

Werk

Titel: Der Widerspenstigen Zähmung

Autor: Kilian, Eugen

Ort: Weimar

Jahr: 1895

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509_0031 | log8

Kontakt/Contact

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

✉ info@digizeitschriften.de

Der Widerspenstigen Zähmung.

Vorschläge für eine neue scenische Einrichtung des Stückes.

Von

Dr. Eugen Kilian.

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

Welche seltsamen Wanderungen hat diese Komödie zurückgelegt, von jener Zittauer Aufführung der «Wunderbaren Heurath Petruvio mit der bösen Katharinen» im Jahre 1658, zu dem 1672 gedruckten Stücke «Kunst über alle Künste, ein böses Weib gut zu machen», von des ehrsam Christian Weise Komödie «Die böse Katharina» von 1705, zu Schink's Lustspiel «Die bezähmte Wiederbellerin, oder Gasner der zweite» (1781), von Holbein's noch heute auf vielen kleineren Theatern gangbarem Stücke «Liebe kann Alles» (1822), bis zu der seit 1839 auf den deutschen Bühnen zur Verbreitung gelangten Bearbeitung des Lustspiels von Deinhardstein, die noch am heutigen Tage mit wenigen Ausnahmen unsere Theater beherrscht!

Es ist eine merkwürdige Erscheinung der Theatergeschichte, daß gerade dieses Lustspiel des Briten, das sich seinem Werte nach nicht vergleichen kann mit des Dichters reifen Schöpfungen auf dem Gebiete der Komödie, eine so rege Pflege auf dem deutschen Theater gefunden hat und noch heute darauf findet. Diese Erscheinung ist um so

auffallender, als die obengenannten Bearbeitungen, in denen das Stück bis jetzt auf den deutschen Bühnen erschienen ist, sich mehr oder minder alle einer schlimmen Verketzerung des Originalen schuldig machen. Dazu kommt, daß dem Stoff in neuester Zeit auch musikalische Bearbeitung zu Theil geworden ist, daß die beliebte Götz'sche Oper einen siegreichen Triumphzug über alle Bühnen gehalten hat. Aber auch diese Konkurrenz, die in andern Fällen oft sehr gefährlich zu werden droht, hat dem Schauspiel keinen erheblichen Schaden zugefügt; dasselbe hat trotz der Oper an seiner Anziehungskraft auf das Publikum nichts eingebüßt und gehört noch heute zu den stets gern gesehenen Gästen auf der deutschen Bühne.

Solche Thatsachen zeigen zur Genüge, daß dem Stoffe dieses Lustspiels eine unverwüsthche 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 überdauert und überwunden. Um so mehr sollte das Bestreben der ernst geleiteten Bühnen darauf gerichtet sein, dieses Lustspiel, das voraussichtlich auch fernerhin ein beliebtes Repertoirestück des deutschen Theaters bleiben wird, in würdiger Form dem Publikum vorzuführen.

Daß dem leider nicht so ist, lehrt die oben erwähnte Thatsache, daß die Bearbeitung von Deinhardstein, die sich seit dem Jahre 1839 die Bühnen erobert hat, mit sehr wenigen Ausnahmen noch jetzt dieselben beherrscht und sich einer Popularität und Verbreitung erfreut, wie kaum eine andere Bearbeitung eines Shakespeare-Stückes. Der konservative Sinn, den unsere Theater in dieser Beziehung bekunden, ist wahrhaft erstaunlich. Denn es dürfte sich unter den auf den deutschen Bühnen gangbaren Shakespeare-Bearbeitungen kaum eine andere finden, die so anfechtbar und von so zweifellosem Unwerthe ist, wie Deinhardstein's viel gegebene Widerspenstige.

Ich verzichte darauf, meine Beurtheilung der Deinhardstein'schen Bearbeitung, die der Zustimmung der Fachgenossen wohl sicher ist, des näheren hier zu begründen und verweise statt dessen auf die vorzüglichen Ausführungen, in denen Oechelhäuser in der Einleitung zu seiner Bühneneinrichtung des Stückes auf das eingehendste die Schwächen der Deinhardstein'schen Arbeit nachgewiesen hat. Diese Darlegungen sind in jeder Beziehung so erschöpfend und unwiderleglich, daß sie jedes weitere Wort hierüber entbehrlich machen.

Denjenigen, welchen Oechelhäuser's Ausführungen nicht gegenwärtig sind, sei nur kurz in Erinnerung gerufen, daß in dem Deinhardstein'schen Stücke über drei Viertel des ganzen Umfangs freie Dichtung des Bearbeiters sind, ein Umstand, der schon deutlich genug spricht über das Verhältniß dieses Stückes zum Originale; daß die Neudichtungen Deinhardstein's fast ausnahmslos Verschlechterungen des Originales bedeuten; daß die Charakteristik der Hauptpersonen willkürlich verändert und verflacht ist; daß die psychologische Entwicklung des Verhältnisses zwischen Katharina und Petruchio in seinen wesentlichsten Motiven theilweise bis zur Unkenntlichkeit entstellt ist; daß — schon dies Eine würde genügen — der Hauptbestandtheil des dritten Actes, die Scenen am Vermählungstage, der Hochzeitszug Petruchio's, Auftritte, die ohne Zweifel zu den köstlichsten und gelungensten Partien des ganzen Lustspiels gehören, bei Deinhardstein ohne Weiteres gestrichen sind, etc.

Wenn Deinhardstein's Bearbeitung trotz ihres offenkundigen Unwerthes zu einem beinahe unbestrittenen Siege auf den deutschen Bühnen gelangt ist, so ist die Ursache hiervon allein darin zu erkennen, daß diese Einrichtung äußerlich mit großer Bühnenkenntniß abgefaßt und in ein gefälliges Gewand gekleidet ist, daß sie vor allem, wie Oechelhäuser 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 Petruchio in dem Deinhardstein'schen Stücke beliebte Paraderollen reisender Virtuosen geworden sind und daß infolge dessen durch diese gastierenden Künstler hinsichtlich Beibehaltung der Deinhardstein'schen Bearbeitung ein schwerer Druck auf die Bühnen geübt wird.

Glücklicher Weise hat es auch nicht an Stimmen gefehlt, die gegen diesen traditionellen Bühnenschlendrian energischen Protest erhoben haben. Insbesondere wurden im Lauf der letzten Jahrzehnte verschiedene rühmliche Anläufe dazu gemacht, Shakespeare's Widerpenstiger durch eine würdige Bearbeitung zu ihrem verdienten Rechte zu verhelfen. Diese dankenswerthen Versuche¹⁾ haben insofern

¹⁾ Zu diesen Versuchen vermag ich leider nicht die Einrichtung des Stückes von Feodor Wehl zu rechnen. Dieselbe beruht in allen wesentlichen Punkten auf der Bearbeitung von Deinhardstein, die Wehl nur scenisch etwas vereinfachte und mit einer Reihe weiterer Neudichtungen von höchst zweifelhaftem Werte ausstattete. Eine von Wehl eingelegte Scene, in der er Bromio, um dem Darsteller desselben eine dankbarere Aufgabe zu bieten, eine Probe ablegen läßt von seiner

allerdings nicht den gehofften Erfolg gehabt, als es ihnen bis jetzt noch nicht geglückt ist, die Bearbeitung Deinhardstein's aus ihrer festen Position in der deutschen Theaterwelt zu verdrängen.

Zunächst verdient die 1871 im Buchhandel erschienene Bühnenbearbeitung des Stückes von Oechelhäuser rühmend hier erwähnt zu werden. Dieselbe gelangte 1872 am Hoftheater in Dresden u. a. O. zur Aufführung. Oechelhäuser's Einrichtung darf gegenüber der Deinhardstein'schen Umarbeitung als eine treue Wiederherstellung des Originales gelten. Sie geht von dem Grundsatz aus, jede eigenmächtige Aenderung zu vermeiden und das Stück nur durch Kürzungen und Vereinfachung der Scenerie den Bedingungen des modernen Theaters anzupassen. Bezüglich der scenischen Anordnung hat Oechelhäuser vielleicht etwas allzu ängstlich am Originale festgehalten und der Rücksicht auf möglichste Vereinfachung des Schauplatzes zu wenig Rechnung getragen. Nur der zweite Akt seiner Einrichtung hat einheitlichen Schauplatz, die übrigen Akte erfordern je eine, der vierte zwei Verwandlungen. Aber gerade bei den Lustspielen Shakespeare's sollte der Szenenwechsel innerhalb des Aktes soviel als möglich vermieden werden. Eine größere Vereinfachung nach dieser Seite ist in der Widerspenstigen, wie unten zu zeigen ist, sehr wohl thunlich, ohne daß der Wahrscheinlichkeit der Vorgänge und Situationen dadurch Abbruch geschähe. Auch kann zu Gunsten der Bühnenwirkung, zur schärferen Pointierung der Aktschlüsse etc., wohl noch etwas mehr geschehen als bei Oechelhäuser, ohne daß es deshalb nothwendig würde, zu eigenen Zuthaten, unberechtigten Effekthaschereien u. dgl. seine Zuflucht zu nehmen. Wenn man sich die Verschiedenheit der altenglischen Bühneneinrichtung von der heutigen vergegenwärtigt, wird man die Bedeutung nicht unterschätzen, welche scharf pointierte und wirkungsvolle Akt- und Scenenschlüsse für die letztere haben.

Unter den übrigen, bis jetzt vereinzelt gebliebenen Versuchen, Shakespeare's Widerspenstige in einer anderen als der Deinhard-

Kunst, verschiedene Väterrollen zu spielen, gehört zum Unglaublichsten, was je auf dem Gebiet der «Shakespeare-Bearbeitung» geleistet worden ist. — Noch weniger kommt die in der Reclam'schen Universalbibliothek erschienene, auf einer Compilation von Deinhardstein und Wehl beruhende «Bühnenbearbeitung» von C. Fr. Wittmann hier in Betracht.

stein'schen Umarbeitung auf die Bühne zu bringen,¹⁾ ist mir nur die kürzlich (bei Bruns in Minden) im Druck erschienene Einrichtung von Robert Kohlrausch bekannt. Dieselbe kam vor mehreren Jahren in Hannover, neuerdings an den Hofbühnen zu Berlin und Stuttgart, zur Aufführung.

Die Einrichtung von Kohlrausch ist ohne Zweifel eine sehr anerkennenswerthe, ebenso von feinem Verständniß und warmer Pietät für das Werk des Dichters, wie von gediegener Bühnenkenntniß zeugende Arbeit. Sie steht prinzipiell dem Original in gleicher Weise gegenüber wie die Bearbeitung von Oechelhäuser; sie enthält sich, soviel als thunlich, aller Aenderungen und Zuthaten und sieht ihre Aufgabe im Wesentlichen darin, das Stück äußerlich der modernen Bühnenform anzupassen. Mit Recht hebt Kohlrausch in der Einleitung zu seiner Bearbeitung hervor, daß der Gegensatz zwischen den beiden lose mit einander verflochtenen Handlungen des Stückes durch die Anwendung häufiger scenischer Verwandlungen dem Zuschauer noch besonders sichtbarlich gemacht werde. «Ohne Wechsel der Dekoration erscheinen die Scenen der Intriguenkomödie anspruchsloser, man empfindet den Gegensatz nicht so stark.» Indem Kohl-

¹⁾ So wurde Der Widerspenstigen Zähmung zu Schwerin 1877 in einer Bearbeitung von Wolzogen, zu Oldenburg in einer solchen von Otto Devrient auf die Bühne gebracht. Außerdem existieren, wenn die betr. statistischen Angaben des Shakespeare-Jahrbuches nicht irrtümlich sind, Einrichtungen des Stückes von Dingelstedt (?), Wilbrandt und Elze (?). Keine dieser Bearbeitungen ist meines Wissens im Druck erschienen. Die Bühnen, an denen diese Bearbeitungen zur Aufführung kamen, sind jedoch völlig vereinzelt; ihre Zahl ist verschwindend klein gegenüber der Unmenge von Theatern, auf denen die Einrichtung von Deinhardstein herrscht.

Der Bearbeiter der «Statistischen Angaben» schreibt der Redaktion auf eine Anfrage seitens derselben Folgendes: Da mir nur elnige Jahrgänge der von mir gelieferten Statistiken zum Shakespeare-Jahrbuch vorliegen, kann ich nicht nachsuchen, an welchen Theatern die Bearbeitungen der Widerspenstigen von Dingelstedt, Wilbrandt und Elze benutzt sein sollen. Soviel kann ich aber bestimmt erklären, dass diese Autoren auf den betreffenden Theaterzetteln als Bearbeiter gestanden haben müssen, da ich gerade bei solchen Ausnahmen in meinen Aufzeichnungen besonders genau vorgehe.

Möglich ist freilich, dass besonders die Namen Dingelstedt und Wilbrandt als Reklame auf den Zetteln verzeichnet gewesen sind, da in dieser Hinsicht namentlich bei mittleren und kleineren Bühnen Bedeutendes geleistet wird.

Angemeldet hat Herr Dr. Wilbrandt eine derartige Bearbeitung bei der Deutschen Genossenschaft dram. Autoren u. Comp., die sonst seine Werke vertritt, nicht.

rausch in Folge dessen bestrebt ist, einen möglichst einheitlichen Schauplatz zu gewinnen, vereinfacht er das scenische Gefüge des Lustspiels soweit, daß nur zwei Dekorationen für das ganze Stück nothwendig sind. Er konstruirt einen gewissermaßen neutralen Schauplatz mit getheilter Bühne: die eine Hälfte stellt eine Straße vor, mit den Häusern Hortensio's und Lucentio's, die andere einen Garten mit Terrasse vor dem weit in die Bühne vortretenden Hause Baptista's. Auf diesem Schauplatze spielen Akt I der Bearbeitung (= Akt I und II des Originalen; 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 Petruccio's vor.

Der Vortheil, der durch diese außerordentliche Vereinfachung der scenischen Einrichtung erreicht wird, ist sicherlich hoch anzuschlagen. Allein es wird sich die Frage aufdrängen, ob die «kleinen Gewaltsamkeiten», ohne welche eine solche Vereinfachung selbstverständlich nicht zu denken ist, nicht doch allzu störende Unzutraglichkeiten für das Stück im Gefolge haben. Für die Verlegung vieler Scenen aus dem Hause in's Freie kann Kohlrausch allerdings zu seiner Rechtfertigung anführen, daß unter italienischem Himmel das Leben sich 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 sog. Wahrscheinlichkeit niemals nach dem Maßstabe des wirklichen Lebens gemessen werden darf. Trotzdem ist auch bezüglich der künstlerischen Wahrscheinlichkeit dem Dramatiker, wie ich glaube, eine gewisse Grenze gezogen, deren Ueberschreitung nicht unbestraft bleiben dürfte. Dazu kommt als Zweites, daß einzelne Scenen einen ganz bestimmten Hintergrund, eine eigene Stimmung verlangen, daß diese Scenen in Folge dessen durch ihre Verlegung an einen andern als den vom Dichter gedachten Schauplatz, selbst wenn diese Verlegung an sich sehr wohl möglich ist, doch bezüglich ihrer Stimmung erheblich Noth leiden.

Namentlich dies Letztere scheint mir auf die Bearbeitung von Kohlrausch vielfach Anwendung zu finden. Der neutrale Schauplatz trägt dadurch, daß ein Theil desselben eine Straße darstellt, zu sehr den Charakter der Oeffentlichkeit, als daß nicht beispielsweise die Werbungsscene, die erste Begegnung zwischen Katharina und Petruccio, durch ihre Abspiegelung auf diesem Schauplatze in ihrer Stimmung wesentlich beeinträchtigt würde. Die Werbescene verlangt, um

zur richtigen Wirkung zu gelangen, unter allen Umständen ein Gemach, zum mindesten eine Oertlichkeit, 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, auf der wir vorher und nachher belebte Burlesk-Scenen sich abspielen sehen, so wird der eigenthümliche Reiz der Katharina-Szene, der süße, keusche Schmelz, der trotz Katharina's herbem Gebahren darüber ruhen muß, zum guten Theile abgestreift. Der Zuschauer wird das beunruhigende und erkältende Gefühl nicht los werden, daß jeder Vorübergehende auf der Straße das Gespräch Katharina's mit ihrem Freier belauschen kann. Das Gefühl wird bestärkt dadurch, 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. Der Charakter Katharina's muß nothwendig herabgedrückt werden, wenn Auftritte wie der zwischen ihr und Bianka (Or. II, 1) an einem der Oeffentlichkeit ausgesetzten Orte vorgehen. Dergleichen ist für uns nur innerhalb der vier Wände denkbar.

Man berufe sich ja nicht auf Shakespeare, bei dem sich vielfach als Schauplatz «Straße» vorgeschrieben findet für Scenen, die sich ihrem Charakter nach sehr wenig zur Abspiegelung in der Oeffentlichkeit eignen. Erstens rühren diese Ortsbezeichnungen überhaupt nicht von dem Dichter her. Zweitens gab es auf dem Theater Shakespeare's keine Dekorationen; der Zuschauer konnte sich unter dem jeweiligen Schauplatze in jedem Momente denken, was er wollte. Die Bühne Shakespeare's hatte einen neutralen Charakter. Von einer Zerstörung der Stimmung in unserem Sinne konnte hier keine Rede sein. Auf dem modernen Theater aber ist der jeweilige Schauplatz dem Zuschauer stets durch Prospekt, Coulissen, Versatzstücke etc., bis auf das Kleinste vor Augen gerückt. Hier also muß Uebereinstimmung zwischen dem Charakter der Scene und dem Charakter des Schauplatzes herrschen.

Ueberdies wird der Regisseur durch die scenische Anordnung von Kohlrausch in ein schwieriges Dilemma versetzt. Das Natürlichkeitsstreben, das sich heutzutage in der Ausstattung eines jeden Stückes bis zu einem gewissen Grade geltend macht, würde verlangen, daß eine Hälfte der Bühne, welche die Straße darstellt, einigermaßen

belebt wäre durch Verkäuferinnen, Vorübergehende etc. Eine Straße, welche längere Zeit vollkommen öde und leer bleibt, kann, insbesondere wenn es sich um die Straße einer italienischen Stadt handelt, nur kalt und unnatürlich 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 in ihrem Charakter davon grundverschiedenen, intimeren Gartenscenen abgeleitet und die Stimmung in noch höherem Maße bedroht.

Aehnlich wie die Werbescene durch ihre Verlegung auf diesen Schauplatz verlieren muß, wird es mit andern Scenen des Stückes der Fall sein. Auch die reizende Unterrichtsscene zwischen Bianca, Lucentio und Hortensio wird einen guten Theil ihres Reizes einbüßen, wenn sie, statt an einem intimen Plätzchen, in unmittelbarer Nähe der öffentlichen Verkehrsstraße zur Darstellung kommt. Ganz besonders gilt dies aber von der Schlußscene des Stückes, von der Probe, welche die Männer in übermüthiger Laune mit dem Gehorsam ihrer Eehälften anstellen. Man denke sich vor Allem die entzückende Standrede Katharina's über Frauenpflicht auf einem Schauplatz vorgetragen, wo die Gassenjungen Padua's dieselbe belauschen können!

Weniger Wichtigkeit als der Schädigung, welche das Stück hinsichtlich der Stimmung durch die scenische Einrichtung von Kohlrausch vielfach erfährt, möchte ich einigen daraus sich ergebenden Unwahrscheinlichkeiten beilegen. Die künstlerische Wahrscheinlichkeit darf, wie schon gesagt, nicht mit der Wahrscheinlichkeit des wirklichen Lebens verwechselt werden. Dennoch bietet beispielsweise der vierte Akt bei Kohlrausch Dinge, die hart an der Grenze dessen stehen, was in dieser Hinsicht auf der Bühne zulässig ist. Schon dadurch, daß die Häuser Baptista's, Hortensio's und Lucentio's hier auf einem Platze zusammenstehen, werden die Situationen theilweise recht gewagt. Wenn Petruchio und Katharina soeben von der Reise anlangend, vor ihrem Bestimmungsorte, dem Hause Baptista's eingetroffen sind und nun, statt möglichst rasch, wie man erwartet, in dasselbe einzutreten, auf der Straße bleiben, um Augenzeugen eines lang sich hinziehenden burlesken Auftritts zu sein, so muß das zum mindesten sehr erstaunlich auf jeden Unbefangenen wirken. Wenn sie endlich eingetreten sind, schließt sich — ebenfalls sehr unnatürlich — sogleich die Schlußscene des Stückes an. Baptista,

Lucentio etc. kommen aus dem Hause in den Garten. Dazu tritt Petruccio, von dem erstaunten Baptista mit der Rede 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 Uebrigen sind auch weiter gar nicht verwundert darüber, daß das junge Ehepaar, kurz nachdem es nach Petruccio's Heim abgereist ist, unerwarteter Weise 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 dann und begrüßt nun endlich durch einen stummen Handkuß den Vater, um gleich wieder wegzueilen und Bianca auf den Befehl ihres Gatten herbeizuholen. Das Alles kann nicht verfehlen, den Eindruck des Gezwungenen und Gekünstelten hervorzurufen. Es zeigt sich hier deutlich, wie die übertriebene Vereinfachung der Scenerie sich nach anderer Seite an der Wirkung des Stückes rächen muß.

Shakespeare hat mit vollem Rechte den Empfang des mit Katharina zurückkehrenden Petruccio durch Baptista und die Seinen hinter die Scene verlegt. Denn es mußte in diesem Falle, was für den Zuschauer überflüssig und langweilig wäre, die höchst auffallende Rückkehr Petruccio's durch diesen motiviert werden. Zwischen der ersten und zweiten Scene im fünften Akte des Originalen ist ein größerer Zeitraum gedacht; diese Scenen in ununterbrochener Folge an einander zu reihen, ist ohne starke Schädigung des dichterischen Gehaltes kaum möglich, wenn man nicht gerade, wie Deinhardstein es gethan hat, und wir es vermieden wissen wollen, den ganzen Akt einer freien Um- beziehungsweise Neubearbeitung unterzieht. Zudem bedarf die Schlußscene des Stückes nothwendig wie bei Shakespeare des Hintergrundes eines Bankettes, um die wichtige Wirkung zu üben; nur aus der übermüthigen Weinlaune, in der sich sämtliche Betheiligte befinden, erklären sich die Wortfechtereien dieser Scene, erklärt sich das lustige Wettspiel betreffs des Gehorsams der Frauen. Wird der Scene dieser Hintergrund entzogen, so verliert sie damit ihre Folie.

Endlich möchte ich noch auf den äußeren Mißstand hinweisen, daß die Theilung der Bühne, die bei Kohlrausch drei volle Akte

hindurch, für die bedeutendsten Scenen des Stückes, in Anwendung ist, den jeweiligen Spielraum in einer Weise einengt, daß die Freiheit und Natürlichkeit des Spiels notwendig dadurch leiden muß. Namentlich in Anbetracht des Umstandes, daß viele Scenen eine recht beträchtliche Anzahl von Personen auf der einen Hälfte der Bühne vereinigen, dürfte das Zusammenspiel oft große Erschwerung erleiden.

Um das Gesagte zusammenzufassen: ich glaube, daß Kohlrausch in dem an sich sehr löblichen Bestreben, die Scenerie des Stückes möglichst zu vereinfachen, einen Schritt zu weit gegangen ist; er unterschätzt die Nachtheile, die sich aus der Schaffung eines derartigen neutralen Schauplatzes für die Dichtung unvermeidlich ergeben müssen. Seine Bearbeitung bildet in dieser Beziehung einen direkten Gegensatz zu der Einrichtung von Oechelhäuser, die bezüglich Vereinfachung des Scenenwechsels vielleicht etwas allzu wenig gethan hat.

Zwischen beiden Extremen einen Mittelweg einzuschlagen, ist das Ziel, das der im Folgenden von mir vorgeschlagenen Einrichtung gesetzt ist.¹⁾ Indem sie in gleicher Weise wie die Bearbeitungen von Oechelhäuser und Kohlrausch eine treue Wiedergabe des Originalen erstrebt, unter thunlichster Vermeidung neuer Zuthaten, sucht sie das Stück scenisch soweit wie möglich zu vereinfachen, insbesondere für die einzelnen Akte einheitliche Schauplätze zu gewinnen, doch ohne daß hierdurch der dichterische Gehalt des Lustspiels bezüglich Stimmung etc. geschädigt würde. Im Gegensatze zu der Bearbeitung von Kohlrausch werden die fünf Akte des Originalen beibehalten. Für die vier ersten Akte wurde jeweils ein einheitlicher Schauplatz gewonnen; der fünfte Akt erfordert eine einmalige Verwandlung, die jedoch bei Anwendung kurzer Bühne für die erste Scene bei offener Bühne unter Verdunklung derselben vollzogen werden kann.

Bezüglich Auffassung des Stückes und Darstellung desselben sei mir eine kurze Vorbemerkung gestattet. In ziemlich übereinstimmendem Urtheil wurde von den Aesthetikern der derb-possenhafte Charakter dieses Shakespeare'schen Lustspiels hervorgehoben. Es ist durchaus gerechtfertigt, wenn auch die Aufführung des Stückes auf der modernen Bühne diesem Charakter der Komödie bis zu einem gewissen Grade Rechnung trägt und namentlich den Darstellern des nach italienischem Muster gearbeiteten Intriguenspiels, überhaupt den Vertretern der

¹⁾ Zur Vermeidung von Mißverständnissen sei bemerkt, daß die Entstehung meiner Einrichtung in eine Zeit fällt, wo ich von der Bearbeitung von Kohlrausch noch keine Kenntniß hatte.

burlesken Gestalten, ein etwas starkes Auftragen erlaubt. Ein gewisser Uebermuth der Stimmung wird der Aufführung der Komödie entschieden zu Statten kommen.

Das schließt nach meiner Ansicht indessen nicht aus, daß an derjenigen Stelle des Stückes, wo dessen empfindlichste Schwäche sich verräth, eine leichte Verbesserung oder, richtiger gesagt, eine Ergänzung des Dichters durch die moderne Aufführung versucht werden darf. Mit Recht wurde von Gervinus, Oechelhäuser u. a. m. hervorgehoben, daß Petruchio's Charakter im Gegensatz zu den übrigen Humoristen Shakespeare's ethische Vertiefung und Verinnerlichung beinahe vollkommen vermissen lasse. Die Zähmungskur ist zu äußerlich geblieben; die Liebe hat zu wenig Antheil an Katharina's Umwandlung.

Hier darf die Einrichtung des Lustspiels für unsere Bühne sehr wohl einsetzen und versuchen, diese Schwäche des Stückes wenigstens einigermaßen zu verhüllen. Sie erreicht dies, indem sie die Darsteller anleitet, zwischen den Zeilen zu lesen, indem sie denselben durch geeignete Bühnenanweisungen Gelegenheit und Raum schafft zu stummem Spiele, das vermittelnd die allmählichen Uebergänge in Petruchio's und Katharina's Verhältniß illustriert. Es kann dies geschehen ohne irgend welche eigene Zuthaten aus der Feder des Bearbeiters, die nach meiner Ansicht streng vermieden werden müssen.

Damit die Gestalt Petruchio's in das richtige Licht gerückt werde, ist es vor Allem unerläßlich, daß der Darsteller desselben mit reichem und schöpferischem Humor begabt sei. Nur von dieser Seite aus läßt sich der richtige Standpunkt dem Charakter Petruchio's gegenüber gewinnen. Selbst vorzügliche Kritiker haben dies übersehen und diesen Charakter in Folge dessen allzu schroff beurtheilt. Wenn Bulthaupt beispielsweise sich an die Worte klammert, in denen Petruchio seinem Freunde Hortensio gegenüber die Absicht kundgibt, eine reiche Heirath zu machen und die Kraft des Goldes als das Einzige bezeichnet, was seine Wahl bestimmen werde, wenn er Petruchio in Folge dessen einen «vollkommenen Rüpel» nennt, der aller Sympathie verlustig gehe, so beruht dies Urtheil auf einer entschiedenen Verkennung der betreffenden Stelle, zum mindesten auf einer humorlosen Auffassung derselben. Es ist selbstverständlich, daß Petruchio hier mit dem Humor der Uebertreibung, der Selbstironisierung spricht. Gerade trefflichen Naturen pflegt es oftmals eigen

zu sein, daß sie die wahren Motive ihrer Handlungsweise durch Vorschützung selbstsüchtiger Motive zu verhüllen suchen. Petruchio ist in erster Linie Original — Original vom Scheitel bis zur Zehe, eine frische, männliche Natur, mit keckem, übermüthigem Humor ausgestattet. Mit dem Humor der Uebertreibung offenbart er Hortensio seine Heirathsprojekte. Als dieser darauf eingeht und Katharina nennt, deren Wesen er ihm schildert, erwacht in Petruchio alsbald die Neugierde nach diesem Mädchen, das — ebenfalls ein 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» Padua's 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 mit köstlichem Humor 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 müssen hinfällig werden.

In gleicher Weise ist für die richtige Wirkung der Zählungskur der überlegene Humor Petruchio's erste und unentbehrliche Bedingung. Nirgends darf das Gebahren desselben den Eindruck roher Brutalität hervorrufen. Es ist wohl zu merken, daß Petruchio alle Derbheiten und Gewaltthätigkeiten bei der Zählungskur 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 Theil die Bearbeitung von Deinhardstein, die beispielsweise am Schluß des 3. Actes aus der Zählungskur eine Art von Hundedressur gemacht hat. Wenn Petruchio, um Eines herauszugreifen, auf den Stuhl, auf den Katharina sich eben setzen will, seine Beine legt, so ist das nichts weiter als eine widerliche Rüpelei, die dem Sinne der Shakespeare'schen Zählungskur schnurstracks zuwiderläuft. Denn diese Flegelei kann doch 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. Alle ähnlichen Theatercoups sind aus der Rolle zu entfernen. Sobald Petruchio den Eindruck eines groben Flegels hervorruft, ist

die Darstellung verfehlt. Dieselbe kann nur dann eine richtige sein, wenn Humor und immer wieder Humor in glänzender Weise die ganze Gestalt überstrahlt.

Dasselbe gilt für Katharina, von dem Moment an, wo die Zähmungskur bei ihr zu wirken beginnt. Es darf hier nirgends der Eindruck vorherrschen, als ob sie vor Petruchio zittere, als ob sie etwa aus Furcht vor ihm die Sonne für den Mond erkläre etc. 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 Petruchio's 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 Petruchio spricht, als ein übermüthiger Scherz verathen muß. Während sie seinem Verlangen willfährt, muß liebenswürdige, einschmeichelnde Schalkheit sich auf ihrem Antlitz spiegeln; man muß ihr anmerken, daß sie Petruchio durchschaut, daß sie als kluge Gattin bereits gelernt hat, mit Humor auf seine tollen Launen einzugehen. In diesem Sinne gespielt, kann diese Scene entzückend wirken; dieselbe Scene, die von unfähigen Darstellern in ernster Weise wiedergegeben, nur einen unsäglich albernen Eindruck auf unserer Bühne hervorrufen muß.

In ähnlicher Weise ist die Schlußscene des Stückes von Katharina zu spielen. Als sie die Haube abnimmt, um sie mit Füßen zu treten, muß sie dies mit einer gewissen feierlichen Würde thun, dann in anmüthiger Koketterie nach dem Gatten blicken, mit schelmischem Auge fragend, ob sie's recht gemacht, mit einem Male in ein übermüthiges Lachen ausbrechen, gleich als ob sie selbst ihre Freude habe an der drolligen Komödie, die Petruchio und sie hier aufführen. In gleicher Weise muß in der Strafpredigt an die ungehorsamen Frauen der Schalk fortwährend aus ihren Worten sprechen. Wird die Rolle in dieser Weise von der Darstellerin gespielt, so wird hierdurch von selbst das Verhältniß zwischen Petruchio und Katharina eine gewisse ethische Vertiefung erhalten, es wird der aufkeimenden Liebe zwischen beiden Gatten ihr berechtigter Antheil an der Zähmungskur zufallen.

Im Uebrigen verweise ich bezüglich Darstellung der Hauptrollen auf die vorzüglichen Ausführungen von Oechelhäuser in der Ein-

leitung zu seiner Bühnenbearbeitung, die Regisseure und Darstellern nicht genug zur Beachtung empfohlen werden können und unbedingte Zustimmung verdienen.

Nach diesen wenigen allgemeinen Bemerkungen sei im Folgenden das Scenarium und, soweit sie im Vorangegangenen noch nicht enthalten ist, die Motivierung meiner Einrichtung gegeben. Dem Texte ist die Uebersetzung des Grafen Baudissin (Schlegel-Tieck) in der von der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft revidierten Gestalt derselben zu Grunde gelegt. Ich kann an dieser Stelle selbstverständlich nur den scenischen Gang der Einrichtung mit den Aktschlüssen etc. wiedergeben und muß darauf verzichten, die zahlreichen Kürzungen und die durchgehende Revision, die der Text im Einzelnen für die Zwecke der Aufführung erhalten hat, mitzuteilen.¹⁾

Was das Vorspiel zu *Der Widerspenstigen Zähmung* betrifft, so habe ich mich nach reiflicher Ueberlegung zu dessen Weglassung entschlossen. Kohlrausch ist bis jetzt, soweit mir bekannt, der einzige Bearbeiter, der dasselbe beibehalten hat. Er begründet dies dadurch, daß das Vorspiel «gleich einen derb-heiteren Grundton anschlage und den Zuschauer in die richtige Stimmung für den tollen Schwank versetze». Dagegen läßt sich geltend machen, daß die Einkleidung des Stückes als Spiel in ein anderes Spiel nur dann auf der Bühne die richtige Bedeutung gewänne, wenn das Spiel mit dem Kesselflicker durchgeführt wäre, d. h. nach den einzelnen Akten jeweils wieder einsetzte und vor Allem das Ganze abschlosse. Das ist bei Shakespeare, der nach dem ersten Akte die Handlung des Vorspiels fallen läßt, bekanntlich nicht der Fall. Vor Allem aber spricht für die Weglassung des Vorspiels, abgesehen von den scenischen Schwierigkeiten, welche seine Vorführung in der von Kohlrausch gedachten Weise bereiten würde, die praktische Erwägung, daß dasselbe nur dann die gewünschte Wirkung üben könnte, wenn es durch erste Kräfte, insbesondere die Rolle des Schlau durch einen ersten Komiker, besetzt wäre. Bei der großen Anzahl charakteristischer und komischer Rollen, welche das Stück an sich schon verlangt, dürfte es indessen für Bühnen, die nicht über ein ganz außergewöhnlich

¹⁾ Die folgenden Mittheilungen vermögen deshalb nicht, für diejenigen Bühnen, die das Stück in dieser Bearbeitung zu geben beabsichtigen, das Buch der Einrichtung selbst zu ersetzen. Betreffs des letzteren beliebe man, sich direkt an den Bearbeiter zu wenden. (Karlsruhe, Großh. Hoftheater.)

Die Aufführung dieser Einrichtung ist ohne Weiteres freigegeben.

starkes Personal verfügen, kaum möglich sein, auch noch die Personen des Vorspiels durch erste Kräfte zu besetzen. Diese Erwägung war ohne Zweifel auch maßgebend, wenn man sich bei den bisherigen Aufführungen der Bearbeitung von Kohlrausch für die Weglassung des Vorspiels entschied.

Akt I. Schauplatz: Eine Straße in Padua. Vorne zur Linken das Haus Baptista's, mit reichem, auf einigen Stufen erhöhtem Portal. Zur Rechten, etwas zurück, das Haus Hortensio's.

Die Scenenfolge ist dieselbe wie im ersten Akte des Originalen, nur daß die zweite Scene sich ohne Verwandlung an die erste Scene anschließt. Bedeutendere Kürzungen sind gleich in der Eingangscene zwischen Lucentio und Tranio vorgenommen. Das Auftreten Biondello's am Schlusse von Scene 1 habe ich im Gegensatze zu anderen Einrichtungen beibehalten, um diesen Diener, der mir für den dritten Akt nothwendig ist, schon an dieser Stelle zu exponieren.

Der Schluß des Aktes, dessen Beibehaltung in der breiten Fassung des Originalen für unsere Bühne nicht wohl zu empfehlen ist, hat von Seite 42, 1 an (ich citiere nach der Ausgabe der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft), mit Benutzung einer ausgefallenen Stelle aus IV, 2, folgende Fassung erhalten:

Petruchio. Weshalb als in der Absicht kam ich her?
Denkt ihr, ein Bißchen Lärm betäubt mein Ohr?
Hört' ich zu Zeiten nicht auch Löwen brüllen?
Hört' ich das Meer nicht, aufgeschwellt von Sturm,
Gleich wilden Ebern wüthen, schweißbeschäumt?
Hört' ich nicht Feuerschlünd' im Feld und nicht
Des Himmels schwer Geschütz in Wolken donnern?
Und schwatzt ihr mir von einer Weiberzunge?
Pah, pah, Popanze, um ein Kind zu schrecken!

Gremio. Hortensio, hört:
Zu gutem Glück ist dieser Herr gekommen,
Zu seinem Besten, ahnt mir, wie zu unserm.

Petruchio. Ich brech' das Eis euch, setz' die Sache durch,
Hol' euch die Aelt'ste, mach die Jüng're frei.
Ihr Herren kommt! Nur eine kurze Weile:
Und euer jedem ist durch mich verständigt,
Wie man der Widerspenst'gen Zunge bändigt!

Akt II. Schauplatz: Reiches Zimmer in Baptista's Hause. Durch Säulenbogen Ausblick auf eine mit südlichen Pflanzen umrankte Terrasse, darüber hinaus auf den tiefer gelegenen Garten. Zu letzterem

führt in der Mitte der Bühne eine breite Treppe hinab. Es wird angenommen, daß in unmittelbarer Nähe des Gartens eine öffentliche Verkehrsstraße vorüberführt, so daß Vorübergehende von der Terrasse aus bemerkt und verständigt werden können.

Abgesehen von einigen Kürzungen, welche die erste Begegnung zwischen Katharina und Petruchio, hinsichtlich der darin enthaltenen Anzüglichkeiten erfahren mußte, entspricht auch der zweite Akt ziemlich genau dem Originale. Nur der Aktschluß wurde, wie es auch am Deutschen Theater in Berlin und in der Bearbeitung von Kohlrausch geschehen ist, an eine andere Stelle gelegt.

Es empfiehlt sich aus mehr als einer Rücksicht, diesen Aufzug zu schließen mit Petruchio's Worten:

Vater und Braut und Freunde, lebt denn wohl!
Jetzt nach Venedig! Sonntag ist bald da,
Da braucht man Ring' und Ding' und bunte Schau:
Nun küß' mich, Käthchen! — Sonntag bist du meine Frau!

Werden die letzteren Worte von einem ausdrucksvollen und charakteristischen Spiele zwischen Katharina und Petruchio begleitet, so kann hier ein wirksamer Aktschluß gewonnen werden. Läßt man dagegen, wie im Originale, die Scene zwischen Baptista, Gremio und Tranio folgen, mit dem abschließenden Monologe des letzteren über die Erzeugung des falschen Vaters, so wird der Eindruck des Vorgegangenen wesentlich abgeschwächt und dem Akte ein sehr matter und unbefriedigender Abschluß gegeben. Die Scene, in der Baptista dem Meistbietenden der beiden Freier seine jüngere Tochter verspricht, gehört ohnedies zu den schwächsten Partien des Stückes. Legt man dieselbe, wie sehr wohl thunlich, an den Anfang des dritten Aktes, so fügt sie sich viel anspruchsloser dem Stücke ein, als wenn sie an so exponierter Stelle steht, wie an dem Schluß des zweiten Aktes.

Akt III. Der Schauplatz bleibt derselbe. Baptista, Gremio, Tranio, der Erstere in sichtlicher Unruhe, in Erwartung des kommenden Festes.

Gremio. Dies ist der Tag, den wir so lang ersehnt,
Der Tag, wo eure ältre Tochter sich
Vermählt; doch nun, Baptista, denkt der jüngern!
Ich bin eu'r Nachbar, bin ihr erster Freier.

etc. II, 1. (S. 59, 5.)

Die breiten und unerquicklichen Auseinandersetzungen der beiden Freier über den Stand ihres Vermögens haben starke Kürzung erfahren. In Baptista's letzter Rede ist statt «Auf nächsten Sonntag» zu setzen: «Am heut'gen Tag».

Baptista entfernt sich nach rechts, die beiden Freier nach dem Garten. Es wird angenommen, daß sie nach Hause gehen, um Festgewandung anzulegen.

Schon während Tranio's Monolog hat man von rechts die abgerissenen Töne einer Laute gehört; als er nach hinten verschwunden ist, erscheinen von rechts Bianca, Lucentio und Hortensio.

Lucentio. Fiedler, laßt ab; ihr werdet allzu dreist.
etc. III, 1.

Mit dem Auftritt des Dieners am Schluß der Scene geht dieselbe in folgender Weise weiter:

Diener. Fräulein, der Vater wünscht, ihr ließ't die Bücher.
Bereit zum Kirchgang ist der Hochzeitszug;
Nur euch und Herrn Petruchio mißt man noch.

Bianca (zu Hortensio mit tiefem Knix).
Verzeiht, verehrter Lehrer, ich muß gehn.
(zu Lucentio).
Mein lieber Cambio, wollt ihr mich geleiten?
(Lucentio mit stummer Verbeugung faßt ihre Hand und führt sie zur Rechten ab.
Diener folgt.)

Hortensio (allein). Mein lieber Cambio! — Stehn die Sachen so?
Mir scheint nach ihrem Blick, sie sei verliebt! —
Dann fahre wohl! Erniedrigst du den Sinn,
Dein schweifend Aug' auf jeden Knecht zu werfen,
So nehme dich, wer will. — Ich lasse dich,
Um mich der reichen Wittwe zu vermählen,
Die mich schon lange zärtlich liebt, — so lang,
Als ich der schnöden Dirne nachgegangen.
Leb' wohl, mein Kind! Ich scheid' ohne Schmerz:
Nicht Schönheit, — hoher Sinn gewinnt mein Herz.
(Ab über die Terrasse.)

Dieser Monolog ist durch einige Stellen aus der theilweise ausgefallenen zweiten Scene des vierten Actes erweitert. Hortensio giebt schon hier seine Absicht auf Bianca preis und verschwindet damit zunächst vom Schauplatz. Sein späteres Auftreten in der Schlußscene des Stückes als Gatte der reichen Wittwe, die ich auf der Bühne durchaus nicht vermissen möchte, ist genügend vorbereitet.

Während Hortensio nach dem Garten geht, kommen von rechts, in festlichen Gewändern, Baptista, Gremio, Tranio, Lucentio, Katharina, Bianca, Dienerschaft.

Baptista (in erregtem Gespräch mit Tranio und Gremio, die ihn zu beschwichtigen suchen).

Was wird man sagen? Welch' ein Spott für uns!
Bereitet ist das Fest, es harret die Braut:
Und immer noch läßt sich kein Eidam sehn!
Der Bräut'gam fehlt, da schon der Priester wartet,
Um der Vermählung Feier zu vollziehn!
Was sagt Lucentio denn zu dieser Schmach?

Katharina. Nur meine Schmach ist's! Wider Willen, wahrlich,
etc. III, 2. (S. 66, 9.)

Dazu kommt Biondello über die Terrasse, von eben daher Petruccio und Grumio. Als die Letzteren erschienen sind, spricht Tranio heimlich mit Biondello; dieser entfernt sich wieder nach dem Garten. Als nach Baptista's Abgang (S. 70, 20) Lucentio und Tranio allein zurückgeblieben sind, geht der Text in folgender Weise weiter:

Tranio. Nun, junger Herr, kommt's noch drauf an, den Willen
Des Vaters zu gewinnen. Zu dem Zweck,
Wie ich vorhin eu'r Gnaden schon erzählte,
Schaff' ich uns einen Mann; wer es auch sei,
Macht wenig aus; wir richten ihn schon ab:
Der soll Vincentio aus Pisa sein,
Und hier in Padua die Verschreibung geben
Auf größ're Summen noch, als ich versprach.

Lucentio. Wär' nur Bianca nicht so scharf bewacht,
So ging' es leicht, sich heimlich zu vermählen:
Und ist's geschehn, sag' alle Welt auch Nein,
Behaupt' ich, aller Welt zum Trotz, mein Recht.

Tranio. Das, denk' ich, läßt sich nach und nach schon sehn,
Wenn wir nur stets auf unsern Vortheil achten.
Biondello hab' ich ausgesickt, daß er
Behilflich sei, uns einen Mann zu finden,
Geeignet für den Plan, den ich erdacht.
Da naht er schon.

(Biondello kommt eilends über die Terrasse gelaufen.)

Tranio. Was bringst Du uns?

Biondello. Ich seh'
'ne alte treue Haut des Weges kommen,
Die für uns paßt.

Tranio. Sag' an, wer ist's, Biondello?

Biondello. Ein Mercatant, Herr, oder ein Pedant,
Ich weiß nicht, was; doch steif in seinem Anzug,
An Haltung, Gang und Tracht recht wie ein Vater.

Lucentio. Was soll er uns?

Tranio. Wenn er leichtgläubig meinem Märchen traut,
So ist er froh, Vincentio hier zu spielen;
Und giebt Baptista Minola Verschreibung
So gut, als ob Vincentio selbst er wäre. —
Folgt ihr den andern nach und laßt mich jetzt.

(Lucentio nach rechts ab. Tranio eilt mit Biondello an die Balustrade der
Terrasse, dieser zeigt flüsternd nach unten.)

Tranio (hinabrufend). He, Freund! Ich bitt' euch, auf ein Wort!

(Magister kommt zögernd und mit den Zeichen sichtlichen Erstaunens die Treppe
herauf.)

Magister. Gott grüß' euch, Herr!

Tranio. Und euch, Herr, seid willkommen!
Seid ihr am Ziel hier, oder reist ihr weiter?

Magister. Für ein paar Wochen bin ich hier am Ziel.
Dann reis' ich weiter, reise dann nach Rom;
Von dort nach Tripolis, schenkt Gott mir Leben.
etc. IV, 2. (S. 87, 9.)

Der Schluß der Scene lautet:

Tranio. In dieser Noth das Leben euch zu retten,
Thu' ich euch seinethalben diesen Dienst:
Und haltet's nicht für euer schlimmstes Glück,
Daß ihr dem Herrn Vincentio ähnlich seht;
Nehmt seinen Namen und sein Ansehn an,
Und seid als Gast in meinem Haus willkommen;
Benehmt euch so, wie man von euch erwartet,
Bis eu'r Geschäft in dieser Stadt beendigt.
Beiläufig sei euch dies noch angedeutet:
Mein Vater wird hier jeden Tag erwartet,
Um meiner Braut ein Leibgeding zu sichern,
Die eines Herrn Baptista Tochter ist.
Von alle dem will ich euch unterrichten.
Jetzt geht, Herr, mit Biondello, meinem Diener,
Der euch zu meinem Hause führen wird,
Und sorgt daselbst, geziemend euch zu kleiden.

Magister. Das thu' ich, Herr, und werd' euch ewig danken.
(Mit Biondello rasch nach hinten ab.)

Tranio (allein). So wär' der Handel glücklich eingefädelt!
Wir prellen so den Graubart Gremio,
Den allzu filz'gen Vater Minola,
Den schmachtend süßen Geiger Licio,
Zum Besten meines Herrn Lucentio.

(Gremio kommt über die Terrasse.)

Tranio. Nun, Signor Gremio! Kommt ihr aus der Kirche?

Gremio. Und zwar so gern als jemals aus der Schule.
etc. III, 2. (S. 71, 14.)

Der Hochzeitszug im folgenden Auftritt kommt dann ebenfalls durch den Garten über die Terrasse; Petruccio, Katharina, Bianca, Baptista, Grumio, Gefolge und Dienerschaft, die Musikanten, in abenteuerlichem Aufzuge, postieren sich auf der Terrasse und auf der Treppe.

Der Akt schließt mit Petruccio's letzter Rede in folgender Weise:

Sie soll'n hinein, mein Kind, wie du befehlst,
Gehorcht der Braut; denn ihr seid ihr Gefolge,
Setzt euch zum Schmausen, singt und jubiliert,
Bringt volle Humpen ihrem Mädchenstand,
Seid toll und lustig — oder laßt euch hängen!
Allein mein herzlich Käthchen muß mit mir.
Was seht ihr alle scheel und stiert und mault?
Ich will der Herr sein meines Eigenthums;
Hier steht sie: wer das Herz hat, rühr' sie an!
Mein Recht will ich behaupten trotz dem Frechsten,
Der mir den Weg in Padua sperrt! Zieh, Grumio,
Zieh deinen Sarras: uns umzingeln Räuber!
Ruhig, liebes Herz! Sie thun dir nichts, mein Käthchen,
Ich bin dein Schild, und wären's Millionen!

(Während des Schlusses dieser Rede ist ein großer Tumult unter den Anwesenden entstanden; man sucht ihm den Weg nach hinten zu versperren. Grumio zieht den Degen und haut wild damit nach allen Seiten um sich, so daß die Gäste entsetzt auseinander weichen und die Bahn nach hinten frei wird. Mit den letzten Worten Petruccio's setzen die Musikanten auf einen Wink Grumio's mit einem lustigen Marsche ein; Petruccio zieht die zuletzt wie betäubt in seinen Armen liegende Katharina mit sich nach hinten und winkt mit dem Hute den Gästen Abschiedsgrüße zu. Während des allgemeinen Tumultes und unter den Klängen einer übermüthig-tollen Marschmelodie fällt rasch der Vorhang.)

Akt IV. Schauplatz: Zimmer in Petruccio's Landhause. Links Fenster. Rechts Thüre zu Katharina's Zimmer; etwas mehr nach vorne Kamin. In der Hinterwand zwei Thüren, rechts und links.

Die erste Hälfte des Aktes entspricht im Wesentlichen der ersten Scene dieses Aktes im Originale. Petruccio's Monolog, mit dem die letztere schließt, hat abgesehen von einigen anderen Kürzungen, die beiden letzten Verse verloren, die nach Oechelhäuser's Vorgang für den Schluß des Stückes verwerthet wurden. Wenn Petruccio nach hinten rechts abgegangen ist, erscheint nach einer kleinen Pause Katharina in der Thüre ihres Zimmers; sie späht vorsichtig umher, ob Alles leer, dann schleicht sie über die Bühne zu der Hinterthür links, öffnet dieselbe und ruft mit gedämpfter Stimme:

He, Grumio, hei

Dieser kommt; sie spricht leise mit ihm, er erwidert in gleicher Weise und deutet durch Geberden an, daß er ihrem Wunsche nicht willfahren könne; endlich bricht er los:

Nein, nein, gewiß! Ich darf nicht für mein Leben.
(etc. IV, 3.)

Katharina eilt nach vorne, wirft sich erschöpft und unmuthig in einen Sessel und spricht das Folgende:

Es wächst sein Hohn mit jeder neuen Kränkung etc.

wie einen Monolog, ohne Rücksicht auf Grumio, der im Hintergrund bleibt und sie von hier aus beobachtet. Bei den Worten:

Ich bitte, geh und schaff' mir was zu essen —

hat sie sich aufgerafft und wendet sich wieder zu Grumio.

Gegen Schluß des folgenden Gespräches tritt Petruchio ein. Wenn er im Folgenden Katharina mit einem Male den Vorschlag macht, wieder zu ihrem Vater zu reisen, so ist daran im Originale, wo diese, die dritte Scene des Aktes von der ersten desselben durch eine andere Scene getrennt und am nächsten Tage spielend gedacht ist, nichts Auffälliges. Auf unserer Bühne dagegen, wo die unmittelbare Verbindung der beiden bei Petruchio spielenden Scenen dringend zu wünschen ist, müßte es ungereimt erscheinen, daß dieser, unmittelbar nach seiner Ankunft, noch an demselben Abend wieder abreisen will, insbesondere, nachdem er soeben erst erklärt hat, wie er in der bevorstehenden Nacht Katharinen zu begegnen gedenkt. Diese Ungereimtheit wird beseitigt, wenn der Wunsch nach der Rückreise — bei Katharina's Mißmuth sehr natürlich — aus dem Munde der Letzteren kommt. Alsdann ist es dem Charakter Petruchio's, wie Shakespeare denselben gezeichnet, durchaus angemessen, wenn er unter Verzicht auf seinen ersten Plan dem Wunsche seines Weibes so rasch wie möglich zu willfahren sucht, wohl erkennend, daß ihm hierdurch ein noch geeigneteres Mittel, in dem einmal eingeschlagenen System auf Katharina zu wirken, an die Hand gegeben ist. Durch diese kleine Aenderung erhält die Rückreise Petruchio's ohne Zweifel eine weit klarere und richtigere Motivierung.

Diese Erwägungen waren es, wie man wohl annehmen darf, die schon Deinhardstein bestimmten, den Wunsch, in Baptista's Haus zurückzukehren, nicht Petruchio, sondern Katharina in den Mund

zu legen (obwohl gerade in seiner Bearbeitung, wo die beiden Szenen wie im Originale getrennt sind, keine zwingende Nothwendigkeit hierfür vorgelegen hätte). Dies ist eine der wenigen Stellen, wo es sich empfehlen dürfte, sich an die Bearbeitung von Deinhardstein anzulehnen — nicht etwa in wortgetreuem Anschlusse an den Text von Deinhardstein, der diese Scene in sehr breiter Ausführung behandelt hat, sondern nur in Benutzung des leitenden Gedankens und einiger weniger Worte aus dessen Bearbeitung.

Die Scene hat demgemäß, vom Auftritt Petruccio's an — Hortensio bleibt weg — folgenden Wortlaut erhalten:

Petruccio. Wie geht's, mein Käthchen? Wie? so melancholisch?
Bist du nicht gut gelaunt?

Katharina. So schlecht als möglich.

Petruccio (indem er sie zärtlich umfassen will).
Erheitre dich und sieh mich freundlich an.

Katharina (heftig ausbrechend).
Ich bitt' dich, geh'! — Wär' ich dir nie gefolgt
Aus meines Vaters Haus!

Petruccio. Du wünschst dir,
In deines Vaters Haus zu sein? — Wohl an,
Es soll geschehn. — Wir reisen, liebes Kind,
Und zwar sogleich.

Katharina (erschrocken). Wie? Jetzt?

Petruccio. Sogleich! Mach dich bereit.
In einer Stunde reisen wir.

(Katharina wirft sich mit einem stummen Seufzer in einen Sessel an dem Tische und wendet Petruccio schmollend den Rücken. Mittlerweile ist ein Diener eingetreten mit einer Schüssel; Petruccio nimmt ihm dieselbe ab und giebt ihm einen Wink, sich zu entfernen. Dann setzt er die Schüssel auf den Tisch und wendet sich zärtlich an Katharina.)

Petruccio. Hier, Kind! Du siehst, wie ich so sorgsam bin,
Selbst richt' ich für dich an und bringe dir's.

(Er gießt ihr Wein ein.)

Die Freundlichkeit verdient doch Dank, lieb Käthchen?
Was? Nicht ein Wort? Nun dann, du magst es nicht,
Und mein Bemühn ist ganz umsonst gewesen.

(Er ruft zur Thüre hinaus.)

He! Nehmt die Schüssel weg.

Katharina. Bitte, laß sie stehn.

(Sie beginnt zu essen.)

Petruccio (eilig auf sie zu).
Der kleinste Dienst wird ja mit Dank bezahlt,
Und meiner soll's, eh du die Schüssel anrührst.

Katharina. Ich dank euch, Herr!

Petruchio. Nun wohl bekomm' es dir, mein liebes Herz:
Iß schnell, mein Käthchen. — Dann, mein süßes Liebchen,
Laß uns zurück zu deinem Vater reisen;
etc. IV, 3. (S. 91, 8.)

Es folgt der Auftritt des Schneiders mit einigen Kürzungen
An dessen Abgang reiht sich die Schlußscene des Aktes in folgender
Fassung:

Petruchio, Katharina.

Petruchio. Nun, Käthchen, komm! Besuchen wir den Vater,
So wie wir sind, in ehrlich schlichten Kleidern;
Denn nur der Geist macht unsern Körper reich,
Und wie die Sonne bricht durch trübe Wolken,
So strahlt aus ärmlichstem Gewand die Ehre.
Was? Ist der Häher edler als die Lerche,
Weil sein Gefieder so viel schöner ist?
Und ist die Otter besser als der Aal,
Weil ihre fleck'ge Haut das Aug' ergötzt?
Lieb Käthchen, nein; so bist auch du nicht schlimmer
Um diese arme Tracht und schlechte Kleidung;
Doch hältst du's schimpflich so, gieb mir die Schuld.
Und drum frisch auf, wir wollen gleich von hinnen,
Beim Vater froh und guter Dinge sein.

(Er tritt zum Fenster und öffnet dasselbe. Der Mondschein fällt herein.)

Sieh hin, mein Kind, wie freundlich uns die Sonne
Zur Reise leuchtet!

Katharina. Wie? Die Sonne? Nein,
Der Mond!

Petruchio. Ich sag', die Sonne ist's, die scheint.

Katharina. Ich weiß gewiß, der Mond, der scheint so hell.

Petruchio. Bei meiner Mutter Sohn, und das bin ich,
Die Sonne soll es sein, und was ich will.
Stets Widerspruch! und nichts als Widerspruch!

Katharina. Sei's Mond und Sonn' und was dir nur gefällt,
Und wenn du willst, magst du's ein Nachtlcht nennen;
Ich schwör's, so soll's in Zukunft für mich sein.

Petruchio. Ich sag', die Sonne ist's.

Katharina (mit schalkhaftem Humor, sich an ihn schmiegend).
Gewiß, es ist die Sonne!

Petruchio. Ei, wie du lügst, mein Kind! 's ist doch der Mond!

Katharina. Wahrhaftig, liebster Mann, es ist der Mond!
Auch nicht der Mond, wenn du es anders willst:
Der Mond auch wechselt, grade wie dein Sinn.
Und wie du's nennen willst, so ist es auch,
Und soll's gewiß für Katharinen sein.

(Sie hat das Haupt gegen ihn geneigt, er drückt leise einen Kuß auf ihre Stirn. Dann wendet sie sich mit einem langen und innigen Blicke von ihm und geht langsam, gesenkten Hauptes, gegen die Thür ihres Zimmers. Stummes Spiel Petruccio's hinter ihrem Rücken. Als sie an der Thür angelangt sich umwendet, breitet er entzückt die Arme aus, sie stürzt an seine Brust.)

Petruccio (während sie ihr Haupt an seiner Brust verbirgt, ausbrechend).

Glück auf, Petruccio! — Denn der Sieg ist dein!

(Der Vorhang fällt rasch.)

Die Scene, die zum Aktschluß verwendet ist, bildet im Originale den ersten Theil der fünften Scene des vierten Aktes. Was den weiteren Bestandtheil dieser Scene bildet, die Begegnung Vincentio's mit Petruccio, Katharina und Hortensio, kann, wie ich glaube, ohne Schaden für die Aufführung geopfert werden. Wenn Petruccio von Katharina verlangt, sie solle Vincentio als «schönes Fräulein» begrüßen etc., so ist das nichts weiter als eine Wiederholung des vorangegangenen Scherzes mit Sonne und Mond. Diese Scene bildet gewissermaßen nur «die Probe auf das bereits gelöste Rechnungsexempel». Die Wiederholung dieser Probe vermag die Wirkung nicht zu steigern, sondern dürfte sie vielmehr abschwächen; ihre Weglassung kann der Aufführung nur zu Gute kommen.

Die vierte Scene des vierten Aktes wurde an den Anfang des fünften Aufzugs gelegt.

Von der zweiten Scene des vierten Aktes hat der Auftritt des Magisters bereits im dritten Akte Verwerthung gefunden, was vorangeht, ist entbehrlich, nachdem das Wesentliche desselben, Hortensio's Entschluß, seine Werbung um Bianca aufzugeben, in den oben (S. 71) angeführten Monolog gezogen ist.

Akt V. Erster Schauplatz: Eine enge Straße in Padua. Kurze Bühne. Zur Linken Lucentio's Haus mit praktikablem Fenster.

(Der Magister, als Vincentio gekleidet, Tranio, Biondello treten aus dem Hause.)

Tranio (der zuerst unter der Thür erscheint, in die Straße ausspäht und dann hineinruft).

Kommt, Signor, kommt! Ich seh' Baptista nahn.

Vor Allem, bitt' ich, bleibt in dem Charakter:

Seid strenge, wie es einem Vater ziemt.

Magister. Seid unbesorgt.

Tranio. Biondello, he!

Nimm dich zusammen, ja, das rath ich dir;

Halt fest im Sinn, dies sei Vincentio.

etc. IV, 4. (S. 97, 6.)

Nachdem Tranio, der Magister und Baptista in das Haus gegangen sind, bleibt Lucentio mit Biondello allein zurück, und der Text geht in folgender Weise weiter:

Lucentio (rasch und leise zu Biondello). Wie steht's, Biondello?

Biondello. Ihr saht doch meinen Herrn mit den Augen blinzeln und euch anlachen?

Lucentio. Und das heißt, Biondello?

Biondello. Ei, das heißt nichts; aber er ließ mich hier zurück, euch den Sinn und die Moral seiner Zeichen auszulegen.

Lucentio. Nun, so bitte ich dich, zieh' die Moral heraus.

Biondello (leise). Der alte Pfarrer an der Sankt Lukaskirche erwartet euch.

Lucentio. Ich fliege, Biondello; aber sie haben dich vielleicht im Hause nöthig; darum verlaß mich.

Biondello. Nein, meiner Treu, erst müßt ihr die Kirche im Rücken haben, und dann will ich zu meinem Herrn zurück, sobald ich kann.

(Ab nach rechts.)

Lucentio. Mag's gehn, wie's will: ich führ' sie zum Altar!
Frisch auf, die holde Braut mir zu erwerben!

(Er folgt Biondello.)

(Vincenzio kommt umherschend.)

Vincenzio (allein). Dies ist die Straße, die man mir beschrieb. —

Da ist es schon! — Hier muß Lucentio wohnen.

Wie sehn' ich mich nach meinem lieben Sohn,

Den ich seit lange nicht gesehn! Und wie

Wird ihn, der nichts von meiner Ankunft weiß,

Mein Kommen hoch erfreun! — (Er klopft.) He, holla, he!

Macht auf! Ist Niemand da? — He, holla, he!

Magister (erscheint oben am Fenster). Wer klopft denn da, als wollt' er die Thür einschlagen?

etc. V, 1. (S. 105, 3.)

Die Anwesenheit Petruchio's und Katharina's, desgleichen Gremio's, bei der folgenden Scene fällt weg. Wenn Lucentio, Bianca, Baptista und Vincenzio in das Haus gegangen sind, kommen von rechts Petruchio und Katharina, und die Scene schließt in folgender Weise:

Petruchio. So wären wir in Padua angelangt!

Dies ist Lucentio's Haus. Hier finden wir,

Wenn man uns recht berichtet, deinen Vater.

Katharina. Komm, bester Mann, laß uns hinein; mich drängt's,

Den Vater und die Schwester zu begrüßen.

Petruchio. Erst, Käthchen, küsse mich! Dann laß uns gehn.

Katharina. Was? Hier auf offner Straße?

Petruchio. Du schämst dich meiner, wie?

Katharina. Bewahre Gott! — Nur schäm' ich mich, dich hier zu küssen.

Petruchio. Nun, dann nach Haus zurück! (In die Kulisse rufend.) He, Bursch!
Die Pferde vor!

Katharina (faßt ihn rasch bei der Hand, sieht sich scheu um und küßt ihn hastig).
Da hast du deinen Kuß; nicht wahr, nun bleibst du hier?

Petruchio (sie an sich ziehend und auf das Haus zugehend).
Ist's so nicht besser? — Liebstes Käthchen, sieh!
Zwar spät — doch besser spät, mein Kind, als nie!
(Beide ab in das Haus.)

Verwandlung.

Zimmer in Lucentio's Hause. Durch die geöffneten Thüren im Hintergrunde blickt man in das Speisezimmer, in dem eine reich gedeckte Tafel steht. Die Tischgesellschaft hat sich gerade erhoben und strömt unter lärmenden Gesprächen, in heiterer, ausgelassener Tafelstimmung in den vorderen Saal.

Die einleitenden Worte Lucentio's müssen folgenden Wortlaut erhalten:

Zwar spät, doch endlich stimmt, was Mißklang war,
Und Zeit ist's, wenn der wilde Krieg vorüber,
Der Angst zu lächeln, der bestandnen Noth.
Bruder Petruchio, Schwester Katharina,
Und du, Hortensio, mit der lieben Wittwe,
Die sich dein Herz zum Ehemahl erkor,
Seid nochmals mir und meinem Weib willkommen!

Baptista. Seht, solche Freundlichkeit gewähret Padua!

Petruchio. Was immer Padua gewährt, ist freundlich.
etc. V, 2. (S. 111, 1.)

Im weiteren Verlauf entspricht die Scene, von einigen Kürzungen abgesehen, ziemlich genau dem Originale. Die Wittwe Hortensio's wurde im Gegensatz zu anderen Einrichtungen beibehalten; sie giebt dem Auftritt, in dem der Gehorsam der Frauen geprüft wird, eine kräftigere Folie und kann durch eine leicht chargierte Darstellung die komische Wirkung der Scene beträchtlich heben.

Nach Katharina's Bußpredigt schließt das Stück in folgender Weise:

Petruchio. Das nenn' ich eine Frau! Küß mich, mein Mädchen!

Lucentio. Glück zu, Herr Bruder, du bezwangst dein Käthchen!

Hortensio. Die Widerspenst'ge hast du gut gebändigt.

Petruchio. Wer Widerspenst'ge besser weiß zu zähmen,
Mag christlich mir's zu sagen sich bequemen!

Betreffs der letzten Worte ist seitens der Regie darauf zu achten, daß Petruchio dieselben nicht etwa zum Publikum, sondern, unter graziösem Spiel mit Katharina, zu den Umstehenden spricht.

Das Scenarium des Stückes in dieser Einrichtung ist darnach folgendes:

- Akt I. Straße in Padua vor Baptista's Hause.
- Akt II. Zimmer in Baptista's Hause.
- Akt III. Dasselbe Zimmer.
- Akt IV. Zimmer in Petruchio's Landhaus.
- Akt V. a) Straße mit Lucentio's Hause.
b) Zimmer in Lucentio's Hause.

Die Pausen zwischen dem ersten und zweiten, dem zweiten und dritten, sowie dem vierten und fünften Akte sind so kurz wie irgend möglich zu halten. Höchstens nach dem dritten Akte ist eine längere Unterbrechung statthaft.