigen, ist zunächst die Aufführung des Stückes zu Schwerin (1877) in einer Bearbeitung von Alfred von Wolzogen zu nennen. Diese Einrichtung ist Manuscript geblieben. Weitere Verbreitung fand die Bearbeitung von Robert Kohlrusch, die zu Hannover 1892 zum erstenmal gegeben wurde und von da auf verschiedene andre Bühnen, u. a. auf die Hoftheater von Berlin, Stuttgart und Oldenburg, überging<sup>2)</sup>.

Die Bearbeitung von Kohlrusch nimmt der Shakespeareschen Komödie gegenüber denselben grundsätzlichen Standpunkt ein wie die Arbeit von Oechelhäuser, vereinigt aber mit der Pietät gegen das Original eine größere Rücksicht auf die Forderungen der modernen Bühne als jene ältere Einrichtung. Mit Recht hebt Kohlrusch in der Einleitung zu seiner Bearbeitung hervor, daß der Gegensatz zwischen den beiden lose mit einander verflochtenen Handlungen des Stückes dem Zuschauer durch häufige scenische Verwandlungen besonders fühlbar werde. „Ohne Wechsel der Dekoration erscheinen die Szenen der Intrigenkomödie anspruchsloser, man empfindet den Gegensatz nicht so stark.“ Indem Kohlrusch deshalb bestrebt ist, den



Vorgängen des Lustspiels einen möglichst einheitlichen Schauplatz zu geben, vereinfacht er die Scenerie soweit, daß für das ganze Stück nur zwei Dekorationen notwendig sind. Er konstruiert einen gewissermaßen neutralen Schauplatz mit geteilter Bühne: die eine Hälfte stellt eine Straße mit den Häusern Hortensios und Lucentios vor, die andre einen Garten mit Terrasse vor dem weit in die Bühne vortretenden Hause Baptistas. Auf diesem Schauplatze spielen Akt I der Bearbeitung (= Akt I und II des Originals; Kohlrausch zieht das Stück in 4 Akte zusammen), Akt II (= Or. Akt III) und Akt IV (= Or. Akt V). Der dritte Akt (= Or. Akt IV) geht, ebenfalls ohne Verwandlung, in dem Landhause Petruichios vor.

Die Vorteile, die diese außerordentliche Vereinfachung der scenischen Einrichtung mit sich bringt, sind sicher nicht zu unterschätzen. Sie werden allerdings durch die Nachteile der sogenannten geteilten Bühnendekoration erkauft, die durch den zweiteiligen Schauplatz sters zerstreudend wirkt, eine einheitliche Stimmung nur schwer aufkommen läßt und als unkünstlerisch vor allem deshalb vermieden werden sollte, weil das Bild, das sie zeigt, unmöglich ist, indem es niemals einem Bilde der wirklichen Natur entspricht. Daß diese Einrichtung zur Vermeidung häufiger Verwandlungen vielfach schätzenswerte Vorteile bietet, wie beispielsweise im zweiten Akte des Richters von Salamea in den Bearbeitungen von Wilbrandt und Presber, dies vermag doch die prinzipiellen Bedenken gegen die geteilte Dekoration, die höchstens für die Posse verwendet werden sollte, nicht zu erschüttern.

Bei der Einrichtung von Kohlrausch drängt sich ferner die Frage auf, ob die „kleinen Gewaltthaten“, ohne die eine solche Vereinfachung der Scenerie selbstverständlich nicht zu denken ist, nicht allzu große Nachteile mit sich bringen. Für die Verlegung vieler Szenen aus dem Haus ins Freie mag Kohlrausch zu seiner Rechtfertigung anführen, daß sich unter italienischem Himmel das Leben mehr außerhalb der häuslichen Wände abspielen könne, als etwa in nordischem Klima. Er könnte auch daran erinnern, daß im phantastischen Lustspiel,



wie überhaupt in der dramatischen Kunst, die sogenannte Wahrscheinlichkeit niemals nach dem Maßstabe des wirklichen Lebens gemessen werden darf. Trotzdem ist auch in der Handhabung der künstlerischen Wahrscheinlichkeit dem Dramatiker eine gewisse Grenze gezogen, deren Ueberschreitung sich in den meisten Fällen rächt. Dazu kommt weiter, daß einzelne Scenen einen ganz bestimmten Hintergrund, eine eigne Stimmung verlangen und daß diese Scenen auf der modernen Illusionsbühne durch ihre Verlegung vor einen andern Hintergrund, selbst wenn diese Verlegung an sich sehr wohl möglich ist, doch in ihrer Stimmung erheblich Not leiden.

Dies findet auf die Bearbeitung von Kohlrausch vielfach Anwendung. Der Schauplatz trägt dadurch, daß der eine Teil eine Straße darstellt, zu sehr den Charakter der Oeffentlichkeit, als daß nicht beispielsweise eine Scene, wie die erste Begegnung zwischen Katharina und Petruccio und dessen Werbung, in ihrer Stimmung stark beeinträchtigt würde. Die Werbescene verlangt für ihre Wirkung unter allen Umständen ein Gemach, zum mindesten eine Vertlichkeit, die dem öffentlichen Verkehr entzogen ist; sie verlangt eine gewisse Intimität der Stimmung. Wird sie aus den Wänden des Hauses heraus unter den freien Himmel gezerrt, in die unmittelbare Nähe der öffentlichen Verkehrsstraße, wo wir vorher und nachher belebte Scenen burlesker Art sich abspielen sehen, so wird der eigentümliche Reiz der Scene, der süße, keusche Schmelz, der trotz Katharinas herbem Gebahren darüber ruhen muß, zum guten Teile abgestreift. Der Zuschauer wird das beunruhigende und erkältende Gefühl nicht los, daß jeder, der auf der Straße vorübergeht, das Gespräch Katharinas mit ihrem Freier belauschen kann. Dies Gefühl wird dadurch bestärkt, daß die den Garten von der Straße trennende Balustrade nach des Bearbeiters Vorschrift nur soweit vortritt, daß vorne ein breiter Zugang zum Garten bleibt; dadurch wird dem Garten noch mehr der Charakter eines unmittelbar der Oeffentlichkeit ausgesetzten Raumes aufgeprägt.

Ueberdies wird der Regisseur durch die scenische Anordnung



von Kohlräusch in ein schwieriges Dilemma versetzt. Das Natürlichkeitsstreben, das sich heutzutage in der Ausstattung eines jeden Stückes — gewiß nicht zum Segen der Kunst — bis zu einem gewissen Grade bemerkbar macht, würde verlangen, daß die eine Hälfte der Bühne, die Straße, durch Verkäuferinnen, Vorübergehende etc. einigermaßen belebt wäre. Eine Straße, die längere Zeit vollkommen leer und öde bleibt, gerät in die Gefahr, insbesondere wenn es sich um die Straße einer italienischen Stadt handelt, kalt und unnatürlich zu wirken. Sucht der Regisseur, im Bestreben dies zu vermeiden, die Straße mit Bildern zu beleben, die einigermaßen an das bunte Treiben einer italienischen Stadt erinnern, so wird dadurch die Aufmerksamkeit von den Gartenscenen abgelenkt und die Stimmung in noch höherem Maße gefährdet.

Wie Petruccios Werbung, so büßt auch die Scene, wo Bianca durch Lucentio und Hortensio unterrichtet wird, einen Teil ihres Reizes ein, wenn sie sich, statt an einem intimen Plätzchen des Hauses, in unmittelbarer Nähe der öffentlichen Verkehrsstraße abspielt. Ganz besonders gilt dies aber von der Schlussscene des Stückes, von der Probe, die von den Männern mit dem Gehorsam ihrer Ehehälften angestellt wird. Man denke sich die entzückende Standrede Katharinas über Frauenpflicht auf einem Schauplatz vorgetragen, wo sie von den Gassenjungen Paduas belauscht werden kann!

Von geringerer Wichtigkeit sind die kleinen Unwahrscheinlichkeiten, die sich aus der scenischen Einrichtung von Kohlräusch ergeben. Immerhin stellt beispielsweise der vierte Akt seiner Bearbeitung Zumutungen, die hart an der Grenze des Zulässigen stehn. Namentlich die Schlussscene des Stückes leidet unter der gewaltsamen Zusammenziehung. Nach Schluß der Straßenscene treten Petruccio und Katharina in Baptistas Haus; auf der andern Seite der Bühne kommt Baptista mit Lucentio und den Gästen aus dem Haus in den Garten. Dazu tritt gleich darauf Petruccio, von dem erstaunten Baptista mit der Frage empfangen:

Petruccio, wie! Zurück in Padua!  
Wo ist Katharina!



Und Petruccio erwidert:

Seid um sie nicht bang,  
Ich brachte sie mit mir. Gleich wird sie kommen,  
Die Freunde alle freundlich zu begrüßen.

Die übrigen sind wenig erstaunt darüber, daß das junge Paar kurz nach seiner Abreise schon wieder in das Haus des Schwiegervaters zurückkehrt. Ohne daß Katharina von Baptista und den Ihren auch nur begrüßt worden ist, entspinnt sich der Streit über den Gehorsam der Frauen. Auf den Ruf ihres Gatten erscheint Katharina endlich und begrüßt durch einen stummen Handkuß den Vater, um gleich wieder wegzueilen und Bianca auf den Befehl ihres Gatten herbeizuholen. Die ganze Situation ist völlig unglaublich und gekünstelt.

Shakespeare hat mit vollem Rechte den Empfang des zurückkehrenden Paares durch Baptista und die Seinen hinter die Scene verlegt. Denn im andern Fall mußte, was für den Zuschauer überflüssig und langweilig wäre, die auffallende Rückkehr Petruccios durch diesen motiviert werden. Zwischen der ersten und zweiten Scene im fünften Akte des Originals ist ein größerer Zeitraum gedacht; diese Scenen in ununterbrochener Folge aneinander zu reihen, ist ohne Schädigung des Zusammenhangs kaum möglich, wenn man nicht gerade, wie Deinhardstein es getan hat, den ganzen Akt einer vollständigen Neubearbeitung unterzieht. Zudem bedarf die Schlusscene des Stückes für ihre Wirkung unbedingt des Hintergrundes eines fröhlichen Festmahles; nur aus der übermütigen Weinlaune, die sich sämtlicher Beteiligten bemächtigt hat, erklären sich die Wortfechtereien dieser Scene und die Wette der Ehemänner. Wird die Scene dieses Hintergrundes beraubt, so verliert sie ihre unentbehrliche Solie. In dem löblichen Bestreben, die Scenerie des Stückes möglichst zu vereinfachen, ist Kohlrausch einen Schritt zu weit gegangen; er unterschätzt die Nachteile, die sich aus der Schaffung eines derartigen neutralen Schauplatzes für die Dichtung unvermeidlich ergeben müssen<sup>3)</sup>. Seine Bearbeitung bildet in dieser Beziehung einen direkten



Gegensatz zu der Einrichtung von Wechelhäuser, die allzu behutsam an der scenischen Ordnung des Originalen festhält.

Zwischen beiden Extremen einen Mittelweg einzuschlagen, war das Ziel einer neuen Einrichtung, wonach das Stück 1897 am Hoftheater in Karlsruhe zum erstenmal in Scene ging<sup>4)</sup>. Indem diese Einrichtung in gleicher Weise wie die Bearbeitungen von Wechelhäuser und Kohlrausch eine treue Wiedergabe des Originals erstrebte, suchte sie das Stück scenisch soweit als möglich zu vereinfachen, insbesondere den einzelnen Akten einheitliche Schauplätze zu geben, ohne dadurch die Wahrscheinlichkeit der Vorgänge oder den Stimmungsgehalt des Lustspiels zu gefährden. Für die vier ersten Akte wurde jeweils ein einheitlicher Schauplatz gewonnen; der fünfte Akt erforderte eine einmalige Verwandlung, die jedoch bei Anwendung kurzer Decoration für die erste Scene bei offener Bühne vollzogen werden konnte. —

In ziemlich übereinstimmendem Urtheil wurde von den Aesthetikern der derbe und vielfach possenhafte Charakter dieses Shakespeareschen Lustspiels hervorgehoben und darauf hingewiesen, daß Petruchios Charakter, im Gegensatz zu den übrigen Humoristen Shakespeares, ethische Vertiefung und Verinnerlichung beinahe vollkommen vermissen lasse. Die Zähmungskur ist äußerlich geblieben; die Liebe hat zu wenig Anteil an Katharinas Umwandlung.

Hier hat die Einrichtung des Lustspiels für die heutige Bühne einzusetzen und mit besonderm Nachdruck darauf zu achten, daß bei der Aufführung alle Momente des Stückes stark hervortreten, wo die Liebe in der Entwicklung von Petruchios Verhältnis zu Katharina mitspricht. Sie hat die Darsteller anzuleiten, zwischen den Zeilen zu lesen, sie hat ihnen durch Bühnenanweisungen Gelegenheit und Raum zu stummem Spiele zu schaffen, das vermittelnd die allmählichen Uebergänge in Petruchios und Katharinas Verhältnis illustriert.

Damit die Gestalt Petruchios in das richtige Licht trete, muß der Darsteller der Rolle vor allem mit reichem und schöpferischem Humor begabt sein. Nur von dieser Seite läßt



sich das richtige Verhältnis zu seinem Charakter gewinnen. Selbst vorzügliche Kritiker haben dies übersehen und Petruccio's Charakter infolgedessen allzu schroff beurteilt. Wenn man sich beispielsweise an die Worte klammert, worin Petruccio seinem Freunde Hortensio gegenüber die Absicht kund gibt, eine reiche Heirat zu machen und die Kraft des Goldes als das einzige bezeichnet, was seine Wahl bestimmen werde, wenn man Petruccio infolgedessen als einen „vollkommenen Rüpel“ bezeichnen möchte, der aller Sympathie verlustig gehe, so beruht dies Urteil auf einer entschiedenen Verkennung des Charakters. Es ist selbstverständlich, daß Petruccio hier mit dem Humor der Uebertreibung, der Selbstironisierung spricht. Gerade trefflichen Naturen ist es oftmals eigen, daß sie die wahren Motive ihres Handelns durch Vorschützung selbstüchtiger Motive zu verhüllen suchen. Petruccio ist in erster Linie Original — Original vom Scheitel bis zur Sohle, eine frische, männliche Natur, mit feckem, übermütigem Humor begabt. Mit dem Humor der Uebertreibung spricht er mit Hortensio von seinen Heiratsprojekten. Als dieser darauf eingeht und ihm Katharina Minolas Vorzüge preist, erwacht in Petruccio alsbald die Neugierde nach diesem Mädchen, das — ebenfalls eine Art von Original — eine Natur wie die seine reizen muß. Er ahnt instinktiv, daß unter der rauhen Hülle ein trefflicher Kern verborgen sei, der nur der Schälung bedürfe. Er ist ohne weiteres entschlossen, die „schlimmste Zunge“ Paduas kennen zu lernen und sich „an sie zu machen.“ Das wahre Motiv seines Handelns aber verbirgt er, indem er die Rolle, die er angefangen, weiter spielt: die Rolle des geldsüchtigen Freiers. Das alles ist psychologisch durchaus wahr und glaubwürdig und mit dem lebenswürdigsten Humore von dem Dichter entwickelt. Man lasse nur den richtigen, humorbegabten Darsteller, der sich in die Haut des originellen Kauzes zu denken vermag, diese Scene spielen, und alle Einwände dagegen werden hinfällig.

In gleicher Weise ist für die richtige Wirkung der Fäb-  
mungs Kur der überlegene Humor Petruccio's die erste und un-  
entbehrliche Bedingung. Nirgends darf sein Gebahren den



Eindruck roher Brutalität hervorrufen. Bei aller Originalität und scheinbaren Ueberspanntheit bleibt Petruchio immer und überall Kavalier; dies darf in der Darstellung keinen Augenblick verloren gehn. Es ist wohl zu merken, daß Petruchio alle Derbheiten und Gewalttätigkeiten der Zähmungskur stets unter dem Vorwande zärtlicher Fürsorge um die Gattin verübt. Leider ist es Tradition geworden, daß von den Darstellern der Rolle gerade in dieser Beziehung durch Mätzchen aller Art unglaublich gesündigt wird. Die Schuld daran trägt allerdings zum Teil die Bearbeitung von Deinhardstein, die beispielsweise am Schluß des dritten Actes aus der Zähmungskur eine Art von Hundedressur gemacht hat. Wenn Petruchio, um eines herauszugreifen, auf den Stuhl, worauf sich Katharina eben setzen will, seine Beine legt, so ist das nichts weiter als eine Käperei, die dem Sinne der Shakespeareschen Zähmungskur zuwiderläuft. Denn diese Slegerei kann Petruchio unmöglich unter dem Scheine zärtlicher Liebe für Katharina begehen. Einem so gewöhnlichen und sinnenstellenden Theatermätzchen dürfte eine so ernste Bearbeitung wie die von Kohlrausch durch Aufnahme unter die Bühnenanweisungen keine Sanktion verleihen. Dahin gehört u. a. auch der abgeschmackte Scherz, daß Petruchio und Katharina, als sie sich am Tische gegenüber sitzen, den allzu fern stehenden Tisch abwechselnd an sich reißen, bis Petruchio nach mehrmaliger Wiederholung dieses Spiels seine Beine um die Füße des Tisches legt und seine Partnerin dadurch zwingt, mit dem Stuhle nachzurücken. Alle ähnlichen Theatermätzchen sind aus der Rolle zu entfernen. Sobald Petruchio den Eindruck eines groben Slegels hervorrufft, ist die Darstellung verfehlt. Der Schauspieler ist nur dann auf dem richtigen Wege, wenn Petruchio an keiner Stelle den vornehmen Kavalier verleugnet und wenn ein aus dem Innern dringender, glänzender und überlegener Humor die ganze Gestalt überstrahlt.

Auch bei Katharina darf der Humor nicht fehlen und muß namentlich von da an kräftig zum Durchbruch kommen, wo die Zähmungskur bei ihr zu wirken beginnt. Es darf hier



nirgends der Eindruck herrschen, als ob sie vor Petruccio zittere, als ob sie etwa aus Furcht vor ihm die Sonne für den Mond erkläre. Gerade diese Scene kann nur durch Humor von der Darstellerin gerettet werden. Katharina ist innerlich bereits besiegt, sie blickt mit Achtung und dem Gefühle aufkeimender Liebe zu der überlegenen Mannesnatur Petruccios empor. Als dieser, gewissermaßen zur Probe ihrer Unterwerfung, das Verlangen stellt, sie solle die Sonne für den Mond erklären, da geht sie mit Humor, mit einer gewissen „komischen Resignation“ auf das Ansinnen des Gatten ein, das sich schon durch den Ton, in dem er spricht, als ein übermütiger Scherz verraten muß. Während sie seinem Verlangen willfährt, muß sich liebenswürdige, einschmeichelnde Schalkheit auf ihrem Antlitz spiegeln; man muß ihr anmerken, daß sie Petruccio durchschaut, daß sie als fluge Gattin bereits gelernt hat, mit Humor auf seine tollen Launen einzugehn. In diesem Sinne gespielt, kann die Scene entzückend wirken; dieselbe Scene, die von unfähigen Darstellern in ernster Weise wiedergegeben, einen unsäglich albernen Eindruck macht.

In ähnlicher Weise ist die Schlussscene des Stückes von Katharina zu spielen. Als sie die Haube abnimmt, um sie mit Süßen zu treten, muß sie dies mit einer gewissen feierlichen Würde tun, dann in anmutiger Koketterie nach dem Gatten blicken, mit schelmischem Auge fragend, ob sie es recht gemacht, zuletzt in ein übermütiges Lachen ausbrechen, gleich als ob sie selbst ihre Freude habe an der drolligen Komödie, die sie mit Petruccio hier aufführt. In gleicher Weise muß in der Strafpredigt an die ungehorsamen Frauen der Schalk fortwährend aus ihren Augen blitzen. Wird die Rolle in dieser Weise von der Darstellerin aufgefaßt und werden schon im ersten Teil der Rolle die Momente besonders von ihr hervorgehoben, wo der Eindruck von Petruccios überlegener Persönlichkeit auf sie zu wirken beginnt — dazu bietet schon die Werbescene Gelegenheit — so erhält das Verhältnis zwischen Petruccio und Katharina von selbst eine gewisse ethische Vertiefung, und der aufkeimenden Liebe zwischen den Gatten fällt



ihr berechtigter Anteil zu. Nur durch ein solches Spiel wird es der Darstellerin möglich, von dem tollen Käthchen der ersten Akte die verbindende Brücke zu schlagen zu der sanften Katharina, wie sie dem Zuschauer in der wundervollen Schlussrede über Frauenpflicht entgegentritt. Nur durch die starke Hervorhebung aller psychologischen Momente in der Entwicklung des Verhältnisses zwischen Petruccio und Katharina erhält das Stück für die heutige Bühne ein wirklich künstlerisches Interesse und wird aus der derben Rüpelkomödie, die es im lustigen Altengländ hauptsächlich wohl gewesen ist, in die höhere Sphäre der Charakterkomödie emporgehoben. —

Gleich der Bearbeitung von Kohlrausch, der das Verdienst gebührt, das köstliche Vorspiel zu *Der Widerspenstigen Zähmung* zum erstenmal für die moderne Bühne gerettet zu haben, hat auch die Karlsruher Einrichtung diese charakteristische Einföhrung des Stückes für das Theater beibehalten. Man hat wohl geltend gemacht, daß die Einkleidung des Stückes als Spiel in ein andres Spiel nur dann auf der Bühne die richtige Beleuchtung erhalte, wenn das Spiel mit dem Kesselsicker durchgeführt wäre und das Ganze als Nachspiel zum Abschluß brächte. Eine solche Fortsetzung und Beendigung des umrahmenden Spieles fehlt bekanntlich in dem Shakespeareschen Stück, wo sich nur im ersten Akt einige kurze Zwischenreden Schlaus mit dem Diener vorfinden. Dagegen hat sich in dem ältern Stücke von der Zähmung einer Widerspenstigen (gedruckt 1594), das der Shakespeareschen Komödie als Vorlage diente, neben verschiedenen Zwischenbemerkungen auch das Nachspiel des Rahmenstückes erhalten, worin der wieder zur Besinnung gelangte Schlau sich zum Heimwege anschickt, um die Zähmungsfur, die er im Traume geschaut zu haben glaubt, an seiner eignen Ehehälfte zu probieren.

Kohlrausch hat dieses Nachspiel des ältern Stückes für seine Bearbeitung verwertet. Er läßt das Vorspiel auf einer kurzen Vorderbühne spielen, einer Halle im Hause des Lord, deren Hintergrund durch eine breite Vorhangöffnung gebildet wird; auf der dahinterliegenden Hinterbühne spielt sich das eigentliche



Lustspiel ab, dem der auf der Vorderbühne liegende Schlaw als Zuschauer anwohnt. Als sich der Vorhang der Hinterbühne nach dem dritten Akt in der Einrichtung von Kohlrausch geschlossen hat, folgt auf der Vorderbühne nach einer überleitenden pantomimischen Scene das Nachspiel des Rahmenstücks; Schlaw und die Wirtin gehn ab. Dann folgt der letzte Akt der Widerspenstigen. Diese Anordnung ist nicht sehr glücklich; abgesehen von der Schädigung, die das eigentliche Lustspiel durch seine Verlegung auf die enge und entfernt liegende Hinterbühne in seiner Wirkung notwendig erfahren würde<sup>5)</sup>, kommt das Nachspiel durch seine Einschiebung zwischen die beiden letzten Akte des Lustspiels an eine Stelle, wo es organisch gewiß nicht hingehört und die Stimmung des Hauptstückes störend unterbricht.

Weit besser ist die Anordnung, die der neuste Bearbeiter der Widerspenstigen, Karl Zeiß<sup>6)</sup>, in seiner Einrichtung getroffen hat. Auch er verwertet das Shakespearesche Vorspiel und das Nachspiel des ältern Stückes und zwar in der Weise, daß er nach Schluß des Vorspiels den Hauptvorhang fallen läßt; es folgt das Lustspiel auf der gewöhnlichen Bühne; nach Schluß des Stückes verwandelt sich die Scene bei offener Bühne in den ersten Schauplatz des Vorspiels: englische Heide Landschaft mit Schenke, wo das Nachspiel zur Darstellung kommt.

Aber auch bei dieser Anordnung machen sich ernste Bedenken gegen die Verwendung des Nachspiels geltend. Das Nachspiel macht in der überlieferten Fassung des ältern Stückes nur den Eindruck einer dürftigen und farblosen Skizze, die in keiner Weise den Vergleich erträgt mit dem prächtigen, in satten Farben ausgeführten, in allen seinen Zügen Shakespeares Meistehand verratenden Bilde des Vorspiels. Es ist unmöglich, daß das dürre Gerippe dieses kleinen Nachspiels mit seinem spärlichen Witz nach dem Schlusse des eigentlichen Lustspiels noch eine Wirkung übt. Ehe der Zuschauer Zeit gewonnen hat, sich an die Personen des Vorspiels wieder zu erinnern und sich in die Situation zu versetzen, ist der wenige Text des Nachspiels bereits zu Ende gesprochen. Eine Verwendung des Nachspiels



wäre nur dann zu befürworten, wenn wir es in einer überarbeiteten Fassung von Shakespeares Hand besäßen, einer Fassung, die ebenbürtig wäre mit der des Vorspiels. Ob das Nachspiel in dem Shakespeareschen Stück überhaupt vorhanden war und nur durch die Nachlässigkeit der Abschreiber verloren ging, ist eine bis jetzt noch unentschiedene Frage. Der Umstand, daß es in dem Shakespeareschen Stücke fehlt, macht es immerhin bis zu einem gewissen Grade wahrscheinlich, daß der Dichter bei einer Ueberarbeitung des ältern Stückes auf das Nachspiel verzichtete. Darnach empfiehlt es sich auf alle Fälle für die moderne Bühne, sich der überlieferten Fassung des Shakespeareschen Lustspiels gemäß auf das Vorspiel zu beschränken, das Nachspiel aber mit gutem Gewissen preiszugeben. Das Vorspiel dient dem Stück in vorzüglicher Weise als stimmungsvolle humoristische Einleitung, und nur eine doktrinaire Erwägung wird seine Verwertung ohne das im streng logischen Sinne dazu gehörige Nachspiel beanstanden. Sicher ist jedenfalls das Eine: daß ein naiver, ungelehrter Zuschauer, der von dem Vorhandensein eines Nachspiels in der Shakespeareschen Vorlage nicht unterrichtet ist, am Schlusse des Stückes nicht das mindeste vermissen und gewiß keine Fortsetzung der als Einleitung ihm vorgeführten burlesken Scene verlangen wird.

Das Vorspiel aber sollte unter allen Umständen für die Aufführung des Stückes auf der heutigen Bühne erhalten werden<sup>7)</sup>. Ohne daß man, wie es von einigen Aesthetikern geschehen ist, nach tiefsinnigen Beziehungen zwischen seinem Inhalt und dem des nachfolgenden Stückes zu suchen braucht, bietet die Geschichte des in einen Lord verwandelten Kesselsickers, abgesehen von dem literar- und stoffgeschichtlichen Interesse, ein so köstliches humoristisches Genrebild und in den Gestalten des Christoph Schlauf und des Lord so fein gezeichnete dichterische Gestalten, daß es schon um dieser Vorzüge willen der Bühne nicht vorenthalten werden dürfte. Das Interesse des Vorspiels wird dadurch erhöht, daß es neben den Lustigen Weibern des Dichters einzige Schöpfung ist, die auf dem Boden des zeitgenössischen Altengland spielt und den würzigen Erdgeruch von



Shakespeares Heimatscholle ausströmt. Die Aufführung des Vorspiels bietet überdies den Vorteil, daß sie die allzu kurze Dauer des Lustspiels dem Umfang eines normalen Theaterabends nähert und die wenig geschmackvolle Hinzufügung eines Lückenbüßers zu dem Shakespeareschen Stück entbehrlich macht.

Das Vorspiel besteht aus zwei Szenen: die erste spielt, wenn man den neutralen Charakter der Shakespeareschen Bühne durch bestimmte Schauplätze ersetzen will, vor einer Schenke auf der Heide; die zweite in einem Zimmer im Hause des Lord. Karl Zeiß behält diese beiden Schauplätze in seiner Bearbeitung des Stückes bei; aber eine Verwandlung innerhalb des an sich schon ziemlich kurzen Vorspiels ist mißlich, auch wenn sie bei offener Bühne vollzogen wird, und sollte, wenn irgend möglich, vermieden werden. Dies geschieht bei Kohlrausch, der das ganze Vorspiel in einer Halle des Lord spielen läßt; dieser Schauplatz ist indessen ganz und gar ungeeignet für die erste Scene, wo der trunkene Schläu vom Lord gefunden wird.

Dagegen ist es sehr wohl möglich, dem Vorspiel in dem Innenraum einer ländlichen Schenke einen einheitlichen Schauplatz zu geben; den Hintergrund bildet eine Bogenöffnung, deren Vorhang etwa in zwei Drittel der Bühnenbreite ein dahinterliegendes zweites Gemach verschließt. Auf diesem Schauplatz können sich die verschiedenen Szenen des Vorspiels ohne alle Gewaltigkeiten abspielen. Hier zanken sich zu Beginn Christoph Schläu und die Wirtin; hier trifft am Abend der Lord ein, der, auf einer großen Jagd begriffen, mit seinem Gefolge in der Schenke zu übernachten gedenkt. Der Spaß mit dem Trunkenen wird ausgeheckt, dieser zu diesem Zweck in das hintere, durch den Vorhang verschlossene Zimmer getragen. Hier trifft weiter die auf der Reise begriffene Schauspielertruppe ein; der Lord bemächtigt sich ihrer, um sich den Abend durch ein Schauspiel verkürzen zu lassen. In dem Gespräche des Lord mit den Schauspielern ist eine kleine Stelle aus dem Vorspiel der ältern Widerspenstigen einzulegen, die den Namen des aufzuführenden Stückes nennt; die äußere Beziehung des Vorspiels zu dem Lustspiel wird dem Publikum



dadurch deutlicher vor Augen geführt. Nach der ersten Scene wird der Vorhang des hintern Gemaches geöffnet; hier liegt Schlau in köstlicher Gewandung auf einem Ruhelager, umgeben von einigen Dienern des Lord mit Kleidern, Becken, Kanne, Früchten u. a.; er wird durch eine sanfte Hörnermusik geweckt<sup>8)</sup>. Die Verkleidung Schlau's, die kostbaren Gewänder, die fremde Umgebung der zahlreichen ihn umringenden Diener mit ihren Attributen, die Komödie, die mit ihm gespielt wird: dies genügt vollkommen, in dem aus dem Schlafe gerissenen Halbtrunkenen den Glauben zu wecken, er sei ein Lord; die Verwandlung des Schauplatzes in ein Gemach des Lord wird damit entbehrlich. Nachdem sich Schlau vom Ruhelager erhoben hat und mit dem Schwarme der ihn bekomplimentierenden Diener nach vorne gekommen ist, wird der Vorhang des hintern Gemaches wieder geschlossen und dieses, wie anzunehmen ist, für die Komödie zurechtgerichtet. Während der letzten Worte des Vorspiels setzt sich Schlau mit dem als Dame verkleideten Pagen, der im Interesse der beabsichtigten Wirkung durch einen Herrn zu spielen ist, auf die vor dem Vorhang hergerichteten Plätze mit dem Rücken gegen das Publikum; in gleicher Weise läßt sich der Lord und sein Gefolge davor nieder. Trompeter sind mittlerweile aus dem Vorhang getreten und blasen eine breite Sanfare, die den Beginn des Spieles ankündigt; die Wirtin und das Gesinde der Schenke eilt von allen Seiten herbei, um das Schauspiel mit anzusehen; über einem frisch bewegten Bilde, dessen Mittelpunkt der lebhaft gestikulierende Schlau bildet, fällt rasch der Hauptvorhang, während die Sanfaren noch in den Zwischenakt hineinzingeln. Nach einer möglichst kurzen Pause hebt sich der Vorhang zum Beginn des Lustspiels.

Der erste Akt spielt auf einem mit Bäumen besetzten Plage Paduas; vorne zur linken ist das Haus Baptistas, zur rechten, etwas zurück, das Haus Hortensios. Die zweite Scene des Originals schließt sich ohne Verwandlung an die erste an; bedeutende Kürzungen hat namentlich der allzu breite Schluß des Aktes zu erhalten.



Der gemeinsame Schauplatz des zweiten und dritten Actes ist ein reiches Zimmer in Baptistas Haus. Das Zimmer wird nach hinten durch eine mit südlichen Pflanzen umrannte Terrasse abgeschlossen, die einen Ausblick in den tiefer gelegenen Garten gewährt. Es wird angenommen, daß in dessen unmittelbarer Nähe eine öffentliche Verkehrsstraße vorüberfährt, sodaß Vorübergehende von der Terrasse aus bemerkt und verständigt werden können. Bei dem Austritt der verschiedenen Freier sind die in dieser Scene eingenisteten, vielfach unglaublich albernen Mägden und Possenreißereien zu beseitigen. Der Einschnitt zwischen dem zweiten und dritten Act ist, wie es auch sonst auf dem Theater vielfach üblich ist, hinter Petrucchios Worte zu legen: „Nun küß mich, Käthchen! — Sonntag bist du meine Frau!“ Läßt man dagegen wie im Originale die Scene zwischen Baptista, Gremio und Tranio folgen, mit Tranios abschließendem Monolog über die Erzeugung des falschen Vaters, so wird der frische Eindruck des Vorangegangenen wesentlich abgeschwächt und dem Act ein matter, unbefriedigender Schluß gegeben. Die Scene, worin Baptista dem Meistbietenden der beiden Freier seine jüngere Tochter verspricht, gehört ohnedies zu den schwächsten Partien des Lustspiels. Legt man sie, wie es sehr wohl tunlich ist, an den Anfang des dritten Actes, so fügt sie sich dem Stücke viel anspruchsloser ein, als wenn sie an so exponierter Stelle wie an dem Schluß des zweiten Actes steht.

An Tranios Monolog schließen sich unmittelbar die Scenen des dritten Actes, die ohne Verwandlung aufeinander folgen. In dem Monolog Hortensios nach dem Abgang Biancas mit Lucentio ist schon hier, unter Benutzung einiger Verse aus der zweiten Scene des vierten Actes, der Entschluß des abgewiesenen Freiers, Bianca preiszugeben und sich der „reichen Witwe“ zuzuwenden, hereinzuflechten. In gleicher Weise ist nach dem Abgang des Hochzeitszuges in die Kirche die Begegnung Tranios mit dem Magister, aus derselben Scene des vierten Actes, einzuschieben. Sie fügt sich scenisch an dieser Stelle natürlich und zwanglos ein, indem Tranio und Biondello



von der Terrasse aus den Vorübergehenden sehen und herauf-  
rufen; auch bietet sie den Vorteil, daß sie den zeitlichen Zwischen-  
raum, der zwischen dem Abgang des Hochzeitszuges und seiner Rück-  
kehr aus der Kirche gedacht werden muß, in geeigneter Weise  
überbrückt. Der dritte Akt schließt sehr wirkungsvoll mit Pe-  
truchios letzter Rede und dem allgemeinen Tumulte, den das  
Gebahren des absonderlichen Bräutigams unter der Hochzeits-  
gesellschaft hervorruft.

Der vierte Akt spielt im Landhause Petruichios und  
vereinigt in ununterbrochener Folge die erste, dritte und einen  
Teil der fünften Scene des vierten Aktes. Diese Anordnung,  
die auch der Bearbeitung von Kohlrausch eigen ist, bietet den  
großen Vorteil, die wichtigen Scenen, worin Petruichio seine  
Zähmungskur zum siegreichen Ende führt, zu einem geschlossenen  
Ganzen, das durch keine Scene der Nebenhandlung störend  
unterbrochen wird, zusammenzufassen. Was von der zweiten  
Scene des vierten Aktes für das Verständnis der Nebenhand-  
lung notwendig ist, wurde schon im dritten Akte verwertet; ihr  
übriger Bestandteil ist entbehrlich; die vierte Scene desselben  
Aktes verbindet sich ganz von selbst mit den Vorgängen des  
fünften Aktes.

Durch diese Einrichtung des vierten Aktes werden die  
Scenen, die bei Shakespeare drei verschiedene, durch gewisse  
zeitliche Zwischenräume getrennte Etappen der Zähmungskur be-  
zeichnen, in unmittelbarem zeitlichem Anschluß aneinander ge-  
rückt. Das bedingt gewisse kleine Veränderungen an dem Gang  
der Handlung und deren Motivierung, Veränderungen, die  
jedoch im wesentlichen bloß äußerer Art sind, ohne den Kern  
der Dichtung zu berühren oder sich am Geiste des Werkes zu  
versündigen.

Bei Shakespeare entwickelt sich die Handlung in folgender  
Weise: Petruichio trifft am Abend des Hochzeitstages mit  
der durch die Strapazen der Reise übermüdeten Katharina in  
seinem Heime ein (IV, 1); er läßt sie nicht zum Essen kommen,  
unter dem Vorwande, daß die Speisen verdorben und ihrer  
Gesundheit schädlich seien; dann geleitet er sie in das Schlaf-



gemach und kündigt gleich nachher in einem Monolog seine Absicht an, sie unter ähnlichen Vorwänden und unter der steten Beteuerung, daß „Alles aus zarter Sorg' um sie“ geschehe, die Nacht nicht zur Ruhe gelangen zu lassen. Die nächstfolgende Scene (IV, 5) spielt ungefähr um die Mittagsstunde des nächstfolgenden Tages (Katharina: Herr, ich versichr' euch, zwei Uhr ist's). Die durch Hunger und Schlaflosigkeit „schwindlig“ gemachte junge Frau bittet Grunio insgeheim, ihr etwas zum Essen zu verschaffen; als sie den zur Antwort sie Soppenden mit Schlägen traktiert, erscheint Petruchio zusammen mit Hortensio, der als Gast in dem Hause eingetroffen ist, um sich seinerseits in der Zähmungsschule des Freundes zu bilden. Petruchio bringt der Gattin eine Schüssel, läßt sie, nachdem er ihr ein Dankeswort abgenötigt hat, die Speise kosten, während er im geheimen Hortensio bittet, alles aufzuessen. Der Schneider und der Pughändler, die sich mit den bei ihnen bestellten Waren einfinden, werden trotz Katharinas Wohlgefallen an dem Puz, unter dem Vorwand, daß alles unbrauchbar sei, nach Hause geschickt, Petruchio tritt mit Katharina und dem Freunde, so wie sie sind, „in ehrlich schlichten Kleidern“, die Reise an. Übermals nach einer kleinen Zwischenzeit treffen wir Petruchio, Katharina und Hortensio auf der Reise an (IV, 5). Petruchio stellt den gezähmten Sinn der Gattin auf die Probe durch das Spiel mit Sonne und Mond und seine seltsamen Zumutungen bei der folgenden Begegnung mit dem alten Vincentio.

Demgegenüber zeigt der vierte Akt in der Bühneneinrichtung einen andern Entwicklungsgang: der ganze Akt spielt hier am Abend des Hochzeitstages. Die erste Scene bleibt unverändert. Nachdem Petruchio seinen Operationsplan für die bevorstehende Brautnacht entwickelt hat, geht er zur Seite ab; die Bühne bleibt einen Augenblick leer, dann tritt Katharina, die mittlerweile Zeit gehabt hat, das beschmutzte Hochzeitskleid mit einem einfachen Hausgewand zu vertauschen, vorsichtig spähend, einen brennenden Leuchter in der Hand, aus dem Schlafgemach; sie hat die begreifliche Absicht, noch etwas Liebbares aufzuspüren; als sie vergebliche Umschau darnach gehalten



hat, schleicht sie zur Ausgangstür und winkt Grumio herbei, den sie zuerst in leisem, dann in laut werdendem Gespräch um Nahrung bestürmt; so kann sich zwanglos die dritte Scene des Aktes anschließen. Als Katharina den Spottvogel darauf mit drohendem Arme zur Flucht treibt, erscheint in der Tür Petruccio, dem ein Diener mit der Schüssel folgt, und führt die Widersirebende, ihre erhobene Rechte sanft herabziehend, zum Speisetisch. Daß Petruccio sich eines andern besonnen hat und ihr schon hier, statt wie im Original erst am nächsten Nachmittage, die bis dahin vorenthaltene Nahrung reicht, ist keineswegs ein Widerspruch mit der Methode seiner Zähmungskur, vielmehr mit dieser sehr wohl zu vereinen. Nicht darauf kann es Petruccio ankommen, daß Katharina möglichst lange hungert, sondern einzig und allein darauf, daß sie sich seinem Willen beugt und dadurch seine Ueberlegenheit anerkennt. Die Zeit spielt bei der Zähmungsprozedur keine Rolle, sondern lediglich das psychologische Moment. Nachdem Petruccio bei der ersten Mahlzeit seinen Willen siegreich durchgesetzt hat, steht nichts entgegen, daß er der Gattin kurz darauf von sich aus durch die Darreichung der Speise entgegenkommt.

Der Wunsch, nach Hause zu reisen, geht in der Bühneneinrichtung mit Benutzung eines glücklichen Zuges der Deinhardsteinschen Bearbeitung nicht von Petruccio, sondern von Katharina aus. Als er diese, die durch den Streit mit Grumio in zornigste Erregung versetzt wurde, mit den Worten „Erheitre dich und sieh mich freundlich an“ beruhigend in seine Arme ziehen will, entwindet sie sich ihm heftig und bricht auf dem Stuhle zusammen mit den Worten: „Wär' ich dir nie gefolgt aus meines Vaters Haus!“ Es entspricht der Methode Petruccios, der sich in allen seinen Maßregeln scheinbar stets in größtem Entgegenkommen um die Gattin und ihr Wohlergehen bemüht zeigt, daß er auf den ihrer Brust sich entringenden und in ihrer Situation wohl begreiflichen Wunsch, nach Hause zu reisen, mit lebenswürdiger Bereitwilligkeit eingeht und ihn sofort zu erfüllen sucht. Daß er dabei natürlich seinen ursprünglichen Plan — sein Verhalten in der Hochzeitsnacht — aufgeben



muß, tut nichts zur Sache. Er kann dies um so eher, als ihm die sofortige Abreise eine neue, nicht minder gute Gelegenheit zur glücklichen Durchführung seiner Zählungskur an die Hand gibt. Auf jeden Fall wird die Reise nach Padua durch diese Anordnung weit besser und natürlicher motiviert als im Original, wo der plötzliche und unerwartete Entschluß Petruccios, schon am nächsten Tage nach der Hochzeit wieder zu seinem Schwiegervater zurückzureisen, jedes sichtlichen Grundes entbehrt — wenn es nicht gerade der ist, seine neu gezähmte Gattin als das wohlgelungene Objekt seiner Heilmethode dort vorzuzeigen.

Der Gattin, die auch über die neue Wendung und die Aussicht einer abermaligen sofortigen Reise wenig erbaut ist, setzt Petruccio mittlerweile Speise und Trank vor und läßt sie, nachdem sie ihren Dank erstattet hat, nicht länger darben. Die unnötige und an dieser Stelle störende Anwesenheit Hortensios im Hause Petruccios ist beseitigt. Daß der Schneider mit seinen Gabeligkeiten schon auf den Abend des Hochzeitstages bestellt ist, kann angesichts aller Ueberschwänglichkeiten und Schrullen der Petruccioschen Hochzeit nicht als eine besondere Unnatürlichkeit auffallen. Nach den wundervollen Worten über den Wert der Kleider tritt Petruccio ans Fenster und ruft seinen Leuten den Befehl hinab, die Pferde für die Reise zu rüsten. Durch das Mondlicht, das dabei in das Zimmer fällt, wird er zu dem Scherz mit Mond und Sonne hingeleitet; so kann sich in zwangloser Weise die fünfte Scene des vierten Actes — natürlich mit der durch die Tageszeit bedingten, für den Zweck der Scene völlig gleichgültigen Umkehrung der Begriffe — anschließen.

Mit den Worten:

Und wie du's nennen willst, so ist es auch,  
So soll's gewiß für Katharinen sein,

in denen sich lebenswürdige Schalkheit mit der Innigkeit einer sich selber bewußt werdenden jungfräulichen Liebe zu vereinen hat, wendet sich Katharina, gesenkten Hauptes vor sich hinsinnend, ihrem Gemache zu, wie in der Absicht, sich für die



Abreise zu rüsten; als sie vor der Tür sich noch einmal mit einem langen Blicke zu Petruchio zurückwendet, breitet dieser, seiner nicht mehr mächtig, die Arme aus; sie stürzt an seine Brust, während er, ihren Kopf an sich drückend, in verhaltener Empfindung über sie hin spricht:

Glückauf, Petruchio! Denn der Sieg ist dein!

Daß sich so schon hier, mit dem Schlusse des vierten Aktes, das Glück der beiden besiegelt, ergibt sich völlig natürlich — weit davon entfernt, ein äußerlich angeklebter Theater-Effekt zu sein — aus der Situation und aus der Entwicklung der Charaktere; die Zähmung ist beendet, Katharina ist innerlich von dem Gatten besiegt. Ob die beiden nunmehr die Reise, wie geplant, sofort antreten werden, oder aber ob Petruchio als liebender und geliebter Gatte die Abreise auf den nächsten Tag verschoben wird, ist eine sehr müßige Frage, die keinen naiven Zuschauer des Stückes beschäftigen wird. Daß Katharina noch in der Schlußscene des Stückes, wie es im Originale gedacht ist, den Charakter einer jungfräulichen Gattin trägt, ist gewiß kein unentbehrlicher Zug der Dichtung.

Die Vorgänge des vierten Aktes entwickeln sich bei dieser scenischen Anordnung durchaus natürlich, ohne daß sich in der Charakterentwicklung Katharinas, trotz der Zusammenlegung der im Originale getrennten Etappen der Zähmungskur, störende Risse bemerkbar machten<sup>9)</sup>. Vor allem aber bietet diese Art der Einrichtung, die das Schwergewicht auf die psychologischen Momente zu legen sucht, den großen Vorteil, daß die Vorgänge des Lustspiels dem Empfinden des modernen Zuschauers wesentlich näher gebracht werden als im Original, wo Zünger und Schlaflosigkeit bei der Zähmung der Widerspenstigen die entscheidenden Faktoren sind.

Die Scene, die zum Schluß des vierten Aktes verwertet ist, bildet bei Shakespeare den ersten Teil der auf der Reise spielenden fünften Scene des vierten Aktes. Was den weiteren Bestandteil dieser Scene bildet, die Begegnung Vincentios mit Petruchio, Katharina und Hortensio, kann ohne Schaden geopfert werden. Wenn Petruchio von Katharina verlangt, sie



solle Vincentio als „schönes Fräulein“ begrüßen u., so ist auch dies, wie der vorangegangene Scherz mit Sonne und Mond nur eine „Probe auf das bereits gelöste Rechnungsexempel“. Die Wiederholung dieser Probe vermag die Wirkung nicht zu steigern, sondern ist eher geeignet, sie abzuschwächen.

Die Haupthandlung des Stückes ist mit dem Schluß des vierten Aktes erschöpft; dem letzten Akte bleibt nur die Aufgabe, die Nebenhandlung zu Ende zu führen und in der Werte der Männer das Resultat der verschiedenen in dem Stücke geschlossenen Ehen zugunsten Petruchios und seines widerspenstigen Rätchens zu drastischer Anschauung zu bringen.

Der erste Teil des fünften Aktes, der in einer engen Straße Paduas mit dem Hause Lucentios spielt, umfaßt die vierte Scene des vierten und die erste Scene des fünften Aktes im Original. Vincentio kommt allein ohne die Begleitung Petruchios und Katharinas und wird, da er hier dem Publikum zum erstenmal gegenübertritt, am besten durch einen kleinen Monolog eingeführt, der sich aus Materialien der ausgefallenen letzten Scene des vierten Aktes zusammensetzt. Nachdem Petruchio und Katharina abgegangen sind, verwandelt sich die Bühne offen für die Schlußscene des Stückes, als deren Schauplatz der Garten hinter Lucentios Hause zu wählen ist. Er gibt der Scene eine heitere, sonnige Stimmung, ohne doch der für die letzten Auftritte unbedingt notwendigen Intimität zu entbehren. Den Uebergang zu dem schräg hinten in die Bühne hereinragenden Hause vermittelt eine breite, um einige Stufen erhöhte Terrasse; hier ist eine reiche Tafel mit den Resten eines üppigen Mahles gedeckt, um das die Gesellschaft der folgenden Scene versammelt sitzt. Aus dem Innern des Hauses ertönt der letzte Teil einer lustigen Tafelmusik; während dessen erhebt sich die Gesellschaft und kommt in angeregtem und lärmendem Wortwechsel in den Garten herab, wo die Diener während des folgenden Pokale anbieten. Der Hintergrund eines fröhlichen Bankettes und eine übermütige, ungeheiterete Weinlaune sind, wie schon angedeutet, unentbehrliche Voraussetzungen für die Stimmung dieser Scene. Auch



die köstliche Gestalt der Witwe darf nicht, wie es bei Kohlrausch der Fall ist, beseitigt werden. Sie übt bei guter Darstellung eine sehr ergötzliche Wirkung und gibt der Wette über den Gehorsam der Frauen eine heitere und wirksame Solie.

Durch eine solche scenische Anordnung des Schlusses, die natürlich durch ein sehr frisches und lebendiges Zusammenspiel getragen werden muß, erhalten namentlich die letzten Teile des Lustspiels einen Reiz, von dem die üblichen Durchschnittsaufführungen des Stückes nach der Bearbeitung von Deinhardstein nichts ahnen lassen.

Der Bühnenbearbeitung von Kohlrausch und der Karlsruher Einrichtung ist in jüngster Zeit noch eine neue Arbeit zur Seite getreten in der mehrfach erwähnten, am Hoftheater zu Dresden eingeführten Einrichtung von Karl Zeiß<sup>10)</sup>. Die Art, wie sie das Vorspiel und das Nachspiel verwerthet, wurde schon oben berührt. In der Einrichtung des Lustspiels zeigt sie in der Hauptsache dieselben Intentionen wie die beiden vorangegangenen Bearbeitungen und steht nur in verschiedenen Einzelheiten des Textes dem Originale mit größerer Schonung gegenüber. In der scenischen Anordnung stimmt sie in den drei ersten und im fünften Akt in allen wesentlichen Punkten mit der Karlsruher Einrichtung überein. Auch im vierten Akt folgt sie im großen und ganzen dem Vorbilde der beiden andern Bearbeitungen, behält aber insofern die Chronologie des Originales bei, als sie nach der ersten Scene, nach Petruccios Monolog, den Zwischenvorhang fallen läßt; dieser hebt sich sofort wieder über derselben Dekoration in Tagesbeleuchtung, sodaß die folgende Scene (IV, 3) wie bei Shakespeare am nächstfolgenden Tage spielen kann und dadurch die bei der andern Art der Anordnung notwendigen Veränderungen entbehrlich werden.

Diese Einrichtung hat allerdings den Nachteil in der Folge, daß die Verwandlungen innerhalb des Stückes bald bei offener Bühne, bald mittels Zwischenvorhang vollzogen werden. Das ist unschön und sollte im allgemeinen schon deshalb vermieden werden, weil es auf das Publikum für die Unterscheidung



von Verwandlung und Aktschluß leicht verwirrend wirkt. Es ist ein Hauptvorteil der offenen Verwandlung, daß sie die Akteinteilung und damit die organische Gliederung eines Kunstwerks für das Publikum zum deutlichen Ausdruck bringt. Die Klarheit der Einteilung wird verwischt durch den Zwischenvorhang, bei dessen häufiger Anwendung ein großer Teil des Publikums nicht mehr unterscheidet, ob dieser oder der Hauptvorhang gefallen ist. Die Verwirrung wird gesteigert, wenn beide Arten der Verwandlung innerhalb desselben Stückes miteinander wechseln. Darum sollte man sich bei jedem Stücke für das eine oder das andre entscheiden. Innerhalb desselben Stückes aber müßte grundsätzlich, schon im Interesse des einheitlichen Charakters der Vorstellung, nur eine Art der Verwandlungen verwendet werden.

Büh  
Sch  
schei  
hing  
Ver  
ater  
Stü  
wo  
deu  
unfr  
berg  
in e  
wur  
für  
erste

Stü  
Kie  
war  
Auf  
wor  
das  
vier  
den  
erfe  
für  
die