

Werk

Titel: Ueber die Darstellung des Sommernachtstraums auf der deutschen Bühne

Autor: Oechelhäuser, Wilhelm

Ort: Berlin

Jahr: 1870

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509_0005|log16

Kontakt/Contact

[Digizeitschriften e.V.](#)
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

✉ info@digizeitschriften.de

Ueber die
Darstellung des Sommernachtstraums
auf der deutschen Bühne.

Von
Wilhelm Oechelhäuser.

Bei Gelegenheit einer Vorstandssitzung unserer Gesellschaft die am 12. October 1869 in Dessau abgehalten wurde, hatte der Intendant des dortigen Hoftheaters, Herr von Normann, die Aufmerksamkeit, den fremden Gästen den „Sommernachtstraum“ vorzuführen. Die Dessauer Aufführungen dieses phantastischen Lustspiels gehören zu den besten, welche man auf der deutschen Bühne sehen kann; sie sind namentlich besser arrangirt als in Berlin und Dresden. Ganz besonders gilt dies auch von der so geschmackvollen als praktischen Scenirung des Zauberwaldes und der vorzüglich executirten Mendelsohn'schen Musik, während im Uebrigen sämtliche Darsteller mit Lust und Liebe zum Gelingen des Ganzen beitrugen und dem Stück denjenigen Erfolg errangen, dessen es nach der bisherigen traditionellen Auffassung fähig ist.

Nach der bisherigen Auffassung!

Diese Frage beschäftigte uns nachher im engeren Kreise, und möchte ich die damals von mir ausgesprochenen Ansichten hier kurz niederlegen und der Prüfung sowohl der Kenner unseres Dichters, als der Leiter unserer Bühnen anheimgeben.

Der Leser fürchte dabei nicht, dass ich die Unzahl ästhetischer Abhandlungen, welche über den Sommernachtstraum geschrieben sind, noch um eine neue vermehren wolle. Ich hätte dazu umsoweniger Veranlassung, als meine eigenen Ansichten im Wesentlichen mit denen übereinstimmen; die Ulrici (Shakspeare's dramatische Kunst. 3. Aufl. Bd. II, S. 273 u. folg.) aufgestellt hat.

Den Zweck gegenwärtiger Abhandlung könnte ich eigentlich dahin zusammenfassen: dass ich die Bühne veranlassen möchte, das Stück so zu geben, wie es jenen Auffassungen entspricht. Ich will also einen bestehenden Widerspruch zwischen der Bühnenübung und der ästhetischen Kritik zu lösen suchen, wie ich ihn bis jetzt insbesondere in der traditionellen Wiedergabe der Haupthandlung finde.

Seit Tieck in jener denkwürdigen, von Feodor Wehl in seinen Didaskalien so reizend beschriebenen ersten Darstellung im Neuen Palais zu Potsdam (am 14. October 1843) die bis dahin bestrittene Aufführbarkeit des Sommernachtstraums glänzend dargethan, hat sich dieses Lustspiel, meist auf Grundlage der Tieck'schen, daneben auch der Devrient'schen und Pabst'schen Einrichtung, fast auf allen deutschen Bühnen eingebürgert. Ich habe zahllose Darstellungen davon gesehen, bei denen sich mir aber mehr und mehr die Bemerkung aufdrängte, dass die Feerien der Waldscene, die Rüpelspässe und Mendelsohn's Musik die alleinigen Träger der Bühnenwirkung sind, dagegen die Haupthandlung, auf der sich das Stück aufbaut, die Scenen des Theseus und der Liebespaare, zu jenem Erfolg nicht bloss nichts beitragen, sondern denselben geradezu beeinträchtigen, indem sie sich wie Bleiklumpen an das scenische Dahinschreiten der duftigen Dichtung heften. Gewahrt man bei einem Shakespeare'schen Stück einen solchen ungleichartigen Eindruck, so thut man stets wohl daran, einiges Misstrauen in die Richtigkeit der geübten Auffassung zu setzen; denn unser Dichter war so durch und durch Bühnenkenner, dass ihm — von einzelnen Erstlingswerken abgesehen — eine solche Ungleichartigkeit im Bau seiner Stücke und der darauf berechneten Wirkung wenigstens nicht so leicht unterlaufen konnte.

Lese ich jenen Wehl'schen Bericht aufmerksam durch, so will mir sogar scheinen, als ob schon Tieck die Haupthandlung anders, d. h. leichter, duftiger, scherzhafter aufgefasst sehen wollte, als sie sich nachher auf der Bühne festgesetzt hat. Die Bemerkung z. B., dass die Androhungen des Todes oder ewiger Jungfräulichkeit, welche der Vater und „Herzog“ Theseus an die schnippische Hermia verschwenden, nicht ernsthaft, sondern leicht und scherzend gesprochen werden müssten, führt streng genommen zu Consequenzen, welche die ganze bisherige Auffassung jener Scenen und Charaktere unhaltbar machen. Andererseits ist es mir aber auch aus der allgemeinen Stellung Tieck's zu Shakespeare's Dichtung leicht erklärlich, wie er in seinem romantischen Hange nicht bis zu der folgerechten Schärfe der Auffassung Ulrici's durchzudringen vermochte. Nach

diesem ist das Stück in allen seinen Theilen eine geistreiche Parodie der Hauptgebiete des menschlichen Lebens, und hierin gerade seine Eigenthümlichkeit vor anderen Lustspielen belegen. „In Theseus und Hippolyta,“ sagt Ulrici, „erscheint offenbar die erhabene, heroische, welthistorische Seite des menschlichen Lebens repräsentirt. Statt sich aber in ihrer Grösse, Macht und Würde zu bethätigen, zeigt sie sich vielmehr aufgegangen in den gemeinen Alltagsakt einer Verheirathung, der keine grössere Wichtigkeit beansprucht, als er für andere gewöhnliche Sterbliche besitzt: der Heroismus parodirt sich selbst, indem er nur da zu sein scheint, um sich in angemessener Form standesmässig zu verehelichen. In der Bande von Zimmerleuten, Schreibern, Webern, Schneidern, Bälgenflickern und Kesselflickern ist, im Gegensatz zu jener hohen, die niedrigste Region des Lebens in der vollen Prosa der Alltäglichkeit dargestellt. Aber auch diese, statt auf ihrem Grund und Boden, auf dem sie ihre volle Berechtigung, ja sogar Zusammenhang mit der Poesie hat, zu bleiben, schraubt sich hinauf in das Gebiet der tragischen Muse, will nicht nur poetisch erscheinen, sondern Poesie machen, und zeigt damit nicht bloss sich selbst in höchst lächerlicher Gestalt, parodirt nicht nur sich, sondern zugleich auch die hohe, tragische und heroische Sphäre. Zwischen diesen beiden Extremen stehen die der mittleren Schicht der menschlichen Ordnung angehörigen Liebespaare in der Mitte. Statt aber ihrer Stellung gemäss danach zu trachten, nun auch das Leben selbst in seinem inneren Mittelpunkt zu erfassen, verlieren sie sich in das phantastische Spiel einer eigensinnigen Liebe und parodiren damit ebenfalls sich selbst und ihre Lebenslage. Durch die Fürsten der Elfen endlich und deren Eingreifen in die Action erscheint jene höhere Macht repräsentirt, welche das Leben der Menschen an unsichtbaren Fäden leitet. Aber auch sie ist nicht gefasst in ihrer wahren Grösse, in ihrer schwer wiegenden Bedeutung und stillen, geheimnissvollen Wirksamkeit, sondern, gleichfalls ergriffen von dem allgemeinen Strudel des Humors, tritt sie in handgreiflichen körperlichen Gestalten hervor und zeigt sich nur als das muntere, neckende Spiel personificirter Naturkräfte, d. h. parodirt sich ebenfalls selbst, sofern sie gleichermaassen der Willkür des Zufalls und ihrer eigenen Launenhaftigkeit unterworfen erscheint, wie dies in der Liebe Titania's zu dem eselsköpfigen Zettel klar hervortritt.“

Dem gebildeten Darsteller wird hieraus klar werden, dass es, wie Ulrici weiter sagt: „auf eine bloss komische Darstellung der Liebe nicht abgesehen, dass sie nicht das eigentliche Thema der

Dichtung ist; im Gegentheil zeigt die Action die ernste Seite der Liebesleidenschaft nur, um diesen Ernst zu parodiren, indem sie die Liebe selber als blosses Spielwerk, als blosse Illusion darstellt.“ Und dieser Zug geht durch's ganze Stück hindurch (also auch durch die Scenen der Elfenwelt) bis in das Zwischenspiel der Clowns, wo durch Pyramus und Thisbe das tragische Pathos der Liebe in's Lächerliche herabgezogen und damit zugleich die im Stück selber spielende Liebesleidenschaft mit ihrer anscheinenden tragischen Gewichtigkeit parodirt wird. „Und wenn,“ wie A. Schöll ¹⁾ in seiner geistreichen Abhandlung über den Sommernachtstraum sagt, „Demetrius und Lysander sich über die Aufrichtigkeit, mit der diese treuherzigen Dilettanten bei ihrer Aufführung ihre Masken fallen lassen, lustig machen, so können wir nicht umhin, uns zu erinnern, dass sie selbst kurz zuvor im Walde nicht minder rasch aus ihren Rollen gefallen sind. Sie haben da eben so unberechtigt von Liebe declamirt, eben so ungefährlich ihre Degen gezogen und mit all ihrem Eifer, eben so wie hier die Acteurs, nur Anderen zum Gelächter gedient.“

Aber nicht bloss die Liebe, sondern auch alle anderen idealen Beziehungen und Bestrebungen des menschlichen Lebens werden im Stück parodirt und das Schauspiel der Handwerker verspottet zuletzt die ganze dramatische Kunst und parodirt so, wie Ulrici sagt, das parodirende Stück selbst.

Ich schliesse diese kurze Darlegung des Ulrici'schen ²⁾ und auch meines Standpunktes, indem ich allen Betheiligten, insbesondere den darstellenden Künstlern, die Lectüre jener geistreichen Abhandlung auf's Dringendste empfehle. Denn keiner der vielen Aesthetiker, die über den Sommernachtstraum geschrieben, hat es dem Schauspieler und dem Bühnenleiter so nahe gelegt, wie das Stück gespielt, wie jede einzelne Rolle in seinen Rahmen eingefügt werden müsse,

¹⁾ Blätter für literarische Unterhaltung, Jahrgang 1844.

²⁾ Von meinem verehrten Freunde, Professor Dr. H. Ulrici, dem ich das Manuscript gegenwärtigen Aufsatzes mittheilte, erhielt ich unterm 13. Februar d. J. eine Zuschrift, worin er constatirt, dass ich seine Auffassung vollkommen richtig in die Bühnensprache übersetzt, seinen Gedanken gleichsam Fleisch und Blut gegeben habe. Er fügt hinzu: „Nach Ihrer Darstellung der Sache fange ich an zu hoffen, dass es unseren Schauspielern doch nicht unmöglich sein dürfte, das Stück in dem von Ihnen dargelegten Sinn und Geiste zur Anschauung zu bringen; und wenn eine solche Aufführung gelänge, so ist es mir nicht zweifelhaft, dass sie auf ein gebildetes Publikum einen ganz anderen, tieferen Eindruck und Effekt hervorbringen würde, als die bisherige Art der Darstellung, zumal wenn man zugleich Ihre Vorschläge zur besseren Inszenirung annähme.“

als gerade Ulrici. In dem Worte „Parodie“ liegt der Schlüssel für die einzig richtige und consequente Darstellung des Sommernachtsstraums; nicht auf eine bloss „komische Darstellung der Liebe“, sondern auf eine „Parodie der Liebe“ ist es abgesehen, am wenigsten aber auf eine Darstellung wahrer Liebe.

Jahre sind verstrichen, seit jene Abhandlung in erster Auflage erschien, und spurlos ist sie an der Bühne vorübergegangen. Noch heute treiben sich die drei Paare in peinlicher, langweiliger Unbestimmtheit auf der Scene herum, sich selbst nicht genügend, bald Handlung und Rede ernsthaft nehmend und pathetisch die Töne wahrer Empfindung oder tiefer Leidenschaft anschlagend, bald wieder in farbloser Rede über die Stellen (soweit sie der gefällige Regisseur nicht schon gestrichen) weggleitend, die mit dieser Auffassung in unlösbarem Widerspruch stehen. Aus den Widersprüchen, in denen die Darsteller sich nicht zurechtzufinden wissen, geht dann schliesslich die vollkommenste Farblosigkeit der Darstellung und der Mangel jeglicher Charakteristik hervor; das Publikum aber wird dabei weder gefesselt noch unterhalten und duldet die Langeweile der Haupthandlung bloss, weil ja die Elfentänze und die Rüpelspässe und die Scenerie und die Musik dafür entschädigen. Der Regisseur hat auch gut sagen: „es müsse leicht weg gespielt und gesprochen werden;“ mit diesem einfachen Rezept kommt man hier nicht aus. Erst muss man wissen, in welchem Sinn überhaupt eine Rolle aufzufassen ist; dann kommt das Uebrige von selbst.

Um das Stück in der hier dargelegten Auffassung wirksam geben zu können, ist allerdings zunächst eine dem Original sich ganz anschliessende, nur hier und da mit Vorsicht gekürzte Bearbeitung nothwendig. Die bisher üblichen verschulden zum grossen Theil die unrichtige Auffassung der Haupthandlung. Man kehre unbefangen zum Original zurück, und die Darstellung wird von selbst in das richtige Fahrwasser kommen.

Sei der Sommernachtstraum ein Gelegenheitsgedicht zur Hochzeit eines englischen Grossen und zweier seiner Angehörigen, sei er freie Phantasie des Dichters gewesen, soviel ergibt sich bei unbefangener Würdigung von selbst, dass nichts in dem Stück ernsthaft gemeint ist, dass alle Handlungen und Verhältnisse darin parodirt und dass alle Personen ohne Ausnahme, die Helden wie die Liebenden, die Feen wie die Rüpel, Träger dieser Parodie sind. In der Mitte zwischen den Elfen und Rüpeln hat eine ernsthafte Haupthandlung keinen Platz; wenn dies

aber zugestanden werden muss, nun dann gebe man auch dieser Haupthandlung bei ihrer Vorführung auf der Bühne das richtige Colorit und lasse sie nicht unbestimmt zwischen Ernst und Scherz einerschwanke, wie es bis jetzt geschieht. Alle Rollen müssen objectiv oder subjectiv komisch wirken, alle müssen mehr oder weniger, im Ganzen oder in einzelnen Stellen, chargirt werden. Freilich im Grade und Ausdruck sehr verschieden; vielleicht bietet kein zweites Stück dem Regisseur wie den Darstellern eine bessere Gelegenheit, auf die verschiedenartigste Weise komische Wirkungen hervorzubringen und die Mannichfaltigkeit ihrer Talente in dieser Richtung zu entfalten, als gerade der Sommernachtstraum.

Sehen wir uns im Lichte dieser Auffassung die einzelnen Rollen näher an, so duldet vorerst die *Theseus*-Rolle, was Declamation und Mimik betrifft, nur eine mässige Chargirung, da so manche schönen Worte, die ihm der Dichter (insbesondere Akt V, Sc. 1) in den Mund legt, mit der Darstellung der Rolle vereinbar bleiben müssen. Die komische Wirkung wird sich schon einstellen, wenn wir nur den alten griechischen Heros als einen ehrsamem, leutseligen, verliebten, fürstlichen Bonhomme auftreten sehen; vom Griechen- und Heldenthum nichts als der blosse Name.

Eine stärkere Chargirung als der „Herzog“ Theseus ver trägt schon die Amazonenkönigin *Hippolyta*. Hier ist der Gegensatz zwischen der klassischen Reminiscenz und ihrem Auftreten im Lustspiel noch viel schlagender; zudem enthält die Dichtung vielfache Anhaltspunkte, welche direct auf eine objectiv komische Färbung der Rolle hindeuten. Die eifersüchtige Titania sagt spottend von ihr (Akt II, Sc. 1) zu Oberon:

Die Amazone,
Die strotzende, hochaufgeschürzte Dame,
Dein Heldenliebchen!

Charakteristisch für sie ist ferner die offenkundige Blasirtheit beim Rüpelspiel (Akt V, Sc. 1); dem herablassenden Theseus entgegen möchte sie das Spiel lieber gar nicht sehen. Sie langweilt sich fortwährend, während die Uebrigen darüber scherzen. „Dies ist das einfältigste Zeug, das ich jemals hörte“, sagt sie zu Theseus.

Die beste und natürlichste komische Färbung erhalten aber die Rollen des Theseus und der Hippolyta, wenn man sie, wie es unstreitig Absicht des Dichters war und wie es ihrer thatenreichen Vergangenheit entspricht, als ein stark mittelalterliches, überreifes Liebespaar darstellt. Bei Hippolyta deuten schon vorstehende Worte Titania's auf jene körperliche Ueberfülle, die im Gefolge reiferer

Lebensjahre aufzutreten pflegt.¹⁾ Theseus aber spricht stets in der Gemessenheit des reiferen Alters; er beauftragt Philostrate, „die junge Welt“ Athens zu berufen, spottet (Akt V, Sc. 1) über Verliebte u. s. w. Die gegenseitigen eifersüchtigen Vorwürfe Oberons und Titania's (Akt II, Sc. 1) bezüglich ihrer Liebe zu Hippolyta und Theseus erhalten hierdurch erst das offenbar beabsichtigte komische Colorit; so auch die Liebesungeduld des alternden Paares, die durch das ganze Stück hindurch geht.²⁾

Ganz abweichend muss sich die parodistische Tendenz in dem Thun und Treiben der beiden jugendlichen Liebespaare darstellen. Zunächst befreie sich jeder Darsteller von der vorgefassten Meinung, als habe er es hier mit Idealgestalten, mit tief und warm fühlenden, sittlich hochstehenden Persönlichkeiten zu thun. Nichts von alledem. Alles ist hier nur die scherzhafte Parodie der Liebesleidenschaft; die einzelnen Personen haben keinen weiteren Gehalt, als die Träger dieses heiteren Scherzes zu sein, der übrigens vor der Grenze des Unschönen oder Zweideutigen streng Halt zu machen hat.

Hermia ist vor Allem der wahre Typus einer eigensinnigen, koketten, verzogenen, verliebten kleinen Katze. Lysander hat, nach des Vaters Schilderung, ihr Herz nicht durch das Gewicht einer bedeutenden Persönlichkeit, sondern ganz rite nach den Regeln moderner Courschneiderei erobert. Sie schwärmt überschwänglich für ihn, mit jenem Aufwand von Phrasen, welcher das Gegentheil wahrer Empfindung bekundet. Es macht auf mich stets einen komischen Eindruck, wenn die Darstellerin der Rolle sich z. B. abmüht, dem Abschied von Lysander (Akt I, Sc. 1):

Mein Lysander,

Ich schwör' es dir bei Amors stärkstem Bogen,
Bei seinem besten goldgespitzten Pfeil
Und bei der Unschuld von Cytherens Tauben;
Bei dem, was Seelen knüpft in Lieb und Glauben,
Bei jenem Feu'r, wo Dido einst verbrannt u. s. w.

die Töne tiefen Gefühls zu leihen, wo nur die affectirte Uebertreibung der Verliebtheit ihren Ausdruck finden soll, und der innere Widerspruch des phrasenreichen, pathetischen Schwurs mit der Unbedeutendheit dessen, was beschworen wird — sie werde pünktlich

¹⁾ Das englische 'bouncing' ist von Schlegel mit „strotzend“ noch nicht prägnant genug übersetzt; es bedeutet: fett, quatschelig.

²⁾ Für die Berliner Bühne denke ich mir (ich bitte nicht zu erschrecken!) den Theseus durch Herrn Döring, die Hippolyta durch Frau Frieb-Blumauer dargestellt; hiermit ist für meine Auffassung Alles gesagt.

zum Stelldichein kommen — vom Dichter nur auf eine komische Wirkung berechnet sein kann. So wenig wie hier wahre Liebe, so wenig spielt auch die jungfräuliche Sittsamkeit eine Rolle, wenn Hermia (Akt II, Sc. 2) die Attaque des galanten Lysander abschlägt und ihn weiter weg rücken heisst, als dieser bei dem Nachtlager im Zauberwald die Situation gern etwas ausnutzen möchte.

In dem Verhältniss zu ihrer Freundin *Helena* liegt eine köstliche Parodie jener schwärmerischen „Pensions-Freundschaften“ junger Mädchen, die sich bis in alle Ewigkeit Treue schwören, um sofort bei dem ersten Conflict in Spinnenfeindschaft umzuschlagen. Aus dem Rahmen des Stücks herausgenommen würde gewiss *Helena*'s reizende Schilderung ihrer Jugendfreundschaft den Eindruck wahrer Empfindung machen, wenn sie z. B. spricht von

Der Schwestertreu' Gelübde, jenen Stunden,
Wo wir den raschen Tritt der Zeit verwünscht,
Weil sie uns schied,

oder wenn sie fortfährt:

So wuchsen wir
Zusammen, einer Doppelkirsche gleich,
Zum Schein getrennt, doch in der Trennung eins,
Zwei holde Beeren, Einem Stiel entwachsen,
Dem Scheine nach zwei Körper, doch Ein Herz.¹⁾

Unmittelbar darauf gerathen aber beide eifersüchtigen Dämchen derart in Streit, dass *Helena* sich hinter *Lysander* flüchten und *Hermia* körperlich zurückgehalten werden muss, um nicht ihre Nägel mit *Helena*'s Augen in Berührung zu bringen; jetzt erinnert sich letztere jener idealen Freundschaft nicht mehr, sondern sie ruft:

O, sie hat arge Tück' in ihrem Zorn,
Sie war 'ne böse Sieben in der Schule
Und ist entsetzlich wild, obschon so klein.

So schlägt die rührende Schilderung der Herzensfreundschaft

¹⁾ In der Berliner Bearbeitung ist sowohl diese Schilderung der Jugendfreundschaft *Hermia*'s und *Helena*'s, als auch der grösste Theil des vorher citirten Schwurs der *Hermia* gestrichen, — eine Sünde, deren Urheberschaft sicherlich nicht bis auf Tieck selbst zurückzuführen ist. — Noch stärker ist der Fehler der Dessauer Bearbeitung, welche nicht bloss jene Stellen, sondern sogar die zur Charakteristik absolut nothwendige Zankscene zwischen *Hermia* und *Helena* so gut als ganz beseitigt. Wie kann man vom Darsteller eine richtige Auffassung und Wiedergabe seiner Rolle verlangen, wenn gerade die Stellen, worin die individuelle Charakterisirung ihren entschiedensten Ausdruck findet, gestrichen werden? Ist da ein anderes als ein farbloses Spiel möglich?

zweier gleichgestimmter jugendlicher Gemüther unmittelbar in deren Parodie um und wird zum drastischen Ausdruck jener sentimental, aller tieferen Grundlagen entbehrenden Seelenverschmelzungen, mit denen junge Mädchen an der Schwelle des jungfräulichen Alters zu debütieren pflegen und die dann schliesslich bei der ersten Prüfung, der sie ausgesetzt werden, Schiffbruch leiden, insbesondere vor der Eifersucht niemals Stand halten. So lange Hermia den Lysander, Helena den Demetrius liebt (Akt I, Sc. 1), hält die zärtliche Freundschaft vor; wie beide bezauberte Liebhaber aber zu Helena übergehen (Akt III, Sc. 2), hat's damit im Umsehn ein Ende.

Charakteristisch für Hermia ist auch der Mangel an Respect vor ihrem Vater, der ihren „eigensinngen Trotz“ beklagt, sowie die schnippischen Fragen und Antworten an den Fürsten (Akt I, Sc. 1), dessen Bedrohungen mit Tod oder ewiger Jungfräulichkeit sie offenbar sehr leicht nimmt, Beiden hinter dem Rücken ein Schnippchen schlagend.

Die *Helena*-Rolle bietet einen reizenden Gegensatz zu Hermia, der, wenn irgend möglich, auch in dem Aeusseren der beiden Darstellerinnen den vom Dichter beabsichtigten Ausdruck finden muss. Hermia ist auffallend klein und äusserst empfindlich gegen die dahin gerichteten Spöttereien; Helena dagegen ist aufgeschossen wie eine „Bohnenstange“. Hermia haben wir uns schwarz von Haar und Augen („Mohrenmädchen“ nennt sie Lysander), Helena dagegen als blauäugige Blondine zu denken, die schmachtend dem sie verschmähenden Demetrius nachläuft, „andachtsvoll, ja mit Abgötterei für ihn schwärmend,“ wie Lysander (Akt I, Sc. 1) von ihr sagt. Hermia ist heftig, keck, unternehmend, Helena dagegen sentimental und mädchenhaft feig; sie verkriecht sich, als Hermia versuchen will, ob sie gar so klein sei, dass nicht ihre Nägel der „bunten Bohnenstange“ an die Augen reichten, und mit den Worten:

Sind eure Hände hurtiger zum Raufen,

So hab' ich läng're Beine doch zum Laufen,

läuft Helena vor Hermia davon, nachdem die Liebhaber beide ehemalige Freundinnen, „die holden Beeren, einem Stiel entwachsen,“ allein gelassen haben.

Im Uebrigen wiegt, vom höheren moralischen Standpunkt aus, Helena kein Loth schwerer als Hermia; auf sittlichen Fonds machen Shakespeare's Lustspiel-Figuren überhaupt wenig Anspruch, am wenigsten in diesem lediglich dem phantastischen Humor gewidmeten Drama. Die Darstellerinnen mögen sich also ferner nicht mehr unfruchtbarer Weise abmühen, aus Helena und Hermia zwei

tief und innig liebende Jungfrauengestalten machen zu wollen; das ist unmöglich und wirkt nur langweilig.

Die Rollen des *Lysander* und *Demetrius* lassen eine gleich starke antithetische Färbung, wie die beiden Mädchenrollen, nicht zu, wiewohl zwei gewandte Darsteller schon eine charakteristische Verschiedenheit hineinzutragen wissen werden.

Der flatterhafte Demetrius, dessen Herz sich zuerst „in tausend Schwüren“ der sentimentalen Helena ergoss, ist von den Reizen der piquanten, koketten Hermia gefesselt worden, die aber nichts von dem schmachtenden Schäfer wissen will. Weniger selbstvertrauend als Lysander, versichert er sich vor Allem der Zustimmung des Vaters, dessen Wille aber bei dem Trotzkopf Hermia nicht allzu schwer wiegt, ebensowenig wie die Drohungen des Theseus. Der kecke Lysander weiss Hermia besser zu nehmen; er hat ihr Herz regelrecht erobert und spottet der väterlichen Zustimmung eher, als dass er sich darum bewirbt. Er beschliesst sofort mit Hermia durchzugehen, als die Verbindung sich nicht auf ordnungsmässige Weise vollziehen lässt. Durch Puck bezaubert, kehrt sich dann das Spiel um, und beide Liebhaber umwerben die Helena, bis endlich von Lysander's Auge der Zauber wieder weggenommen wird und er zu Hermia zurückkehrt, während Demetrius sich unter der Fortwirkung des Zaubers mit Helena verbindet, damit, wie Puck sagt, „jeder Topf seinen Deckel findet.“

Gewandte Liebhaber werden hiernach schon wissen, wie sie beide Rollen verschieden zu gestalten haben (Lysander mehr keck, Demetrius mehr schwärmerisch) und wie in allen Szenen die parodistische Färbung hervortreten hat. Bei den Liebesbewerbungen ist die gespreizte, schmachtende, affectirte Uebertreibung, bei den gegenseitigen Herausforderungen die bramarbasirende Wuth-Verschwendung besonders herauszukehren. Die Zankscenen sind mehr im Ton leichtaufbrausender Heftigkeit oder scherzhafter Gereiztheit zu halten, insbesondere in den Stellen, wo Demetrius die ihn mit ihrer Liebe verfolgende Helena (Akt II, Sc. 1) und Lysander die Hermia (Akt III, Sc. 2) von sich wegweisen; hier passt sich ein Ton, etwa wie man Kindern droht und sie einzuschüchtern oder wegzujagen sucht. Kurz, es kann sich bei den Liebespaaren weder um eine objectiv komische Färbung, noch um eine durchgehende Chargirung ihrer Rollen handeln; wohl aber giebt es hundert kleine Züge in Ton, Gebärden, Haltung u. s. w., um es dem Zuschauer stets zum Bewusstsein zu bringen, dass hier keine ernsthaften Vorgänge und Leidenschaften im Spiele und dass die Darsteller

sich selbst der parodistischen Tendenz ihres Thuns und Treibens jederzeit bewusst sind. Eine heitere, ironisirende Selbstverspottung, das ist die Sphäre, in der sie sich zu bewegen haben.

Eine köstliche Charge ist der polternde Vater der Hermia, *Egeus*. Hier dürfen die Farben stark aufgetragen werden. Offenbar macht sich auch Theseus (Akt I, Sc. 1) über ihn lustig, wenn er der Hermia sagt:

Der Vater sollte wie ein Gott euch sein,
Der euren Reiz gebildet; ja wie einer,
Dem ihr nur seid wie ein Gepräg' in Wachs,
Von seiner Hand gedrückt u. s. w.

Den Anrufungen des Egeus, „seine Tochter, wenn sie den Demetrius nicht zum Manne nähme, mit dem Tode zu bestrafen,“ entspricht Theseus offenbar (wie auch schon Feodor Wehl bemerkt) nur in scherzhafter Weise. Und zum Schluss macht er nicht viel Federlesens mit ihm (Akt IV, Sc. 1):

Ihr, Egeus, müsst euch meinem Willen fügen.

Damit ist die Sache abgemacht; der Widerstand des Vaters gegen seiner Tochter Verlobung mit Lysander wird nicht weiter beachtet, ihm gar nicht einmal mehr das Wort vergönnt.

Aus der kleinen Rolle des *Philostrat*, dem in's Griechische übersetzten Master of the Revels, lässt sich ebenfalls ein hübsches komisches Genrebild zurechtmachen.

Die komische und parodistische Tendenz der Haupthandlung kann und muss durch die Kleidung wirksam unterstützt werden. Gervinus hat vollkommen Recht, wenn er in Bezug auf die übliche Darstellungsweise fragt, wie Theseus und Hippolyta in den Ritterstaat der spanischen Mantel- und Degenkomödie, wie eine Garde Schweizertrabanten nach Athen kämen? Indem Shakespeare die grossen Namen und Erinnerungen der alten Heroenzeit um das Gerüste eines modernen englischen Lustspiels hing, folgt mit Nothwendigkeit daraus, wie diese komische Verschmelzung der Alt- und Neuzeit, des Hellenen- und Britenthums, auch in der komischen Verschmelzung der Trachten, ihren äusseren Ausdruck finden muss. Man denke sich z. B., was aus der Hippolyta für eine köstliche Figur zu machen ist, wenn man die altgriechische und die moderne Amazonentracht mit einander verbindet. Die oben citirte Stelle, wo Titania über Hippolyta spottet („die strotzende, hochauf-

geschürzte¹⁾ Dame“) zielt ganz deutlich auf deren Kleidung hin. Uebertreibungen, à la Offenbach's „Orpheus in der Unterwelt“, würden allerdings hier nicht am Platze sein; es muss auf die Lachmuskeln des gebildeten Publikums, nicht der Gallerie, speculirt werden, welche letztere doch in den Rüpelspielen ihre reichliche Befriedigung findet. Ich würde für alle Rollen das altgriechische Costüm zu Grunde legen und dasselbe durch kleine, aber drastische und bei jeder Rolle verschieden gewählte Zuthaten modernster Färbung parodiren. Hier soll einmal ein gebildeter Regisseur zeigen, was er kann.

Ich hoffe, meine Ansichten so klar dargelegt zu haben, dass manchem rechtgläubigen, der bisherigen Bühnentradition huldigenden Intendanten die Haare förmlich zu Berg stehen werden ob dieser frivolen Behandlung einer so „ätherischen Dichtung des unsterblichen Shakespeare“. Wenn man doch nur diesen übermässigen Respect vor den Shakespeare'schen Lustspielen zu Hause lassen wollte! Auf feine und geistreiche, mitunter auch auf recht derbe Weise das Publikum amüsiren, nicht klassisch langweilen (wie dies die bisherige Darstellung der Haupthandlung im Sommernachtstraum thut)²⁾, das war der Zweck der Shakespeare'schen Komödie. „Wir würden gewiss in Shakespeare'schen Lustspielen oft besser spielen, wenn wir gar nicht wüssten, dass sie von Shakespeare wären,“ sagte mir die liebenswürdige Darstellerin der Hermia (Fräulein Clara Meyer) nach der oben erwähnten Vorstellung in Dessau. Diese Bemerkung trifft den Nagel auf den Kopf und sollte manchen Darsteller zum Nachdenken anregen. — Dem Urtheil gebildeter Kritiker gebe ich anheim, ob die hier niedergelegte Auffassung der Haupthandlung des Sommernachtstraums eine gezwungene, oder eine natürliche ist; und wenn sich dann ein Intendant finden sollte, eine Aufführung hiernach zu wagen, so möge das Urtheil des Publikums schliesslich entscheiden, wer Recht hat. Keinem Bühnenleiter wird es übrigens entgehen, dass eine Darstellung nach meiner Auffassung leichter zu geben und zu besetzen ist, als nach der bisherigen.

¹⁾ Das englische 'buskined' bedeutet eigentlich „Halbstiefel tragend“, figurlich: „auf dem Kothurn gehend“. Jedenfalls enthält der Vers eine spöttische Anspielung sowohl auf ihre Figur als ihre Tracht.

²⁾ H. Laube nennt in seinem „Burgtheater“ S. 271 die zwei sich kreuzenden Liebespaare recht „insipid“, will höflich sagen „unerspriesslich“, will gröblich sagen „langweilig“. Er habe ihnen denn auch bei jeder Vorstellung wieder einen Korb voll Worte abnehmen müssen und für jeden solchen Raub seien die Schauspieler dankbar gewesen. — Für die bisher übliche Auffassung unterschreibe ich dies Wort für Wort.

Ich habe mich im Vorstehenden nur mit der Haupthandlung befasst, weil sich hierin vorzugsweise die falsche Auffassung festgesetzt hatte. Wer der meinigen beipflichtet, wird einsehen, wie sich dadurch die bisher so langweilige Haupthandlung zu einem urkomischen Lustspiel umgestaltet. Acht undankbare Rollen der Haupthandlung werden in eben so viele dankbare verwandelt. Aber auch bei den Oberon- und Titania-Scenen beachte man Ulrici's Worte wohl, dass es sich hier ebenfalls nicht um eine treue Darstellung der Feen- und Elfenwelt, sondern um eine geistreiche Parodie derselben handelt. Mit Recht rügt Gervinus hierbei das Heranziehen der modernen Tänzertrachten und Balletmanieren, die möglichst fern gehalten werden sollten. Vor Allem hat man dem alten englischen National-Kobold *Puck* (*Robin Goodfellow*) am grausamsten mitgespielt; ihn durch eine gezierte Schauspielerin in Balleusen-Tracht darzustellen, ist geradezu Unsinn. Es muss hier eine phantastische dunkle Kobold-Tracht als Gegensatz gegen die lichten Elfengestalten gewählt, und die Rolle jedenfalls einer kleinen, behenden Person¹⁾ gegeben werden, am besten, wie zu Shakespeare's Zeiten, einem aufgeweckten Knaben, die sich oft erstaunlich leicht zu solchen Rollen abrichten lassen. Charles Kean liess auf dem Princess-Theater den Puck mit grossem Erfolg durch ein kleines schelmisches zehnjähriges Mädchen geben, in dunkelrothbraunem Kleid mit blutrothem Moos und Flechten garnirt. — Ob, nach Gervinus' Meinung, der Oberon durchaus nicht durch eine Dame dargestellt werden darf, lasse ich eher dahingestellt sein; ich meinerseits würde auch die Besetzung durch einen jungen Mann vorziehen, wenn auch gerade nicht nothwendig mit vollem Bart, wie Gervinus meint.

Noch einige Worte über die Mendelsohn'sche Musikbegleitung. Sie ist allerdings mit der Tieck'schen Auffassung, die von der hier niedergelegten sehr abweicht, eng verwachsen, jedoch immerhin nicht so streng charakterisirt, um gegen ihre Beibehaltung gegründete ästhetische Bedenken geltend machen zu können. Nur möchte ich rathen, die Musikbegleitung zu den Dialogen der Liebespaare in den Waldscenen wegzulassen;²⁾ in diesem

¹⁾ In Dessau wurde der Puck vorzüglich durch Fräulein de Pauli gegeben; auch die gewählte Tracht war die angemessenste, die ich noch auf der deutschen Bühne sah.

²⁾ Es ist die Stelle in Nr. 6 der Partitur vom Allegro molto bis zum Schluss der Nummer; sie ist ohnedies stets das Kreuz der Kapellmeister, da sich hierbei in der Praxis das richtige Einsetzen und Aushalten Seitens der Darsteller gar nicht erreichen lässt, Musik und Recitation sich vielmehr gegenseitig stören.

Punkt trifft Gervinus' gegen die ganze Musikbegleitung gerichteter Tadel zu, dass sie den raschen Gang der Handlung unzeitig aufhalte.

Was schliesslich die Scenirung und die Ausstattung überhaupt betrifft, so wird dafür auf dem Dessauer Hoftheater Besseres geleistet, als vielleicht auf irgend einer anderen Bühne Deutschlands. Dennoch stehen auch diese Darstellungen an Pracht und Geschmack weit hinter dem zurück, was z. B. Kean in seinen Revivals leistete, und bezüglich dessen ich jedem Regisseur das Studium der Fontaneschen ¹⁾ Abhandlung über die Aufführungen des Sommernachtsstraums auf dem Princess-Theater in London empfehle. Auch Tieck hat, wie man aus der vorerwähnten Wehl'schen Beschreibung der ersten Aufführung ersieht, das Stück viel geschmackvoller und seinem duftigen, phantastischen Charakter entsprechender zu sceniren gewusst, als sich seitdem die Praxis auf der Berliner und anderen deutschen Bühnen festgesetzt oder vielmehr festgefahren hat. Wenn es irgend ein Stück giebt, an dem die moderne Scenirkunst einmal ihr Meisterstück machen sollte, so wäre es der Sommernachtstraum.

Für den ersten Akt empfehle ich (wie bei Kean) eine Dekoration, die ein prächtiges Panorama des alten Athen darstellt. Für die drei folgenden Akte, die, nach der ganz zweckmässigen Tieck'schen Einrichtung, ohne Unterbrechung durch den Fall des Vorhangs, im Zauberwald spielen, möchte ich folgende Vermittelung der Kean'schen und der in Deutschland üblichen Einrichtungen vorschlagen. Die vordere Hälfte der Bühne, etwa bis zur dritten oder vierten Coullisse, stellt ein waldiges Felsenthal vor; jedoch dürfen die steilen waldigen Abhänge zu beiden Seiten nicht weit aus den Coullissen hervortreten. In dieser vorderen Abtheilung spielen vornehmlich die Scenen der Liebespaare, der Rüpel, Oberon's und Puck's u. s. w. Die Zu- und Abgänge sind bald links und rechts durch die erste Coullisse, bald über die Felswände zu beiden Seiten. Gegen die Mitte der Bühne verengt sich das Thal etwas und gestaltet sich durch ein mächtiges, oben überliegendes Felsstück, zu einem gewaltigen Felsthor, etwa von der Formation des Prebischthors in der sächsischen Schweiz. Durch dieses Felsenthor hindurch (dessen Oeffnung etwa drei Viertel der Breite und Höhe der Bühne behalten muss) blickt man in die hintere Hälfte des möglichst vertieften Bühnenraums, welche eine Waldwiese dar-

¹⁾ Th. Fontane, Studien und Briefe über Londoner Theater, Kunst und Presse. Stuttgart 1860. S. 48 ff.

stellt, im tiefsten Hintergrund (Schlussprospect) durch eine bewaldete Felswand geschlossen, in der, um einige Stufen erhöht, die Grotte mit dem Lager Titania's sichtbar wird. Diese Waldwiese, mit Bäumen und Gesträuchen eingefasst, durch die der Zuschauer hindurchsieht, ist der Tummelplatz der Titania und ihres Elfen-Gefolges, insbesondere während der Tänze. In der Mitte ein phantastisch geformter Baum, auf dessen Aesten sich kleine Elfen wiegen, als Mittelpunkt der Tanzgruppierungen. Kleine Mädchen können dabei vortheilhaft verwandt werden; Tieck hat (wie mir Herr v. Friesen aus seinen Erinnerungen mittheilt) ursprünglich beabsichtigt, die Elfen überhaupt nur durch Kinder darzustellen. Während der Vordertheil der Bühne bis zu dem abschliessenden Felsenthor dunkel gehalten wird, erglänzt die Waldwiese, so lange dort die Elfen tanzen oder Titania sichtbar bleiben soll, in elektrischem Mondlicht oder phantastisch wechselnder Beleuchtung.

Den letzten Akt möchte ich in einen Saal (nicht Palasthof) verlegt sehen, die vornehmen Zuschauer auf einer Gallerie oder einem Ausbau im Hintergrund, wozu zwei Treppen hinaufführen, die Uebrigen auf erhöhten Estraden zu beiden Seiten sitzend oder stehend. Wenn auch die vornehme Gesellschaft dem Rüpelspiel nur selten die Ehre eines beifälligen Gelächters zu Theil werden lässt, so müssen doch das unten im Saal zu beiden Seiten gruppirte zahlreiche Gefolge und die Dienerschaft desto lauter und rückhaltloser lachen und jubeln. Das Rüpelspiel vor den Herrschaften allein abzuspielen, halte ich für ganz verkehrt. Die Rüpel treten durch eine Thür in der Mitte ein, unter der Doppeltreppe, die zu der Gallerie führt, auf der die Herrschaften Platz genommen haben.

Als Schluss empfehle ich einen Umzug der segnenden Feen durch das hochzeitliche Haus nach Kean's Arrangement (siehe das Nähere bei Fontane), unter Herstellung der Reden Puck's, Oberon's und Titania's nach dem Original. Eine blendend erleuchtete Gruppe der um Oberon und Titania geschaarten Elfen könnte dann ein schönes Schluss-Tableau bilden, während Puck die Abschiedsworte spricht.

Nach all dem möchte ich wirklich glauben, dass der Sommer-nachtstraum, richtig aufgefasst und mit Liebe durchgeführt, einen Bühnenerfolg zu erringen vermag, wofür der bisher selbst auf der besten Bühne Deutschlands erreichte kaum einen Anhaltspunkt bietet.