

Werk

Titel: Zur Aufführung des Sommernachtstraums

Autor: Kilian, Eugen

Ort: Weimar

Jahr: 1898

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509_0034|log7

Kontakt/Contact

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

✉ info@digizeitschriften.de

Zur Aufführung des Sommernachtstraums.

Von
Dr. Eugen Kilian.

Die erste Aufführung des Sommernachtstraums am 14. Oktober 1843 im Neuen Palais zu Potsdam, welche die bis dahin verbreitete Legende von der angeblichen Unaufführbarkeit des Stückes zerstörte, ist bis zu einem gewissen Grade vorbildlich geworden für die Darstellung des Lustspiels auf der deutschen Bühne. Die Tieck'sche Einrichtung und Inszenierung des Stückes ist, in ihren Grundzügen wenigstens, auch für die Aufführungen auf den anderen Theatern maßgebend geblieben.

Mit Recht hat man von Tieck die dreiaktige Eintheilung des Lustspiels übernommen, indem man die drei mittleren Akte des Originals zu einem ununterbrochenen Ganzen zusammenfaßt und die von Mendelssohn für den dritten und vierten Akt komponierten Einleitungsstücke als Zwischenspiele bei offener Scene spielen läßt. Auch in der scenischen Anordnung lassen sich, namentlich beim Waldakte, noch vielfach Erinnerungen an das von Tieck vorgenommene Arrangement wahrnehmen, während die weitergeschrittene dekorative Technik den an das Vorbild der altenglischen Bühne sich anlehenden Aufbau in mannigfacher Art variiert und weiter entwickelt hat.

Die Verschiedenheiten der scenischen Einrichtung beschränken sich im Wesentlichen auf die Wahl des Schauplatzes für den ersten und dritten Akt, insbesondere des Schauplatzes für die beiden Handwerker-Scenen: I, 2 und IV, 2. An den meisten Theatern wählt man für die erste Scene des Stückes eine offene Halle oder einen Saal im Palaste des Theseus, um den Schauplatz sodann für die darauffolgende Handwerker-Scene in das Innere einer Hütte zu verwandeln. Auch am Schlusse des zweiten Aktes, nach Zettel's Monolog im Walde (Original IV, 1), pflegt vielfach eine Verwandlung einzutreten: für die Scene in der Hütte, wo Zettel sich mit seinen Genossen wieder zusammenfindet. In der Aufführung des Sommernachtstraums

am Berliner Schauspielhause wird die Verwandlung dadurch vermieden, daß nach Zettel's Monolog die Handwerker im Walde erscheinen; Zettel tritt von derselben Seite, nach der er mit Schluß seines Monologs abgegangen ist, wieder auf die Bühne; in dieser Weise kann der Akt auf demselben Schauplatz schließen, ohne daß eine Aenderung an dem Wortlaute des Originals nothwendig wird. Diese Einrichtung, obwohl durch das Verschwinden und unmotivierte Wiedererscheinen Zettel's an sich nicht eben schön, ist jedenfalls einer Verwandlung am Schlusse des zweiten Aktes vorzuziehen. Denn es ist nicht zu leugnen, daß die Verwandlung unmittelbar vor dem Aktschluß, sei es nun, daß sie bei offener Scene oder mittels Zwischenvorhang vollzogen werde, die einheitliche und schöne Wirkung des zauberhaften Waldaktes stark zu beeinträchtigen und die Stimmung zu ernüchtern droht. Nach dem Vorgange von Oechelhäuser's Einrichtung hat man da und dort wohl zu dem Auskunftsmittel gegriffen, den Waldakt mit Zettel's Monolog zu schließen, und die folgende Handwerker-Scene an den Anfang des dritten Aktes zu verlegen, wo sich der Schauplatz dann aus der Hütte in den Festsaal bei Theseus zu verwandeln hat. Allein diese Einrichtung ist aus dem Grunde zu mißbilligen, weil der Hochzeitsmarsch, welcher der Palast-Scene als Einleitung dient, in diesem Falle während der Verwandlung gespielt, der Schlußakt selbst aber — was angesichts der ganzen musikalischen Einkleidung des Stückes wenig geschmackvoll wäre — ohne jede musikalische Einleitung eröffnet werden müßte.

Den glücklichsten Ausweg in diesem Punkte hat ohne Zweifel Eduard Devrient in seiner Bühneneinrichtung des Lustspiels gefunden. Er läßt nach dem Abgange des Theseus und der liebenden Paare, während Zettel in der Laube weiterschläft, die Handwerker im Walde erscheinen, die beim Anbruch des Tages nach dem verschwundenen Freunde Umschau halten. Sie finden den Schlafenden, dieser erwacht und berichtet nun den Freunden den Inhalt seines seltsamen Traumes. Daran schließen sich die auf die Komödie bezüglichen Ermahnungen, mit denen, wie im Originale, der Akt zum Abschluß kommt. Diese Art der Anordnung ist völlig ungezwungen und natürlich und macht nur die Einfügung einiger weniger verbindender Worte in den Shakespeare'schen Text nothwendig. Sie gewährt überdies den Vortheil, daß der Monolog Zettel's in eine Erzählung umgewandelt wird, daß in Folge dessen durch das theilnehmende Spiel der Handwerker die Situation sehr wesentlich an Leben gewinnt und daß speziell dem Darsteller des Zettel sein Spiel in erheblichem Maße erleichtert wird.

Zum Zwecke der Gewinnung einheitlicher Schauplätze ist Devrient noch einen Schritt weiter gegangen, indem er auch die Handwerker-Szene des ersten Aktes auf demselben Schauplatze, wie die Einleitungs-Szene des Stückes, einem freien Platze vor dem Palaste des Theseus, spielen läßt. Indem Devrient denselben freien Platz auch für den dritten Akt des Lustspiels verwendet, hat er für das ganze Stück nur zwei Dekorationen nothwendig: den Wald für den dritten Akt und den Platz vor dem Palaste für die beiden umschließenden Akte.

Wohl kann man gegen diese Anordnung des ersten Aktes den Einwand erheben, es sei nicht sehr wahrscheinlich, daß die Handwerker ihre Vorberathung über die vor dem Herzoge zu agierende Komödie auf einem freien Platze in unmittelbarer Nähe des herzoglichen Palastes abhalten. Indeß dürfte dieser Einwand kaum von großem Gewichte sein gegenüber einem Stücke, dessen bunte Phantastik jede Beurtheilung seiner Vorgänge nach dem Maßstabe der sogenannten Wahrscheinlichkeit von vorne herein ausschließt. Auf alle Fälle wird der kleine Mißstand, falls er überhaupt als solcher empfunden werden sollte, weit aufgewogen durch die bedeutenden Vortheile der Devrient'schen Einrichtung, die jede störende Verwandlung aus dem Stücke beseitigt, jedem Akte einen einheitlichen Schauplatz giebt und dem Ganzen auch hinsichtlich der äußeren dekorativen Anordnung eine gewisse dem ästhetischen Empfinden wohlthuende Symmetrie verleiht.

Die Dekoration des ersten Aktes¹⁾, ein von üppiger südlicher Vegetation umrankter Gartenplatz, von dem auf der einen Seite des Hintergrundes eine Freitreppe zu der säulengetragenen Vorhalle des herzoglichen Palastes emporführt, während die andere Seite einen Durchblick auf Akropolis und Ilissos-Landschaft gewährt, kann unbedenklich auch für den dritten Akt des Lustspiels verwendet werden. Die Vorführung der Lustbarkeiten, insbesondere der Pyramus-Tragödie, kann ebenso schicklich unter dem freien südlichen Himmel vor sich gehen, wie in einem Gemache des Palastes. Auch für die Schlußscene, die Spendung des Elfensegens, ist das Innere eines Gemaches des Palastes nicht unbedingtes Erforderniß. Der Phantasie des Zuschauers geschieht vollkommen Genüge, wenn die Elfen über die Treppe und durch die Vorhalle des Palastes huschen.

¹⁾ Die von Devrient in seiner Bühnenbearbeitung hierfür gegebene Vorschrift wäre für heutige Verhältnisse wesentlich umzugestalten. Insbesondere sind die mit griechischer Architektur unvereinbaren •halbrunden• Freitreppen zu beseitigen.

Mehr als andere Stücke des Briten gestattet und fordert der *Sommernachtstraum* eine schöne und stimmungsvolle dekorative Ausstattung. So ist es durchaus gerechtfertigt, wenn man dem Zuge unserer Zeit, der sich in dem Streben nach glänzender und prunkvoller äußerer Ausstattung bekundet, gerade bei diesem Werke Rechnung trägt und die Wunder moderner Ausstattungskunst hier einer würdigen Aufgabe dienstbar macht. Doch ist auch hierin eine gewisse Grenze nicht zu überschreiten; die Ausstattung als solche darf auch hier nie zum Selbstzweck werden; sie darf nie vergessen lassen, daß sie nur eine dienende und unterstützende Rolle zu spielen hat; sie darf sich nicht in den Vordergrund drängen auf Kosten des Wichtigeren und Werthvolleren: der schauspielerischen Wiedergabe des Dichterwortes. Auf welche Abwege eine mißverständene Nachahmung des Meininger Kunst-Prinzipes zu führen vermag, konnte die im Mai vorigen Jahres am Hoftheater zu Wiesbaden in's Leben getretene Festvorstellung des *Sommernachtstraums* vor Augen führen. Wohl noch nie hat eine deutsche Bühne auf die Vorführung dieser Komödie eine solch unerhörte und augenblendende Pracht von Dekorationen und Kostümen verwendet. Die in der Ankündigung jener Vorstellung versprochenen Ueberraschungen wurden dem Zuschauer in reichem Maße zu Theil. Schon als der Vorhang über dem ersten Akte sich hob, wurde das Auge überrascht durch den Anblick eines Bacchanals, das in einem Prunksaal des herzoglichen Palastes zu Ehren des fürstlichen Paares gefeiert wird: ein Schwarm verführerisch gekleideter Schönen, die sich in üppigem Reigen vor dem in orientalischer Pracht auf Polstern gelagerten Paare und dem darum versammelten Hofstaate tummeln; das Ganze, ein sinnberückendes, in seiner Art bezaubernd schönes Bild raffiniertester moderner Ausstattungskunst. Was diese stumme Scene aber, die eine beträchtliche Weile das Auge des Zuschauers gefangen nimmt, ehe der Dialog beginnt, mit Shakespeare und dem *Sommernachtstraum* zu schaffen hat, bleibt unerfindlich. Sie hat nicht nur nichts zu thun mit der Dichtung, sie steht vielmehr in direktem Widerspruche zu der Situation, wie wir sie uns nach dem Wortlaut des Textes zu Beginn des Stückes zu denken haben. Man vergleiche die Worte des Theseus:

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

Die Mahnung, den raschen leichten Geist der Lust zu erwecken und den Gram zu Leichenzügen zu verweisen, wird angesichts der leichtgeschürzten Schönen und ihres Gebahrens zum mindesten nicht als dringende Nothwendigkeit empfunden werden. Die Einlage einer solchen opernhafteu Introdution ist um so mehr zu verwerfen, als dieselbe zu ihrer musikalischen Begleitung ein längeres selbständiges Orchesterstück nothwendig macht, für das sich im Rahmen der Mendelssohn'schen Komposition kein Raum findet und das im unmittellbaren Anschluß an die zauberhaften Klänge der Ouverture nur matt und abschwächend zu wirken vermag.

Den geeignetsten Boden für die Entfaltung reicher Ausstattungskunst bietet naturgemäß der zweite Akt des Stückes, wo die Darstellung des Elfentreibens in dem Zauberwalde volle Berechtigung giebt zu feenhafter und stimmungsvoller künstlerischer Ausstattung. Die Ausführung des Bühnenbildes für diesen Akt läßt der Phantasie des Dekorationsmalers breiten Spielraum und ist an keine bestimmten Vorschriften gebunden. Die großen Vortheile, welche die Anwendung von Brückwerk in verschiedener Höhe auf dem hinteren Theil der Bühne, die Herstellung von unregelmäßig von oben nach unten führenden Wegen für die Vorgänge dieses Aktes gewährt, läßt sich selbstverständlich keine einsichtsvolle Bühnenleitung entgehen. Die vielfach erörterte Frage, ob Titania's Laube besser, nach Tieck's Vorgang, in die Mitte oder aber auf die Seite der Bühne zu legen sei, kann prinzipiell wohl kaum entschieden werden; es kann sich das Eine oder das Andere empfehlen, je nach den Intentionen des inscenierenden Regisseurs, und je nachdem der Maler die Laube mit dem dekorativen Gesamtbild organisch zu verbinden weiß.

Der Darstellung der Elfenscenen auf unseren Bühnen haftet fast ausnahmslos noch zu viel des Balletmäßigen an. Das ist schwer zu vermeiden, solange man zur Darstellung der Elfen erwachsenes Balletpersonal verwendet. Durch die unleidliche Ballet-Manier und Unnatur wird von vorne herein die ganze Poesie der Elfenscenen vernichtet, der Duft des Zauberhaften abgestreift. Das einzig richtige ist die ausschließliche Verwendung von Kindern, die allein den ungefähren Eindruck von Elfen hervorzubringen vermögen. So geschieht es sehr glücklich in der Aufführung des Berliner Schauspielhauses, die unter Grube's einsichtsvoller Leitung hinsichtlich der Elfenscenen weitaus das Beste bietet, was nach dieser Seite auf unseren Bühnen gesehen werden kann. Die Schwierigkeit bei der Verwendung von Kindern besteht nur darin, die Sängerrinnen und den Chor, der

für die Gesangsnummern nicht zu entbehren ist, in geeigneter Weise unterzubringen. Grube hilft sich dadurch, daß er die Sängerinnen theils auf einem nach abwärts führenden Wege, theils hinter Strauchwerk und anderen Versatzstücken postiert, in einer Weise, daß die wirkliche Größe der Sängerinnen dem Zuschauer nicht zum Bewußtsein kommt und sie für dessen Auge kaum größer erscheinen als die den Reigen ausführenden Kinder. In der Schlußscene des Stückes befinden sich nur die Kinder auf der Bühne, während der Chor hinter der transparent gemalten Hinterwand aufgestellt ist; auf diese Weise sehen die Sängerinnen, die im Dunkeln stehen, den Kapellmeister, ohne selbst vom Publikum gesehen zu werden.

Hinsichtlich der Rolle des Puck hat sich seit der ersten Darstellung desselben durch Charlotte v. Hagn die Tradition der weiblichen Besetzung als unfehlbares Dogma bei uns eingebürgert. Ob diese Tradition eine glückliche ist, möchte ich ebenso bezweifeln wie die Möglichkeit, damit zu brechen. Unser Publikum hat sich so gewöhnt an das verkehrte Bild, das ihm in den weitaus meisten Fällen durch die Darstellerin geboten wird, daß es die Neuerung, ihm in dieser Figur die Reize einer Hosenrolle zu entziehen, wahrscheinlich wie einen unerhörten Einbruch in altgeheiligte Rechte empfinden würde. Trotzdem vermag ich mich der ketzerischen Meinung nicht zu erwehren, daß unter Umständen ein geeigneter jugendlicher Schauspieler das Wesen des derben Wald-Kobolds, der von der Schaar der Elfen scharf unterschieden ist, weit besser und charakteristischer zum Ausdruck brächte, als eine Darstellerin, die in den seltensten Fällen die Weiblichkeit so zu verleugnen vermag, wie es als wünschenswerth für diese Gestalt erscheinen muß. Ich erkläre mich mit der weiblichen Besetzung vollkommen ausgesöhnt, wenn eine Bühne über eine Darstellerin für diese Rolle verfügt, wie das Berliner Schauspielhaus sie in Paula Konrad zu besitzen so glücklich ist, eine Künstlerin, welche die Rolle, unter absoluter Verleugnung ihres Geschlechts, mit einer, weitab von aller Manier liegenden Natürlichkeit, in meisterhafter Frische und Derbheit zu verkörpern weiß. Aber wieviel Darstellerinnen besitzt die deutsche Bühne, welche dieser vortrefflichen Künstlerin in jener Rolle nahe kommen? Es dürfte sich in unserer, dem Experimentieren sonst so geneigten Zeit zum mindesten des Versuches lohnen, das Publikum einmal durch einen männlichen Puck zu überraschen.

Auf alle Fälle müßte der Kostümierung des Puck das Balletmäßige genommen werden, das ihm bei den meisten Darstellungen

des Stückes noch anzuhaften pflegt. An Stelle des üblichen hellen, rosa- oder blaufarbenen Röckchens, mit den traditionellen Engelsflügelchen, müßte eine dunkle, der Farbe der Erde ähnelnde Gewandung treten, welche den Erdkobold von vorne herein in greifbaren Gegensatz bringt zu den ätherischen Lichtgestalten der Elfen.

Hinsichtlich der Darstellung des Oberon hat man sich schon vielfach, was als ein Fortschritt zu begrüßen ist, für die männliche Besetzung entschieden.

Zu den mannigfachen Verkehrtheiten, denen man bei Aufführung des Sommernachtstraums zu begegnen pflegt, gehört auch der Brauch, während das Mendelssohn'sche Notturmo im Orchester gespielt wird, das Auge des Zuschauers durch allerhand Spielereien auf der Bühne zu unterhalten, sei es nun, daß dieselben in Tanzevolutionen der Elfen bestehen, sei es darin, daß Puck sich zwischen den schlafenden Paaren herumtummelt, Schabernack mit ihnen treibend, indem er sie an der Nase kitzelt, sie zum Niesen reizt und was dergleichen Geschmacklosigkeiten mehr sind. Ebenso verfehlt ist es natürlich, wenn das Notturmo, wie es auch wohl zu geschehen pflegt, als Begleitung zu einer pantomimischen Scene benutzt wird, die dem Publikum die Auslieferung des indischen Knaben an Oberon, über die der letztere in der darauffolgenden Scene berichtet, vor Augen führt. Das Alles bedeutet mehr oder minder eine Versündigung an der Dichtung und vor allem an Mendelssohn's Musik. Das Notturmo, ursprünglich als Einleitungsmusik zum vierten Akte gedacht, ist bei unserer scenischen Einrichtung des Stückes, ein musikalisches Zwischenspiel, eine stimmungsvolle Nachtmusik, und weiter nichts. Sie ist zu spielen, ohne daß irgend welche Bewegung auf der Bühne vor sich geht; Alles, was die Aufmerksamkeit von den Tönen dieses Stückes ableiten könnte, ist auf das strengste zu vermeiden.

Der dritte Akt pflegt nach der üblichen Theatertradition in der Weise eingeleitet zu werden, daß der Vorhang schon während des Hochzeitsmarsches in die Höhe geht und der Hochzeitszug sich unter den Klängen der Musik in den Saal, bzw. den Garten, herabbewegt. Bei der oben erwähnten Wiesbadener Festaufführung des Sommernachtstraums wurde dieser Hochzeitszug dazu benutzt, ein Prunk- und Paradestück raffiniertester Ausstattungskunst in Scene zu setzen. Durch die Fülle der dabei in Verwendung kommenden Personen, durch die blendende Pracht der Kostüme, durch die Evolutionen der den Zug begleitenden Tänzerinnen etc. etc., glaubte man sich vor den Triumphzug eines Heros aus der großen Oper versetzt. Dieser

Aufzug wurde von den die Tageszeitungen bedienenden Exegeten jener Vorstellung als nicht genug zu bewundernder Glanz- und Höhepunkt der Wiesbadener Aufführung gepriesen. Nur übersah man dabei, daß durch diesen waffen- und farbenstrotzenden Prunkzug ein fremder, allzu schwerer Akkord in das Stück hineingetragen wurde, der wenig stimmte zu dem übermüthig-heiteren Charakter des graziösen Märchenspiels. Dabei sehe ich vollkommen davon ab, daß durch solche sinnlose Ausstattung die Nebensache für das Publikum zur Hauptsache, die Hauptsache aber zur Nebensache werden muß; es ist nur natürlich, daß das Auge des Zuschauers auch während des Dialogs, nachdem die Musik verstummt ist, damit beschäftigt bleibt, die Fülle des zu Schauenden in sich aufzunehmen. Während Theseus «des Dichters Aug', in schönem Wahnsinn rollend» in Shakespeare's Wundertönen preist, wird das Auge des Zuschauers durch ballspielende griechische Schönen und andere Sehenswürdigkeiten in Anspruch genommen.

Vielleicht wäre die Frage der Erwägung werth, ob nicht überhaupt durch die Beseitigung des üblichen Hochzeitzuges der Aufführung des Stückes, vom künstlerischen Standpunkte aus, ein Dienst geschähe. Der Hochzeitsmarsch würde, in seiner musikalischen Wirkung dadurch gehoben, durchweg bei geschlossenem Vorhang zu spielen sein; wenn der Vorhang sich hebt, wären Theseus und sein Gefolge, gruppenweise in Gesprächen vereinigt, auf Bühne und Treppe versammelt, in Erwartung der aufzuführenden Lustbarkeiten. Jedenfalls würden die einleitenden Worte des Aktes: «Was diese Liebenden erzählen, mein Gemahl, ist wundervoll», die auf ein soeben im Gange befindliches Gespräch zwischen Theseus und Hippolyta zu deuten scheinen (ein Gespräch während des Hochzeitzuges und des Paukenlärms des Marsches!), zu einer derartigen Anordnung besser passen, als zu der auf unseren Bühnen beliebten Einrichtung, wo das feinere Ohr den unmittelbaren Anschluß jener Dialogworte an den Schluß des Hochzeitzugs stets als eine der Vermittelungstöne bedürftige Disharmonie empfindet.

Für die Schluß-Scene des Stückes ist unter allen Umständen, schon wegen der Mendelssohn'schen Musik, an dem Wortlaute des Originales festzuhalten. Mit den Worten «Nun genug! Fort im Sprung! Trefft mich in der Dämmerung!», bezw. der Wiederholung dieser Worte durch den Chor, hat die gesammte Elfenschaar von der Bühne zu verschwinden. Die Eigenart des Schlusses wird zerstört, wenn die Elfen während Puck's Epilog auf der Bühne bleiben, um

sich in einem sogenannten «prachtvollen Gruppenbild» dem Publikum zu präsentieren. Noch schlimmer ist die bei der Wiesbadener Festvorstellung getroffene Neuerung, daß sich während des Elfenchores der Saal mit einem Male in einen rankenumsponnenen Zaubergarten verwandelt, in dem die Elfen, unter gänzlichem Wegfall des Epilogs, in malerischer Balletgruppierung mit obligaten Beleuchtungseffekten verharren. Das heißt, Shakespeare'sche Poesie in gewöhnlichste, auf den Beifall der Gallerien berechnete Opernfeerie verwandeln.

An Bühnen, wo für die Vorstellung des Sommernachtstraums ein theilbarer Tuchvorhang zur Verfügung steht, dürfte es sich empfehlen, hinsichtlich des Schlusses das Beispiel der Grube'schen Inszenierung nachzuahmen. Während der letzten Takte des leise verhallenden Elfenchores: «Nun genug! Fort im Sprung!» schließt sich langsam der Vorhang; alsdann erscheint Puck in der Oeffnung des Vorhangs, steckt den Kopf hindurch, so daß nur dieser dem Publikum sichtbar ist, und spricht in solcher Weise den Epilog. Das macht sich sehr niedlich und reizvoll und läßt den Charakter der Schlußworte als eines an das Publikum sich wendenden Epilogs in prägnanter Weise zur Anschauung kommen. —

Was die eigentlich schauspielerische Darstellung des Stückes betrifft, so wurden über Puck und die Elfen-Scenen schon oben einige andeutende Bemerkungen gegeben. Auf die Rüpelszenen habe ich weiter unten noch zurückzukommen. Hinsichtlich der zwischen der Feenwelt und den Rüpeln inmitte liegenden Personen-Gruppe, des Theseus, seiner Umgebung und der beiden Liebespaare, ist die Richtigkeit der von Oechelhäuser und anderer Seite gemachten Wahrnehmung nicht zu bestreiten, daß die von diesen Personen getragene eigentliche Haupthandlung des Stückes bei unseren Aufführungen nicht nur zur Bühnenwirkung nichts beizutragen, sondern vielfach eine direkte Langeweile ausströmen pflegt. Indem Oechelhäuser dem Grunde dieser Erscheinung nachzuspüren sucht, gelangt er zu dem Resultate, daß derselbe in der unbestimmten, zwischen ernstem Pathos und leichtem Scherze farblos hin und her schwankenden Darstellung der betreffenden Scenen zu finden sei. Ausgehend von der Ulrici'schen Auffassung des Sommernachtstraums, die in dem Gedichte in allen seinen Theilen eine geistreiche Parodie der Hauptgebiete des menschlichen Lebens erblicken will, stellt Oechelhäuser die Forderung, daß auch in der Darstellung diese parodistische Färbung ausnahmslos zu Tage trete, daß sämtliche Rollen objektiv

oder subjektiv komisch wirken und die Darsteller sich selbst der parodistischen Tendenz ihres Thuns und Treibens bewußt sein möchten.

Es kann nicht meine Aufgabe sein, zu untersuchen, ob und inwieweit die Ulrici'sche Auffassung von der parodistischen Tendenz des Stückes Billigung verdient. Aber selbst zugegeben, daß ein Zweifel über die diesbezüglichen Tendenzen der Dichtung ausgeschlossen ist: diese Tendenzen werden auf der Bühne nur dann zum richtigen Ausdruck gelangen, wenn die Darsteller auf das eifrigste bemüht sind, unter strengster Vermeidung jedes an die Parodie erinnernden Tones, in vollem Ernste ihre Gefühle, Empfindungen und Leidenschaften zum Ausdruck zu bringen. Nur wenn die Personen auf der Bühne wirklich und wahrhaftig von den geschilderten Leidenschaften erfaßt zu sein scheinen, kann die Intention des Dichters, der uns mit ironischem Lächeln die flüchtig von einem Gegenstande zum andern hin und her springenden Leidenschaften vor Augen stellt, zur Anschauung gelangen. Sobald der Darsteller durch einen Blick, durch ein Lächeln, durch komisch übertreibenden, parodistischen Ton, mit dem er eine Liebeserklärung zum Ausdruck bringt, zu erkennen giebt, daß es ihm eigentlich gar nicht Ernst ist mit dem, was er spricht; sobald eine solche bewußte parodistische Färbung in der Darstellung zu Tage tritt: ist es mit dem naiven Reiz der Aufführung zu Ende und die künstlerische Wirkung ist aufgehoben. Vor den Gefahren einer solchen Spielweise ist um so mehr zu warnen, als unsere Darsteller so schon vielfach zu einer für die Naivetät der Schauspielkunst sehr verhängnißvollen parodistischen Spielart neigen.

Die Rettung der Liebes-Scenen für die Bühne ist nach meiner Ansicht vielmehr darin zu suchen, daß sie charakteristisch, in möglichst individueller Färbung der einzelnen Gestalten, aber vor allem in einheitlichem und alle parodistische Färbung vermeidendem Ernste gespielt werden. Dabei ist darauf zu achten, daß das Tempo dieser Scenen durchweg ein möglichst rapides bleibe; besinnungs- und athemlos, wie vom Sturmwind getrieben, müssen diese unstät sich überstürzenden Leidenschaften an unserem Auge vorüberjagen — gleich den aufgeregten Träumen einer schwülen Sommernacht. Bei allem Ernste der Darstellung sind schwere und breite Töne, Unterbrechungen und Verschleppungen so weit als irgend möglich zu vermeiden¹⁾.

¹⁾ Die von mir vertretene Auffassung schließt keineswegs aus, daß beispielsweise die von Theseus gegen Hermia ausgesprochene Androhung des Todes, entsprechend dem Winke, den Wehl in seinem bekannten Aufsätze in den *Didaskalien*

Indem ich mich zum Schlusse der Darstellung der Rüpelszenen, insbesondere der der Pyramus-Tragödie, zuwende, komme ich zu dem nach meinem Dafürhalten bedenklichsten Theile unserer Sommernachtstraums-Aufführungen. Entgegen der verbreiteten Ansicht derer, die über die Darstellung dieser Szenen als etwas sich von selbst Ergebendes und gar nicht zu Verfehlendes hinwegzugehen pflegen, habe ich vielmehr die Meinung, daß hier, ich will nicht sagen, einer der schwierigsten, aber einer derjenigen Punkte vorliegt, wo die meisten Verkehrtheiten und Fehler auf der Bühne begangen werden. Ich gestehe offen, noch niemals eine Vorstellung des Sommernachtstraums gesehen zu haben, wo nicht die Rüpel-Komödie von Grund aus verdorben und verpfuscht wurde. Der Grund ist sehr einfach: anstatt daß sich unsere Schauspieler in die Situation von Handwerkern zu versetzen suchen, die mit größtem Ernst und Eifer nach ihrem besten Können, aber bei völliger Unzulänglichkeit der Mittel, vor ihrem Herzog sich zu produzieren streben, anstatt dessen gefallen sich die Darsteller der Rüpel-Komödie in einer fortwährenden bewußten und absichtlichen Possenreißerei, die im schroffsten Widerspruche steht zu dem Charakter der Situation. Es wird gespielt, als ob die Handwerker auf das genaueste wüßten, daß sie urkomische Käuze sind, daß sie keine Spur von Begabung besitzen zum Komödienspielen, daß sie das albernste und unsinnigste Zeug vor dem Herzoge treiben; mit einem Worte, es wird so gespielt, als ob die Handwerker komisch sein wollten; und damit wird der ganze Sinn der Komödie zerstört, ihre ganze Naivetät vernichtet.

Es ist kaum nöthig, an die zahlreichen Einzelheiten zu erinnern, in denen diese Auffassung des Zwischenspiels zu Tage tritt; sie sind Jedem, der das Stück auf unserer Bühne gesehen hat, gegenwärtig. Wer kennt nicht die geschmackvollen Scherze, die beim Tode von Pyramus und Thisbe üblich sind? Pyramus sticht sich mit dem Schwert in möglichst auffälliger Weise zwischen Oberkörper und Arm, dann legt er sich gemächlich auf den Boden; als Thisbe sich erdolchen will und nach der Waffe sucht, reicht ihr der Tote in aller Behaglichkeit das Schwert; sie stirbt in gleicher Weise, legt sich genau parallel neben Pyramus, zupft sich vorher fein sittiglich die Kleider zurecht etc.

gibt, in der Weise gesprochen wird, daß diese Drohung nur als ein scherzhaft angewandtes Schreckmittel des Herzogs erscheint. Theseus darf dabei allerdings nur Egeus gegenüber durch ein entsprechendes Mienenspiel und durch eine leise Färbung des Tones zu erkennen geben, daß es ihm mit der Ausführung der Drohung nicht Ernst ist; gegenüber Hermia aber spielt er Komödie.

Das ist noch wenig gegenüber den öden Witzen, mit denen die Darsteller der Wand, des Löwen, des Mondes ihre Rollen auszustatten pflegen. Genug: was uns bei Aufführung der Rüpel-Komödie auf unseren Bühnen geboten wird, ist Zirkus, aber keine Schauspielkunst. Es ist geradezu unglaublich, wie ein gebildetes Publikum sich derartige für den Kunstsinn der letzten Galerie berechnete Albernheiten bieten lassen mag, wie eine auf Sachkenntniß Anspruch erhebende Kritik dergleichen durchlassen kann, ohne mit Flammenworten Protest zu erheben gegen solche allem Geschmack hohnsprechende Verketzerung Shakespeare'scher Kunst!

Wie die Rüpel-Komödie im Gegensatze zu der aller Orten üblichen Spaßmacherei gespielt werden müßte, das wurde schon oben andeutender Weise berührt. Es ist an sich so selbstverständlich, daß man sich wundern muß, wie es überhaupt verfehlt werden kann. — Wer sind die Darsteller der Rüpel-Komödie und was wollen sie? — Es sind biedere Handwerker; wie Philostrate im letzten Akte beschreibt:

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

In ernstester Absicht haben sie sich zusammengefunden, um durch Aufführung der Pyramus-Tragödie ihrem Herzog zu seiner Hochzeitsfeier, wie sie glauben, eine Freude zu bereiten. Mit heiligem Ernste gehn sie an die Proben; nichts liegt ihnen ferner, als der Gedanke, daß sie ihrer Aufgabe nicht gewachsen seien, daß sie lächerlich wirken könnten. Und doch fehlt ihnen alle und jede Begabung zum Komödienspielen. Nur Zettel, der Weber, überragt seine Genossen um ein Beträchtliches; er ist die Seele des Unternehmens, er hält sich für ein Genie und wird als solches von den Anderen anerkannt, er ist der Einzige, der eine gewisse Begabung für die Komödie besitzt. «Wie es sich räuspert und wie es spuckt», das hat er dem Komödiantenvölklein glücklich abgesehen. Er weiß, wie man auf der Bühne Arme und Beine schlenkert, er weiß, wie man brüllen und wimmern muß, wenn man so wirken will, wie die schlechten Komödianten, die sein Vorbild sind. Voll Selbstgefühl und Feuereifer, vom stolzen Bewußtsein getragen, daß er der Stern der Gesellschaft ist, so schickt er sich an, den Pyramus vor dem Herzog zu agieren. Im Gegensatz zu ihm sind die Andern alle mehr oder minder ängstlich, vom

Lampenfieber eingeschüchtert, wenn gleich jeder Einzelne nach Dilettantenart die Ueberzeugung in sich trägt, daß er seinen Part recht befriedigend vorstellen wird. Und so naht sich der glorienverheißende Abend. Mit heiligem Ernste auf dem Gesichte, den heißen Angstschweiß auf der Stirn, treten sie vor die erlauchte Zuhörerschaft und sagen ihre mühsam erlernten Rollen herunter, während Zetfel siegesbewußt das Brillantfeuer seiner Talente erglänzen läßt. Der Gegensatz der Naivetät und des heiligen Ernstes der Spieler zu der absoluten Unzulänglichkeit ihres Könnens und dem geschraubten Pathos des dargestellten Spieles erzeugt die komische Wirkung, die hier erreicht werden muß und die nichts zu thun hat mit der kindischen Heiterkeit, welche die üblichen Zirkuswitze hier zu erregen pflegen.¹⁾

Daß die auf unserer Bühne eingebürgerten Spaßmachereien verschwinden müssen, wenn die Rüpel-Komödie in der soeben angedeuteten Weise einheitlich und in tiefstem Ernste von sämtlichen Darstellern zur Ausführung gebracht wird, ist selbstverständlich. Da ist kein Platz mehr für den blöden Scherz, daß der todte Pyramus kaltlächelnd der Thisbe das Schwert reicht, oder daß die Letztere, nachdem sie sich als todt zur Erde gelegt, auf einen Puffer des Pyramus hin, wieder aufsteht, um sich in anderer Lage neben dem todtten Liebsten zu placieren. Denn selbst der blödeste Laie hat soviel Einsicht in das Wesen der Bühnenkunst, um zu wissen, daß es für einen Todten im Allgemeinen nicht schicklich ist, sich vom Platze zu rühren.²⁾

¹⁾ Wenn noch ein Zweifel obwalten könnte über die Art, wie die Handwerker an ihre schauspielerischen Aufgaben herantreten, so müßte er schwinden bei den Worten, in denen Philostrate das Spiel der Rüpel charakterisiert:

*. . . it is nothing, nothing in the world,
Unless you can find sport in their intents;
Extremely stretch'd and conn'd with cruel pain,
To do you service.*

Wie charakteristisch für den ernsten Fleiß des Biedern ist dies *extremely stretch'd*, — übermäßig angespannt, und *conn'd with cruel pain* — mit unmenschlicher Mühe in den Kopf gepfropft!

²⁾ Würde die bekannte «Nuance» des todtten Pyramus, in einer anderen, dem Rahmen der oben geschilderten Auffassung sich einfügenden Weise zur Ausführung gebracht, so könnte man sich unter Umständen vielleicht damit befreunden. Ich denke mir den Vorgang so: Pyramus ist so gefallen, daß er einen Theil des Schwertes mit seinem Mantel verdeckt. Als Thisbe sich erstechen will, sucht sie vergeblich nach dem Mordinstrument. Pyramus bemerkt die Verlegenheit seines Mitspielers und sucht ihn zuerst durch ein verstohlenes Augenzwinkern auf die Lage der Waffe aufmerksam zu machen; als dies ohne Erfolg bleibt, giebt er dem Schwerte verstohlener Weise einen kleinen Stoß, den er natürlich vor den

Zur Durchführung der Rüpel-Komödie in der von mir ange-deuteten Auffassung — der einzigen, die künstlerische Berechtigung besitzt — bedarf es allerdings dessen, woran unser Theater just keinen Ueberfluß besitzt: eines befähigten Regisseurs, der Autorität und Begabung besitzt, um seine Darsteller in den Bann einer einheitlichen Auffassung zu zwingen und innerhalb dieser Auffassung jede einzelne Figur des Zwischenspiels charakteristisch sich gestalten zu lassen. Liegt die künstlerische Leitung in den richtigen Händen, so läßt sich die Rüpel-Komödie auch mit mäßigen Talenten in einer Weise zur Darstellung bringen, daß sie eine wirklich künstlerische Wirkung erzielt, im Gegensatz zu den schaaalen Clown-Späßen, durch die wir traditionsgemäß an dieser Stelle gelangweilt zu werden pflegen.

Ich bin zu Ende mit dem, was ich auf dem Herzen habe. Meine Wünsche für die Aufführung des lieblichen Märchenspiels gipfeln in dem einen Wunsche: daß über der glänzenden Ausstattung, die man dem Stücke so vielfach heute zuzuwenden sucht, und die, in den richtigen künstlerischen Grenzen gehalten, sicherlich ihre Berechtigung hat, nicht das vernachlässigt werde, was weit wichtiger ist als Dekorationen und Kostüme und Ausstattungsprunk, was in aller dramatischen Kunst immer und überall die Hauptsache bleiben muß: die schauspielerische Wiedergabe der Dichtung, die Herausarbeitung des Stückes in seinem Geiste und in seiner charakteristischen Eigenart.

Blicken des Auditoriums auf der Bühne nach Möglichkeit zu verbergen sucht. In solcher Ausführung kann der Vorgang vielleicht den Schein von Natürlichkeit erwecken und eine ergötzliche Wirkung thun. In der auf unseren Bühnen üblichen Weise ausgeführt, indem der todte Pyramus in größter Seelenruhe, als ob es selbstverständlich sei, das Schwert an Thisbe giebt, ist die Sache reine Hanswurstiade!

Daß Pyramus nach Schluß des Spiels, auf die Bemerkung des Theseus hin, Mondschein und Löwe seien übrig geblieben, um die Todten zu begraben, aufspringt mit den Worten: «Nein, wahrhaftig nicht; die Wand ist niedergerissen» etc., desgleichen, daß er einmal im Verlaufe des Spieles den Herzog, der scherzhaft meint, die Wand müsse wieder fluchen, zu berichtigen sucht: «Nein, fürwahr, Herr, das muß er nicht» etc., — dies kann der Schauspieler keineswegs etwa dafür anführen, daß Zettel selbst mit der Aufführung der Tragödie seinen Scherz treibe. Zettel ist eine so impulsive Natur und so lebendig und begeistert bei der Sache, daß er die nach seiner Meinung unrichtigen und den Sinn des Stückes mißverstehenden Bemerkungen des Herzogs nicht vernehmen kann, ohne dieselben alsbald zu berichtigen und dabei natürlich aus der Rolle zu fallen. Bei der zweiten der diesbezüglichen Bemerkungen ist das Spiel überdies zu Ende, so daß Pyramus die volle Berechtigung hat, von den Todten wieder aufzustehn.