

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 Aufführung des Sommernachtstraums

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

Zur Aufführung des Sommer- nachtstraums.

Die erste Aufführung des Sommernachtstraums, die, einem Lieblingswunsche Friedrich Wilhelms IV. entsprechend, am 14. Oktober 1845 im Neuen Palais zu Potsdam in Scene ging und die bis dahin verbreitete Legende von der angeblichen Unaufführbarkeit des Stückes zerstörte, ist für die Darstellung des Lustspiels auf der deutschen Bühne bis zu einem gewissen Grade vorbildlich geworden. Die von Tieck herührende Einrichtung und Inszenierung des Stückes ist, in ihren Grundzügen wenigstens, für die Aufführungen auf den Theatern maßgebend geblieben.

Mit Recht hat man von Tieck die dreiaktige Einteilung des Lustspiels übernommen, indem man die drei mittleren Akte des Originals zu einem ununterbrochenen Ganzen zusammenfaßt und die von Mendelssohn für den dritten und vierten Akt komponierten Einleitungstücke als Zwischenspiele bei offener Scene spielen läßt. Auch in der scenischen Anordnung lassen sich, namentlich beim Waldakt, noch manche Erinnerungen an das von Tieck vorgenommene Arrangement wahrnehmen; dagegen hat die fortgeschrittene dekorative Technik den an das Vorbild der altenglischen Bühne sich anlehrenden Ausbau jener ersten Vorstellung in vielfacher Weise verändert und weiter entwickelt.

Die Verschiedenheiten der scenischen Einrichtung beschränken sich im wesentlichen auf die Wahl des Schauplatzes für den ersten und dritten Akt, insbesondere des Schauplatzes für die beiden Handwerker-scenen: die zweite Scene des ersten und die zweite Scene des vierten Actes. Für die einleitende Scene des Stückes wählt man an den meisten Theatern eine offene

Galle oder einen Saal im Palaste des Theseus und verwandelt sodann den Schauplatz für die darauffolgende Handwerker-scene in das Innere einer Hütte. Derselbe Schauplatz wird vielfach für die Schlußscene des zweiten Actes (Original IV, 2) gewählt, wo Zettel sich mit seinen Genossen wieder zusammenfindet. In der Aufführung des Sommernachtstraums am Berliner Schauspielhause wird diese Verwandlung dadurch vermieden, daß nach Zettels Monolog (IV, 1) die Handwerker im Wald erscheinen; Zettel tritt von derselben Seite, nach der er mit Schluß seines Monologes abgegangen ist, wieder auf die Bühne; in dieser Weise kann der Act auf demselben Schauplatz schließen, ohne daß eine Aenderung an dem Wortlaut des Originales notwendig wird. Diese Einrichtung, obwohl durch das Verschwinden und unmotivirte Wiedererscheinen Zettels an sich nicht eben schön, ist jedenfalls einer Verwandlung am Schlusse des zweiten Actes vorzuziehen. Denn durch eine Verwandlung unmittelbar vor dem Schlusse des langgedehnten zweiten Actes wird die einheitliche und schöne Wirkung des zauberhaften Waldactes gefährdet und die Stimmung leicht ernüchtert. Nach dem Vorgange von Vechelhäusers Einrichtung hat man da und dort wohl zu dem Auskunftsmittel gegriffen, den Waldact mit Zettels Monolog zu schließen, und die folgende Handwerker-scene an den Anfang des dritten Actes zu legen, wo der Schauplatz dann aus der Hütte in den Festsaal bei Theseus verwandelt wird. Allein diese Einrichtung ist deshalb zu mißbilligen, weil der Hochzeitsmarsch, der die Scene im Festsaal einleitet, in diesem Saale während der Verwandlung gespielt, der Schlußact selbst aber — was angesichts der ganzen musikalischen Einkleidung des Stückes wenig geschmackvoll wäre — ohne jede musikalische Einleitung eröffnet werden müßte.

Den glücklichsten Ausweg in diesem Punkte hat Eduard Devrient in seiner Bühneneinrichtung des Lustspiels gefunden. Er läßt nach dem Abgange des Theseus und der liebenden Paare, während Zettel in der Laube weiterschläft, die Handwerker, die beim Anbruch des Tages nach dem verschwundenen Freunde Umschau halten, im Wald erscheinen. Sie finden den

Schlafenden, dieser erwacht und berichtet den Genossen den Inhalt seines seltsamen Traumes. Daran schließen sich die auf die Komödie bezüglichen Ermahnungen (IV, 2), die den Akt wie im Originale schließen. Diese Art der Anordnung ist ungezwungen und macht nur die Einfügung einiger wenigen verbindenden Worte in den Shakespeareschen Text notwendig.

Um einheitliche Schauplätze für die einzelnen Akte zu gewinnen, ist Devrient noch einen Schritt weiter gegangen, indem er auch die Handwerkerzene des ersten Aktes auf demselben Schauplatz wie die Einleitungsszene des Stückes, einem freien Platze vor dem Palaste des Theseus, spielen läßt. Indem Devrient denselben freien Platz auch für den dritten Akt des Lustspiels verwendet, hat er für das ganze Stück nur zwei Dekorationen notwendig: den Wald für den dritten Akt und den Platz vor dem Palaste für die beiden umschließenden Akte.

Wohl kann man gegen diese Anordnung des ersten Aktes den Einwand erheben, es sei nicht sehr wahrscheinlich, daß die Handwerker ihre Vorberatung über die vor dem Herzoge zu agierende Komödie auf einem freien Platz in unmittelbarer Nähe des herzoglichen Palastes abhalten. Doch ist dieser Einwand kaum von großem Gewichte gegenüber einem Stücke, dessen bunte Phantastik jede Beurteilung seiner Vorgänge nach dem Maßstabe der sogenannten Wahrscheinlichkeit von vorne herein ausschließt. Auf alle Fälle wird der kleine Mißstand, falls er überhaupt als solcher empfunden werden sollte, weit aufgewogen durch die Vorteile der Devrientschen Einrichtung, die jede störende Verwandlung aus dem Stücke beseitigt, jedem Akt einen einheitlichen Schauplatz gibt und dem Ganzen auch in der äußern dekorativen Anordnung eine gewisse wohlthuende Symmetrie verleiht.

Die Dekoration des ersten Aktes¹⁾, ein von üppiger südlicher Vegetation umrankter Gartenplatz, von dem auf der einen Seite des Hintergrundes eine Freitreppe zu der säulengetragenen Vorhalle des herzoglichen Palastes emporführt, während die andre Seite einen Durchblick auf Akropolis und die Ilissos-Landschaft gewährt, kann unbedenklich auch für den dritten Akt des

Lustspiels verwendet werden. Die Vorführung der Lustbarkeiten, insbesondere der Pyramus-Tragödie, kann ebensogut unter dem freien südlichen Himmel vor sich gehn, wie in einem Gemache des Palastes. Auch für die Schlusscene, die Spendung des Elfensegens, ist das Innere eines Gemaches kein unbedingtes Erfordernis. Der Phantasie des Zuschauers geschieht vollkommen Genüge, wenn die Elfen über die Treppe und durch die Vorhalle des Palastes huschen.

Mehr als andre Stücke des Briten gestattet und fordert der Sommernachtstraum eine schöne und stimmungsvolle dekorative Ausstattung. So ist es gerechtfertigt, wenn man dem Zuge unsrer Zeit, der sich in dem Streben nach glänzender und prunkvoller äußerer Ausstattung bekundet, gerade bei diesem Werke Rechnung trägt und die Wunder moderner Ausstattungs-kunst hier einer würdigen künstlerischen Aufgabe dienstbar macht. Doch ist auch hierin eine gewisse Grenze nicht zu überschreiten. Die Ausstattung als solche darf auch hier nie zum Selbstzweck werden; sie darf nie vergessen lassen, daß sie nur eine dienende und unterstützende Rolle zu spielen hat. Sie darf sich nicht in den Vordergrund drängen auf Kosten des Wichtigern und Wertvollern: des Dichterwortes und der schauspielerischen Wiedergabe des Kunstwerks.

Auf welche Abwege eine mißverständene Nachahmung des Meininger Kunstprinzipes zu führen vermag, konnte die vielberufene Wiesbadener Festvorstellung des Sommernachtstraums (zum erstenmal gegeben im Mai 1897) vor Augen führen. Wohl noch nie hat eine deutsche Bühne auf die Vorführung dieser Komödie solch eine unerhörte und augenblendende Pracht von Dekorationen und Kostümen verwendet. Die in der Ankündigung jener Vorstellung versprochenen Ueberraschungen wurden dem Zuschauer in reichstem Maße zuteil. Schon als der Vorhang sich über dem ersten Akte hob, wurde das Auge durch den Anblick eines Bacchanals überrascht, das in einem Prunksaal des herzoglichen Palastes zu Ehren des fürstlichen Paares gefeiert wird; ein Schwarm verführerisch gekleideter Schönen tummelt sich in üppigem Reigen vor dem

in orientalischer Pracht auf Polstern gelagerten Paar und dem darum versammelten Hofstaat: das Ganze ein sinnberückendes, in seiner Art bezaubernd schönes Bild raffiniertester moderner Ausstattungskunst. Was diese stumme Scene aber, die eine beträchtliche Weile das Auge des Zuschauers gefangen nimmt, ehe der Dialog beginnt, mit Shakespeare und dem Sommernachtstraum zu schaffen hat, ist unerfindlich. Sie hat nicht nur mit der Dichtung nichts zu tun, sie steht vielmehr in direktem Widerspruche zu der Situation, wie sie nach dem Wortlaut des Textes zu Beginn des Stückes zu denken ist. Man vergleiche die Worte des Theseus:

Geh', Philostrate, verufe
Die junge Welt Athens zu Lustbarkeiten!
Erweck' den raschen leichten Geist der Lust.
Den Gram verweise hin zu Leichenzügen;
Der bleiche Gast geziemt nicht unserm Pomp.

Die Mahnung, den raschen leichten Geist der Lust zu erwecken und den Gram zu Leichenzügen zu verweisen, wird angesichts des bei der Wiesbadener Aufführung sich bietenden Bildes mit seinem Schwarme leichtgeschürzter Schönen zum mindesten als eine unnötige Sorge des edeln Herzogs empfunden. Die Einlage einer solchen opernhaften Introduction ist um so mehr zu verwerfen, als sie zu ihrer musikalischen Begleitung ein längeres selbständiges Orchesterstück notwendig macht, für das sich im Rahmen der Mendelssohn'schen Komposition kein Raum findet und das im unmittelbaren Anschluß an die zauberhaften Klänge der Ouvertüre nur matt und abschwächend zu wirken vermag.

Den geeignetsten Boden für die Entfaltung reicher Ausstattungskunst bietet naturgemäß der zweite Akt des Stückes, wo die Darstellung des Elftreibens in dem Zauberwalde volle Berechtigung zu feenhafter und stimmungsvoller künstlerischer Ausstattung gibt. Die Ausführung des Bühnenbildes für diesen Akt läßt der Phantasie des Dekorationsmalers breiten Spielraum und ist an keine bestimmten Vorschriften gebunden. Die großen Vorteile, die die Anwendung von Brückwerk in vers

höherer Höhe auf dem hintern Teil der Bühne, die Herstellung von unregelmäßig von oben nach unten führenden Wegen für die Vorgänge dieses Aktes gewährt, läßt sich selbstverständlich keine einsichtsvolle Bühnenleitung entgehen. Die vielfach erörterte Frage, ob Titania's Laube nach Tieck's Vorbild in die Mitte, oder besser auf die Seite der Bühne zu legen sei, kann prinzipiell wohl kaum entschieden werden; es kann sich das eine oder das andre empfehlen, je nach den Intentionen des inscenierenden Regisseurs, und je nachdem der Maler die Laube mit dem dekorativen Gesamtbild organisch zu verbinden weiß.

Der Darstellung der Elfen-scenen auf unsern Bühnen haftet fast ausnahmslos zu viel des Balletmäßigen an. Das ist schwer zu vermeiden, solange zur Darstellung der Elfen erwachsenes Balletpersonal verwendet wird. Durch die unleidliche Manier und Unnatur des Ballets wird die ganze Poesie der Elfen-scenen vernichtet, der Duft des Zauberhaften abgestreift. Das richtige ist wohl die ausschließliche Verwendung von Kindern, die allein ungefähr den Eindruck von Elfen hervorzubringen vermögen. In solcher Weise sind die Elfen-scenen am Berliner Schauspielhause unter Max Grubes Leitung vortrefflich insceniert. Die Schwierigkeit bei der Verwendung von Kindern besteht nur darin, den Chor der Sängerrinnen, der für die Gesangsnummern nicht zu entbehren ist, in geeigneter Weise unterzubringen. Die Berliner Inscenierung hilft sich dadurch, daß sie die Sängerrinnen teils auf einem nach abwärts führenden Wege, teils hinter Strauchwerk und andern Versatzstücken aufstellt, in einer Weise, daß die wirkliche Größe der Sängerrinnen dem Zuschauer verborgen bleibt und sie für dessen Auge kaum größer erscheinen als die den Reigen ausführenden Kinder. In der Schlussscene des Stückes sind nur die Kinder auf der Bühne, während der Chor hinter der transparent gemalten Hinterwand aufgestellt ist; auf diese Weise sehen die Sängerrinnen, die im Dunkeln stehn, den Kapellmeister, ohne selbst vom Publikum gesehen zu werden.

Bei der Rolle des Puck hat sich seit dessen erster Darstellung durch Charlotte von Hagn die Tradition der weiblichen Besetzung als unfehlbares Dogma bei uns eingebürgert. Ob

diese Tradition unbedingte Billigung verdient, ist ebenso zu bezweifeln wie die Möglichkeit, damit zu brechen. Das Publikum hat sich an das verkehrte Bild, das ihm in den weitaus meisten Fällen durch die Darstellerin geboten wird, derart gewöhnt, daß es die Neuerung, ihm in dieser Sigur die Reize einer Hofenrolle zu entziehen, wahrscheinlich wie einen unerhörten Einbruch in altgeheiligte Rechte empfinden würde. Trotzdem ließe sich darüber streiten, ob nicht unter Umständen ein geeigneter jugendlicher Schauspieler das Wesen des derben Waldkobolds, der von der Schar der Elfen scharf unterschieden ist, weit besser und charakteristischer zum Ausdruck brächte, als eine Darstellerin, die in den seltensten Fällen die Weiblichkeit so zu verleugnen vermag, wie es für diese Gestalt notwendig ist. Nicht jede Bühne ist im glücklichen Besitz einer Künstlerin wie Paula Konrad, die mit der weiblichen Besetzung in vollem Maße ausföhnt, indem sie die Rolle, unter vollständiger Verleugnung ihres Geschlechts, mit einer weitab von aller Manier liegenden Natürlichkeit, in meisterhafter Frische und Derbheit zu verkörpern weiß²⁾. Es dürfte sich in unsrer, dem Experimentieren sonst so geneigten Zeit zum mindesten der Versuch lohnen, das Publikum einmal durch einen männlichen Puck zu überraschen.

Auf alle Fälle müßte der Kostümierung des Puck das Balletmäßige genommen werden, das ihm bei den meisten Darstellungen des Stückes noch anhaftet. Anstelle des üblichen rosa- oder blaufarbenen, am Halse zierlich ausgeschnittenen Kleidchen, mit den traditionellen Engelsflügelchen, müßte eine dunkle, der Farbe der Erde ähnelnde Gewandung treten, die den Erdkobold von vorne herein in greifbaren Gegensatz zu den ätherischen Lichtgestalten der Elfen bringt.

Bei der Darstellung des Oberon hat man sich schon da und dort, was als ein Fortschritt zu begrüßen ist, für die männliche Besetzung entschieden.

Zu den vielen Verkehrtheiten, denen man bei der Aufführung des Sommernachtstraums begegnet, gehört auch der Brauch, während des Mendelssohnschen Nottornos das Auge des Zuschauers durch allerhand Spielereien zu unterhalten, sei es nun,

daß diese in Tanzevolutionen der Elfen bestehn, sei es darin, daß Puck sich zwischen den schlafenden Paaren heruntummelt und Schabernack mit ihnen treibt, indem er sie an der Nase figelt, sie zum Niesen reizt und was dergleichen Geschmacklosigkeiten mehr sind. Ebenso verfehlt ist es natürlich, das Notturmo, wie es auch wohl zu geschehen pflegt, als Begleitung zu einer pantomimischen Scene zu benutzen: der Auslieferung des indischen Knaben an Oberon, über die dieser in der darauffolgenden Scene berichtet. Abgesehen von der unerlaubten Willkür, die diesen Vorgang dem Zuschauer ganz unnötigerweise vor Augen führt, paßt das Notturmo ganz und gar nicht zur Begleitung für eine solche Pantomime. Dies alles ist mehr oder minder eine Versündigung an der Dichtung und vor allem an Mendelssohns Musik. Das Notturmo, ursprünglich als Einleitungsmusik zum vierten Akte gedacht, ist bei unsrer scenischen Einrichtung des Stückes ein musikalisches Zwischenspiel, eine stimmungsvolle Nachtmusik und weiter nichts. Sie ist zu spielen, ohne daß irgend welche Bewegung auf der Bühne vor sich geht; alles, was die Aufmerksamkeit von den Tönen dieses Stückes ablenken könnte, ist auf das strengste zu vermeiden.

Der dritte Akt wird nach der üblichen Theatertradition in der Weise eingeleitet, daß der Vorhang schon während des Hochzeitsmarsches in die Höhe geht und der Hochzeitszug sich unter den Klängen der Musik in den Saal oder den Garten herabbewegt. Bei der Wiesbadener Aufführung benutzt man diesen Hochzeitszug, ein Prunk- und Paradestück raffinierter Ausstattungskunst in Scene zu setzen. Durch die Fülle der dabei verwendeten Personen, durch die blendende Pracht der Kostüme, durch die Evolutionen der den Zug begleitenden Tänzerinnen *cc.*, glaubt man sich vor den Triumphzug eines heimkehrenden Helden aus der großen Oper versetzt. Dieser Aufzug wurde von vielen Seiten als der nicht genug zu bewundernde Glanz- und Höhepunkt der Wiesbadener Aufführung gepriesen. Nur übersah man dabei, daß durch diesen waffen- und farbenstrogenden Prunkzug ein fremder, allzu schwerer Akkord

in das Stück hineingetragen wird, der mit dem übermütig-heitern Charakter des graziösen Märchenspiels schlecht zusammenstimmt. Daß dabei die Nebensache für das Publikum zur Hauptsache, die Hauptsache aber zur Nebensache wird, ist die natürliche Folge solcher Ausstattungskünste. Es ist selbstverständlich, daß das Auge des Zuschauers auch während des Dialogs, nachdem die Klänge des Marsches verstummt sind, damit beschäftigt bleibt, die Fülle des zu Schauenden in sich aufzunehmen. Während Theseus „des Dichters Aug“, in schönem Wahnsinn rollend“ in Shakespeares Wundertönen preist, wird das Auge des Zuschauers durch ballspielende griechische Schönen und andre Sehenswürdigkeiten in Anspruch genommen.

Vielleicht wäre die Frage der Erwägung wert, ob nicht überhaupt die Beseitigung des üblichen Hochzeitszuges, als scenischer Begleitung zu dem Mendelssohnschen Marsche, zu empfehlen wäre. Der Hochzeitsmarsch würde, in seiner einheitlichen musikalischen Wirkung gehoben, durchweg bei geschlossenem Vorhang zu spielen sein; wenn der Vorhang sich hebt, wären Theseus und sein Gefolge, gruppenweise in Gesprächen vereinigt, in Erwartung der aufzuführenden Lustbarkeiten im Garten und im Vorbau zum Palaste versammelt. Jedenfalls würden die einleitenden Worte des Aktes „Was diese Liebenden erzählen, mein Gemahl, ist wundervoll“, die auf ein soeben im Gange befindliches Gespräch zwischen Theseus und Hippolyta zu deuten scheinen (ein Gespräch während des Hochzeitszuges und des Paukenlärms des Marsches!), zu einer derartigen Anordnung besser passen, als zu der auf unsern Bühnen beliebten Einrichtung, wo das Ohr den unmittelbaren Anschluß jener Dialoge worte an den Schluß des Hochzeitszugs sters als eine der Vermittlungstöne bedürftige Disharmonie empfindet.

Für die Schlusscene des Stückes ist unter allen Umständen, schon wegen der Mendelssohnschen Musik, an dem Wortlaute des Originales festzuhalten. Mit den Worten „Nun genug! Fort im Sprung! Trefft mich in der Dämmerung!“ und der Wiederholung dieser Worte durch den Chor hat die gesamte Elfenschar von der Bühne zu verschwinden. Die Eigenart des

Schlusses wird zerstört, wenn die Elfen während Pucks Epilog auf der Bühne bleiben, um sich in einem sogenannten prachtvollen Gruppenbild dem Publikum zu präsentieren. Noch schlimmer ist die bei der Wiesbadener Festvorstellung getroffene Neuerung, daß sich während des Elfenchores der Saal mit einem male in einen rankenumspinnenen Zaubergarten verwandelt, in dem die Elfen, unter Wegfall des Epilogs, in malerischer Ballettgruppierung mit obligaten Beleuchtungseffekten verharren. Das heißt, Shakespeares Dichtung in eine gewöhnliche, auf den Beifall der Galerie berechnete Opernfeerie verwandeln.

An Bühnen, wo für die Vorstellung des Sommernachtstraums ein teilbarer Tuchvorhang zur Verfügung steht, hat sich nach englischem Vorbild da und dort ein nachahmenswerter Brauch eingebürgert: schon während der letzten Takte des leise verhallenden Elfenchores „Nun genug! Fort im Sprung!“ schließt sich langsam der Vorhang; dann erscheint Puck mit dem Kopf in der Oeffnung des geschlossenen Vorhangs und spricht in dieser Weise den Epilog. Das macht sich sehr niedlich und bringt den Charakter der Schlußworte als eines an das Publikum sich wendenden Epilogs in prägnanter Weise zum Ausdruck.

Die Wirkung des Sommernachtstraums auf der heutigen Bühne beruht in erster Linie auf dem düstigen und märchenhaften Reize der musikdurchwobenen Elfenwelt und andererseits auf der grotesken und unverwüftlichen Komik der Rüpelcenen. Bei der zwischen der Seenwelt und den Rüpeln inmitte liegenden Personengruppe, der des Theseus, seiner Umgebung und der beiden Liebespaare, ist die Richtigkeit von Vechelhäusers Wahrnehmung nicht zu bestreiten, daß die von diesen Personen getragene Haupthandlung des Stückes nicht nur zur Bühnenwirkung wenig beizutragen, sondern vielfach eine ausgesprochene Langeweile auszuströmen pflegt. Indem Vechelhäuser dem Grunde dieser Erscheinung nachzuspüren sucht, kommt er zu dem Resultate, daß dieser in der unbestimmten, zwischen ernstem Pathos und leichtem Scherze farblos hin und her schwankenden Darstellung der betreffenden Scenen zu finden sei. Ausgehend

von der Utricischen Auffassung des Sommernachtstraums, die in dem Gedicht in allen seinen Teilen eine geistreiche Parodie der Hauptgebiete des menschlichen Lebens erblicken will, stellt Wechelhäuser die Forderung, daß auch in der Darstellung diese parodistische Särbung durchweg zutage trete, daß sämtliche Rollen objektiv oder subjektiv komisch wirken und die Darsteller sich selbst der parodistischen Tendenz ihres Tuns und Treibens bewußt sein müßten.

Es sei dahingestellt, ob und inwieweit die Utricische Auffassung von der parodistischen Tendenz des Stückes zu billigen ist. Aber selbst wenn ein Zweifel über solche Tendenzen der Dichtung ausgeschlossen wäre, würden diese auf der Bühne nur dann zum richtigen Ausdruck kommen, wenn die Darsteller der beiden Liebespaare bemüht sind, unter strengster Vermeidung jedes an die Parodie erinnernden Tones, ihre Gefühle, Empfindungen und Leidenschaften möglichst wahr und überzeugend zum Ausdruck zu bringen. Nur wenn die Personen des Stückes von den geschilderten Leidenschaften wirklich erfaßt zu sein scheinen, können die Intentionen des Dichters, der uns mit lebenswürdiger Ironie die flüchtig von einem Gegenstande zum andern hin und her springenden Liebeslaunen vor Augen führt, auf der Bühne zu ihrem Rechte kommen. Sobald der Darsteller durch einen komisch übertreibenden, parodistischen Ton in den Schwüren und Beteuerungen der Liebesscenen zu erkennen gibt, daß es ihm eigentlich gar nicht Ernst ist mit dem, was er spricht, sobald eine bewußt parodistische Särbung in der Darstellung zutage tritt: ist es mit dem ganzen naiven Reiz der Aufführung zu Ende. Vor den Gefahren einer solchen Spielweise ist um so mehr zu warnen, als unsre Darsteller so schon weit mehr als es heilsam ist, zu einer parodistischen Spielart neigen, die in vornehmer Selbstgefälligkeit über der Gestalt des Dichters steht und mit der Rolle spielt, anstatt in voller Naivität und Selbstentäußerung in der Rolle aufzugehn.

Die Rettung der Liebesscenen für die Bühne ist vielmehr darin zu suchen, daß sie charakteristisch, in möglichst individueller Särbung der einzelnen Gestalten, aber vor allem in einheitlichem

und alle parodistische Färbung vermeidendem Ernste gespielt werden. Dabei ist darauf zu achten, daß diese Szenen durchweg das rascheste Tempo verlangen; besinnungs- und atemlos, wie vom Sturmwind getrieben, müssen diese unstät sich überstürzenden Leidenschaften an unserm Auge vorüberjagen — gleich den aufgeregten Träumen einer schwülen Sommernacht. Bei allem Ernste der Darstellung sind schwere und breite Töne, Unterbrechungen und Verschleppungen so weit als irgend möglich zu vermeiden.

Diese Auffassung schließt keineswegs aus, daß beispielsweise die von Theseus gegen Hermia ausgesprochene Androhung des Todes, entsprechend dem Winke, den Seodor Wehl in seinen Didaskalien gegeben hat, in der Weise gesprochen wird, daß diese Drohung nur als ein scherzhaft angewandtes Schreckmittel des Herzogs erscheint. Theseus darf dabei allerdings nur Egeus gegenüber durch ein entsprechendes Mienenspiel und durch eine diskrete Färbung des Tones zu erkennen geben, daß es ihm mit der Ausführung der Drohung nicht Ernst ist; gegenüber Hermia aber spielt er gute und glaubwürdige Komödie.

Als etwas Selbstverständliches und nicht leicht zu Verfehlendes wird im allgemeinen die Darstellung der Rüpel-szenen, insbesondere die der Pyramus-Komödie, angesehen. Und doch liegt hier der wundeste Punkt in der Aufführung des Lustspiels; wenn irgendwo, so wäre hier ein energischer Bruch mit der verjährten Tradition und eine vollkommene und durchgreifende Reform der überlieferten Spielweise notwendig. Die Art, wie die Pyramus-Komödie an großen und kleinen Bühnen ausnahmslos gespielt wird, ist dazu angetan, die künstlerische Wirkung des köstlichen Zwischenspiels aufzuheben und ganz und gar zu vernichten. Der Grund ist sehr einfach: anstatt daß sich die Schauspieler in die Situation von Handwerkern zu versetzen suchen, die sich mit größtem Ernst und heiligem Eifer, aber bei völliger Unzulänglichkeit des künstlerischen Könnens vor ihrem Herzog produzieren wollen, anstatt dessen gefallen sich die Darsteller der Rüpelkomödie in einer unablässig parodierenden, bewußten und absichtlichen Possenreißerei,

die im schroffsten Widerspruche zu dem Charakter des Spieles und der Spieler steht. Es wird so gespielt, als ob die Handwerker komisch sein wollten; als ob sie auf das genaueste wüßten, daß sie urdrollige Käuze sind; damit wird der Sinn der Komödie zerstört, ihre ganze Naivität zugrunde gerichtet.

Es ist kaum nötig, an die zahlreichen Einzelheiten zu erinnern, in denen diese Auffassung des Zwischenspiels zutage tritt; sie sind jedem, der das Stück auf der Bühne gesehen hat, gegenwärtig. Wer kennt nicht die geschmackvollen Scherze, die beim Tode von Pyramus und Thisbe üblich sind? Pyramus sticht sich mit dem Schwert in möglichst auffälliger Weise zwischen Oberkörper und Arm, dann legt er sich gemächlich auf den Boden; als Thisbe sich erdolchen will und nach der Waffe sucht, reicht ihr der Tote in aller Behaglichkeit das Schwert; sie stirbt in gleicher Weise, legt sich genau parallel neben Pyramus, zupft sich vorher fein sitziglich die Kleider zurecht, &c. Den gleichen Charakter tragen die an den Zirkus erinnernden Späße, womit die Darsteller der Wand, des Löwen, des Mondes ihre Rollen auszustatten pflegen. Man kann auf ersten Bühnen Zeuge des feinsinnigen Scherzes sein, daß der Löwe während des Spieles den Schwanz verliert, daß dann ein anderer Spieler das seinem Kollegen abhanden gekommene Requisit vom Boden hebt und es mit ehrfurchtsvoller Verehrung dem Herzog präsentiert. Es ist geradezu unglaublich, wie sich ein gebildetes Publikum derartige Ufernheiten bieten lassen mag und wie eine ernste Kritik dergleichen durchlassen kann, ohne gegen eine solche Verfeinerung Shakespearescher Kunst mit Glanzenworten Protest zu erheben.

Auf welche Art die Rüpelkomödie im Gegensatz zu der üblichen Spasmacherei gespielt werden müßte, ist an sich so selbstverständlich, daß man sich wundern muß, wie es überhaupt verfehlt werden kann. — Wer sind die Darsteller der Rüpelkomödie und was wollen sie? — Philostrate kennzeichnet die dilettierenden Spieler in seiner Ankündigung der bevorstehenden Lustbarkeiten:

Männer, hart von Saust,
 Die in Athen hier ihr Gewerbe treiben,
 Die nie den Geist zur Arbeit noch gelübt,
 Und nun ihr widerspenstiges Gedächtnis
 Mit diesem Stück auf euer Fest geplagt.

Mit heiligem Ernst haben sie sich zusammengefunden, um sich bei der Vermählungsfeier des Herzogs durch die Aufführung der Pyramus-Tragödie wohlverdiente Lorbeern zu erwerben. Nichts liegt ihnen ferner, als der Gedanke, daß sie ihrer Aufgabe nicht gewachsen seien oder gar daß sie lächerlich wirken könnten. Die Talentlosigkeit seiner Genossen überragt nur Zettel, der Weber; er ist die Seele des Unternehmens, er hält sich für ein Genie und wird als solches von den andern anerkannt, er ist der einzige, der eine gewisse Begabung für die Kunst des Mimen besitzt. Er weiß, wie man auf der Bühne Arme und Beine schlenkert, er weiß, wie man brüllen und wimmern muß, wenn man so wirken will, wie die schlechten Komödianten, die sein Vorbild sind. Voll Selbstgefühl und Stolz, von dem erhebenden Bewußtsein getragen, daß er der Stern der Truppe ist, schießt er sich an, den Pyramus vor dem Herzog zu agieren. Im Gegensatz zu ihm sind alle andern mehr oder minder ängstlich, vom Lampenfieber eingeschüchtert, wenn gleich jeder einzelne nach Dilettantenart die Ueberzeugung in sich trägt, daß er seinen Part recht befriedigend durchführen wird. Und so naht sich der glorienverheißende Abend. Mit unerschütterlichem Ernst auf den Mienen, den heißen Angstschweiß auf der Stirn, treten sie vor die erlauchte Zuhörerschaft und haspeln ihre mühsam erlernten Rollen herunter, wogegen Zettel siegesbewußt das Brillantfeuer seiner Talente erglänzen läßt. Der Gegensatz der Naivität und des heiligen Ernstes der Spieler zu der völligen Unzulänglichkeit ihres Könnens und dem hohlen, geschraubten Pathos des dargestellten Spieles erzeugt die komische Wirkung, die hier erreicht werden muß und die nichts zu tun hat mit der kindlichen Heiterkeit, die durch die üblichen Zirkuswige bei einem Teile des Publikums entzündet wird³⁾. Die traditionelle Spielweise, die sich abgesehen von den erwähnten

Einzelheiten, beinahe in jedem Ton und in jeder Geste als bewußte, hoch über der Sache schwebende Parodie verrät, findet nur darin ihre Erklärung und eine gewisse Entschuldigung, daß der parodistisch gehaltene Text und das sinnlose, mit platten Trivialitäten wechselnde Pathos des aufgeführten Spieles den Darsteller auch zu einer parodistischen Behandlung in der schauspielerischen Wiedergabe herauszufordern scheint. Demgegenüber ist mit aller Entschiedenheit an der Auffassung festzuhalten, daß die dilettierenden Handwerker sich schon dem Grade ihrer Bildung gemäß des parodierenden Charakters des Spieles nicht bewußt sind, dieses vielmehr mit vollständiger Naivität und durchdrungen von dem Ernst ihres künstlerischen Unternehmens zur Darstellung bringen. Die Befürchtung, daß sich bei einer einheitlichen Darstellung des Spieles in diesem Sinne die Gefahr einer gewissen Monotonie einstellen dürfte, ist völlig unbegründet; denn die Charakterisierung der einzelnen Spieler ist so scharf, daß auch die schauspielerischen Leistungen der einzelnen in dem Zwischenspiel, innerhalb der einheitlichen Gesamtaufassung, sehr leicht und mit ergöglicher Wirkung auseinander gehalten werden können.

Daß die auf unsern Bühnen eingebürgerten Späßmachereien verschwinden müssen, wenn die Räpkelkomödie in der hier angedeuteten Weise, in einheitlichem Ernste, von sämtlichen Darstellern gespielt wird, ist selbstverständlich. Da ist kein Platz mehr für den blöden Scherz, daß der tote Pyramus in selbstverständlicher Ruhe das Schwert an Thisbe reicht, oder daß diese, nachdem sie sich als tot zur Erde gelegt hat, von Pyramus in die Seite gepufft, wieder aufsteht, um sich in anderer Lage neben dem toten Liebsten zu placieren. Denn selbst der talentloseste Spieler hat soviel Einsicht in das Wesen der Bühnenkunst, um zu wissen, daß es für einen Toten im allgemeinen wenig schicklich ist, sich vom Fleck zu rühren. Da ist ferner kein Platz für das vielfach beliebte Mätzchen, daß der als Souffleur fungierende Squenz in unverblümter Offenheit und ohne irgend ein Zeichen von Verlegenheit zu zeigen, hinter sämtlichen agierenden Personen des Spieles herläuft und ihnen den Text einbläuft, als ob

es selbstverständlich sei, daß keiner seine Rolle weiß und der Souffleur unablässig seines Amtes zu walten hat. Denn die trefflichen Handwerker und vor allen Squenz, der Leiter des Spieles, würden sich sehr darüber schämen, ihre Blöße in so unverhohlener Weise vor der vornehmen Zuhörerschaft zu verraten. Da ist auch kein Platz dafür, daß der Prologus, wie es meistens üblich ist, seine Rede mit absichtlicher und grotesker Uebertreibung der von den Zuhörern nachher an seinem Vortrag gerügten Fehler, in überraschem Tempo, ohne jede Rücksicht auf Wort und Sinn herunterrasselt, ohne zu bedenken, daß kein Dilettant der Welt, und wäre er noch so unbeholfen und ungeschickt, in solcher Weise jemals sprechen wird.

Im übrigen ist es durchaus nicht ausgeschlossen, daß manche Züge, die bei der üblichen Darstellung des Zwischenspiels durch ihre possenhafte Ausführung als Unmöglichkeiten oder Hanswurstiaden erscheinen, sich durch eine dementsprechende Umarbeitung in künstlerischem Sinne dem Rahmen der hier angedeuteten Auffassung einfügen lassen. So könnte beispielsweise das erwähnte Spiel mit dem Schwert in folgender Weise verwertet werden. Pyramus ist so gefallen, daß er einen Teil des Schwertes mit seinem Mantel verdeckt. Als Thisbe sich erstechen will, sucht sie vergeblich nach der Waffe. Pyramus bemerkt die Verlegenheit seines Mitspielers und sucht ihn zuerst durch eine verstohlene Geste auf deren Lage aufmerksam zu machen; als dies ohne Erfolg bleibt, gibt er dem Schwert einen kleinen Stoß, den er natürlich vor den Blicken der fürstlichen Zuschauer zu verbergen sucht. In solcher Ausführung kann der Vorgang, der in der hergebrachten Art der Darstellung nur Possenreißerei ist, den Schein von Natürlichkeit erhalten und eine ergötzliche Wirkung üben. In ähnlicher Weise müßte Squenz, wenn er vielleicht an einer Stelle des Spieles, am besten beim Auftreten Schluckers, als Einbläser aushelfen soll, dies mit sichtlich Verlegenheit und unter offenkundigem Aerger über den ungeschickten Spielverderber zu tun suchen.

Daß Pyramus nach Schluß des Spiels, auf die Bemerkung des Theseus hin, Mondschein und Löwe seien übrig geblieben, um die Toten zu begraben, mit den Worten aufspringt „Nein, wahrhaftig nicht; die Wand ist niedergerissen“, desgleichen, daß er einmal im Verlaufe des Spiels den Herzog, der scherzhaft meint, die Wand müsse wieder fluchen, zu berichtigen sucht „Nein, fürwahr, Herr, das muß er nicht“ — diese Züge kann der Schauspieler keineswegs dafür anführen, daß Zettel selbst mit der Aufführung der Tragödie seinen Scherz treibe. Zettel ist eine so impulsive Natur und so warm und begeistert bei der Sache, daß er durch die nach seiner Meinung unrichtigen und den Sinn des Stückes mißverstehenden Bemerkungen des Herzogs veranlaßt wird, diese sofort zu berichtigen, ohne sich darum zu kümmern, daß er dabei aus seiner Rolle fällt. Bei der zweiten Bemerkung des Herzogs ist das Spiel überdies zu Ende, sodaß Pyramus volle Berechtigung hat, von den Toten wieder aufzustehn.

Zur Durchführung der Käpelfomödie in der hier ange deuteten Auffassung — der einzigen, die künstlerische Berechtigung hat — bedarf es in erster Linie eines phantasiebegabten Regisseurs, der Autorität und Befähigung besitzt, seine Darsteller in den Bann einer einheitlichen Auffassung zu zwingen und Lust und Liebe zur Ausführung des Spiels in dem vorgezeichneten Sinn in ihnen zu wecken. Liegt die künstlerische Leitung in den richtigen Händen, so läßt sich die Käpelfomödie selbst mit mittleren Talenten in einer Weise zur Darstellung bringen, daß sie eine wirklich künstlerische Wirkung übt, im Gegensatz zu den schalen Clownspäßen, durch die nur der Geschmack eines kunstfremden Banausentums befriedigt wird.

Zur Bühneneinrichtung der Widerspenstigen.

Die jährliche Statistik über die Shakespeare-Aufführungen der deutschen Bühnen lehrt, daß zu den am meisten gegebenen Stücken des Dichters *Der Widerspenstigen Zähmung* gehört. Die Beliebtheit dieser Komödie geht in die ersten Zeiten zurück, in denen sich die Spuren Shakespearescher Kunst in der deutschen Literatur zu zeigen begannen, und offenbart sich unter anderm durch die ungewöhnlich zahlreichen Bearbeitungen, die der Stoff in Deutschland erfahren hat.

Das Stück hat die seltsamsten Wandlungen auf der deutschen Bühne durchgemacht, von jener Zittauer Aufführung der Wunderbaren *Heurath Petruvio* mit der bösen *Katharinen* im Jahr 1658 an, bis zu der ersten gedruckten Bearbeitung von 1672 *Kunst über alle Künste, ein böses Weib gut zu machen* und des ehrsamten *Christian Weise* Komödie *Die böse Katharina* von 1705; und weiter von *Schinks* Lustspiel *Die bezähmte Wiederbellerin, oder Gasner der zweite* (1781) über *Holbeins* noch heute auf vielen kleinern Theatern gangbares Stück *Liebe kann Alles* (1822) bis zu der seit 1859 auf den Bühnen verbreiteten Bearbeitung des Lustspiels von *Deinhardstein*, die noch heute die große Masse der deutschen Theater beherrscht.

Es ist eine interessante Erscheinung der Theatergeschichte, daß gerade dieses Lustspiel des Briten, das sich seinem Werte nach mit des Dichters reifsten Schöpfungen auf dem Gebiete der Komödie nicht vergleichen kann, eine so rege Pflege auf dem deutschen Theater gefunden hat und noch heute darauf findet. Auch die musikalische Bearbeitung, die dem Stoffe neuerdings durch die beliebte und vielgegebene Oper von *Hermann Götz*

zuteil geworden ist, hat dem Schauspiel keinen Schaden zugefügt; es hat trotz der gefährlichen Konkurrenz der Oper an seiner Anziehungskraft auf das Publikum nichts eingebüßt und gehört noch heute stets zu den gern gesehenen Gästen auf der deutschen Bühne.

Diese Tatsachen zeigen deutlich, daß dem Stoffe dieses Lustspiels eine unverwüßliche populäre Kraft innewohnt, daß es eine Lebensfähigkeit besitzt, die selbst durch die platteste Bearbeitung nicht zu ersticken ist. Dank dieser unzerstörbaren Anziehungskraft seines Stoffes hat das Stück alle Verballhornungen, die es im Laufe der Zeiten erfahren mußte, siegreich überwunden und überdauert. Um so mehr sollte das Bestreben der Bühnen darauf gerichtet sein, dieses Lustspiel, das voraussichtlich auch fernerhin ein beliebtes Repertoirestück des deutschen Theaters bleiben wird, in würdiger Form dem Publikum vorzuführen.

Die Statistik der Bühnen lehrt, daß die Bearbeitung von *Deinhardstein* noch heute eine Popularität und Verbreitung genießt, wie kaum eine andre Bearbeitung eines Shakespeareschen Stückes. Der konservative Sinn, den unsre Theater in dieser Beziehung bekunden, ist wahrhaft erstaunlich. Denn es dürfte sich unter den auf den deutschen Bühnen verbreiteten Bearbeitungen Shakespearescher Dramen kaum eine andre finden, die so anfechtbar und von so zweifellosem Unwerte ist, wie *Deinhardstein*s viel gegebene *Widerspenstige*.

Wilhelm Oechelhäuser hat sich in der vortrefflichen Einleitung zu seiner Bühneneinrichtung des Stückes der dankenswerten Mühe unterzogen, die zahlreichen Schwächen und Sünden der *Deinhardstein*schen Arbeit in allen Einzelheiten nachzuweisen und festzulegen. Das Verhältnis dieser Bearbeitung zum Originale kennzeichnet sich schon dadurch, daß in dem *Deinhardstein*schen Stück über drei Viertel des ganzen Umfangs freie Dichtung des Bearbeiters sind; die Neudichtungen *Deinhardstein*s sind fast ausnahmslos Verschlechterungen des Originales, die Charakteristik der Hauptpersonen ist willkürlich verändert und verflacht, die psychologische Entwicklung des Verhältnisses zwischen Katha-

rina und Petruccio in seinen wesentlichsten Motiven teilweise bis zur Unkenntlichkeit entstellt; endlich ist — schon dies würde zur Beurteilung der Arbeit genügen — der Hauptbestandteil des dritten Aktes, die Szenen am Vermählungstage und der Hochzeitsszug Petruccios, Auftritte, die zu den köstlichsten Teilen des ganzen Lustspiels gehören, bei Deinhardstein gestrichen.

Daß Deinhardsteins Bearbeitung trotz ihres offenkundigen Unwertes zu einem beinahe unbestrittenen Sieg auf den deutschen Bühnen gelangt ist, hat seine Ursache darin, daß sie äußerlich große Bühnenkenntnis zeigt, daß sie in ein gefälliges Gewand gekleidet ist, daß sie vor allem, wie Vechelhäuser richtig bemerkt, durch die Schablonisierung der Charaktere viel leichter zu geben ist und an Auffassung und Spiel weit geringere Anforderungen stellt als das Original. Dazu kommt, daß Katharina und Petruccio in dem Deinhardsteinschen Stücke beliebte Paraderollen reisender Virtuosen geworden sind und daß durch diese gastierenden Künstler ein schwerer Druck auf die Bühnen zugunsten der Deinhardsteinschen Bearbeitung geübt wird.

Glücklicher Weise hat es nicht an Stimmen gefehlt, die gegen diesen traditionellen Bühnenschlendrian energischen Protest erhoben haben. Insbesondere wurden im Lauf der letzten Jahrzehnte verschiedene rühmliche Anläufe gemacht, dem echten Shakespeareschen Stücke durch eine würdige Bearbeitung zu seinem Rechte zu verhelfen. Diese dankenswerten Versuche¹⁾ haben insofern allerdings nicht den gehofften Erfolg gehabt, als es ihnen bis jetzt nur in beschränktem Maße geglückt ist, die Bearbeitung Deinhardsteins aus ihrer festen Position in der deutschen Theaterwelt zu verdrängen.

Unter diesen Versuchen steht in erster Linie die 1871 im Buchhandel erschienene Bühnenbearbeitung des Stückes von Vechelhäuser. Sie kam 1872 am Hoftheater in Dresden ein einziges mal zur Aufführung.¹⁾ Der Einrichtung Vechelhäusers gebührt gegenüber der Deinhardsteinschen Umarbeitung das Verdienst, zum erstenmal das Original in seine Rechte gesetzt zu haben. Sie geht von dem Grundsatz aus, jede eigenmächtige Aenderung zu