



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Heinemann, K.: Vorhang und Drama

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

etwa als Fronarbeitern, sondern als einer ausgesuchten Truppe im Heere des Pharao; der Herrscher hat ihnen, deren Tapferkeit er in der Schlacht erprobt hat, seinen besondern Schutz anvertraut, wie die römischen Imperatoren sich unter ihrer germanischen Leibwache am sichersten fühlten. Und, was bemerkenswert ist, die Schardana haben auch in Agypten ihre fremdartige, unägyptische Rüstung beibehalten; sie tragen noch denselben enganliegenden Helm mit dem gleichen sonderbaren Helmschmuck, den wir bei den Kriegern der mykenäischen Gefäßscherben sehen.



Vorhang und Drama

Von K. Heinemann



en Kennern der Lessingschen Dramen ist die eigentümliche, ja befremdende Art seines Aktschlusses bekannt. „Das ist das Gemeinsame aller Lessingschen Aktschlüsse: er setzt mit ihnen bald deutlich, bald undeutlich ein neues Motiv ein, anstatt ein vorhandenes zum Austrag und Abschluß zu bringen; er eröffnet in ihnen leise eine neue Pforte, anstatt die alte sichtbar und hörbar abzuschließen, und oft läßt er uns ratlos zwischen Thür und Angel stehen. Einen eigentlichen Schluß bringen seine Akte fast nie.“ Diese Thatsache scharf und richtig hingestellt zu haben ist das Verdienst Vultzhaupts, sie zu erklären versucht der vorliegende Aufsatz. Deutlich zum Bewußtsein kommt uns die Eigenart des Lessingschen Aktschlusses durch einen Vergleich mit dem Schillers. Man halte den Schluß des ersten Aktes der Minna von Barnhelm gegen die Schlußzene des zweiten Aktes von Kabale und Liebe. Dort eine Episode von geringer Bedeutung für die Handlung, hier ein wichtiges Ereignis, die Ausführung des Planes, der die Vernichtung der Heldin bezweckt; dort ein Ablenken von dem eigentlichen Thema, ein absichtliches Abschwächen des Schlusses durch den Hinweis auf eine spätere Handlung, hier ein wirklicher, beabsichtigter Abschluß, ein Schluß, der die bisherige Handlung in unübertrefflicher Steigerung zur Höhe führt und nur durch die plötzliche, unerwartet eintretende Vereitelung des Planes auf den nächsten Akt hinweist; dort das Bemühen, die Personen um jeden Preis, sei der Grund auch noch so äußerlich, von der Bühne zu entfernen, hier ein Schluß bei voller Bühne, der das Bild in der Seele des Zuschauers einprägt und seine Phantasie noch lange beschäftigt. Lessing hätte eben so gut nach dem ersten Auftritt

schließen können; Schillers Schluß kann an keiner andern Stelle, ja bei keinem andern Worte gedacht werden.

Es ist klar, daß dieser Unterschied von großer Wichtigkeit sein muß für den Aufbau des Dramas, die Verteilung des Stoffes in die Akte, die Bedeutung der Akte als Teile eines Ganzen, die Behandlung des Zwischenaktes u. a. m. Deswegen erschien es nicht unwichtig, den Grund dieses Unterschiedes aufzusuchen. Ich glaube nach eingehender Untersuchung gefunden zu haben, daß die wirksamere Gestaltung des Aktschlusses aufs engste zusammenhängt mit dem Zwischenaktsvorhang. Die Gewohnheit der neuern Bühne, am Schlusse jedes Aktes den Vorhang fallen zu lassen und den Zuschauer sich selbst zurückzugeben, machte den Akt zu einem in sich abgeschlossenen Teile eines größern Ganzen, sie erhob das Zufällige des Schlusses zum Notwendigen und schuf eigentlich erst den Begriff unsers Aktes. Eine kurze Darlegung der Geschichte des Aktschlusses und der Verwendung des Vorhangs wird meine Behauptung beweisen.

Die Griechen hatten keinen Vorhang; bei den Römern sind zwei Arten von Vorhang, *aulaeum* und *siparium*, bezeugt, von denen aber nur der erste für uns von Wichtigkeit ist. Das *aulaeum* lag während des Spiels aufgewickelt auf dem Boden oder eingesenkt in einer Vertiefung längs des Proszeniums. Beim Schlusse des Stückes wurde es in die Höhe gezogen — also umgekehrt wie bei uns —, sodaß die eingewebten Figuren allmählich der Erde entstiegen und den Vorhang selbst zu heben schienen. Sehr anschaulich vergleicht Ovid damit das Emporwachsen der Drachensaat als Männer aus der Erde.

Ein Abschließen der Bühne durch den Vorhang während des Dramas kennen auch die Römer nicht. Daher war ihnen auch der Begriff des Aufzuges oder Aktes unbekannt. Die Einfachheit der griechischen Fabel, die in der Natur begründete Einheit der Zeit und des Ortes machte ein Abschließen, ein Aufhören innerhalb des Dramas unnötig. In gewissem Sinne könnte man die Chorlieder der Komödie sowie das Spiel des Flötenspielers in der neuern attischen Komödie mit der Zwischenaktsmusik des modernen Theaters vergleichen. In der Theorie scheint die Akteinteilung von den Alexandrinern eingeführt worden zu sein. Auch die Dramen des Plautus und Terenz haben noch keine Einteilung in Akte gehabt; in den Handschriften findet sich wenigstens keine Spur davon. Aber Cicero kennt den Begriff des Aktes, und Varro schrieb sogar ein Buch *De actibus scenicis*. Aus Horazens Dichtkunst ist die Regel allbekannt, daß die Tragödie nicht mehr oder weniger als fünf Akte haben soll. Donat klagt öfters über die Schwierigkeit, die Akteinteilung bei Terenz festzustellen. Die Regel, die er angiebt, daß der Aktschluß da einzutreten habe, wo die Bühne leer sei, wo also in der Tragödie der Chor, in der Komödie die Flötenspieler sich hören lassen konnten, ist deswegen sehr wichtig, weil sie bis in das vorige Jahrhundert maßgebend geblieben ist.

Es läßt sich wohl kaum ein größerer Gegensatz denken, als die streng geschlossene Einheit der Handlung, der Zeit und des Ortes und die Einfachheit des Aufbaus der griechischen Tragödie, und die abwechslungsreiche, von den Schranken des Ortes und der Zeit sich losragende, nicht eine Handlung, sondern gewaltige Ereignisse der Geschichte, Menschenmassen auf die Bühne führende Technik Shakespeares. Wenn dort eine auch äußerlich hervortretende Scheidung des Stoffes entbehrlich war, hier bei dem vielfachen Wechsel des Ortes, bei dem reichen dramatischen Leben erscheint uns ein Abschließen der Bühne, bevor das neue Bild den Zuschauer vorgeführt wurde, notwendig. Und doch steht Shakespeare mit seinen Akttschlüssen auf demselben Standpunkte wie Donat. Die Erklärung hierfür liegt einmal darin, daß das ganze Stück bei offener Bühne gespielt wurde, der Vorhang also noch nicht den Akttschluß bezeichnete, und ferner in dem Mangel der damaligen Bühne an allen technischen Hilfsmitteln: „die Armut der Bühne wurde dem Genius Shakespeares der größte Reichtum.“ Er hatte es leicht, mit Ort und Zeit umzuspringen, wie er wollte; denn ein Bühnenraum, der gar keine Dekorationen und keine Kulissen kannte, stellte alles das dar, was der Dichter wollte. Je nach dem Wunsche und nach kleinen Andeutungen des Dichters hielten seine genügsamen Zuschauer den Vorder-raum der Bühne bald für eine Straße, bald für ein Zimmer oder einen Garten, wie es uns in der Apologie der Dichtkunst von Philipp Sidney 1583 geschildert wird. „In den meisten Stücken hat man Asien auf der einen Seite und Afrika auf der andern, und dazu so viele andre Nebenreiche, daß der Spieler, wenn er auftritt, immer damit beginnen muß, zu sagen, wo er ist. Es kommen drei Frauen und sammeln Blumen, dann müssen wir die Bühne für einen Garten halten; sogleich hören wir von einem Schiffbruch auf demselben Plage, und wir sind also zu tadeln, wenn wir ihn nicht für einen Felsen nehmen. Es erscheint auf ihm ein furchtbares Ungeheuer mit Dampf und Feuer, dann sind die armen Zuschauer genötigt, ihn für eine Hölle zu achten; inzwischen fliegen zwei Armeen herein, dargestellt durch vier Schwerter und Schilde, und welches Herz wollte dann so hart sein, den Platz nicht für ein Schlachtfeld zu halten!“ Darum war auch bei Shakespeare ein Fallen des Vorhangs im Zwischenakt nicht nötig. Eine Art von Vorhang, der die Bühne vom Publikum vor und nach der Aufführung trennte, besaß Shakespeare „einen Vorhang — wie Lessing sagt — von schlechtem, grobem Zeug.“ In Gibbers Lives of the Poets of Great Britain and Ireland (2, S. 78.) ist zu lesen: „Unter der Regierung Karls I. gab es weiter nichts als einen Vorhang von sehr grobem Stoff, bei dessen Aufgang die Bühne entweder mit kahlen Seitenwänden, die nur notdürftig mit Matten bedeckt waren, oder mit Teppichen behängt erschien, sodaß für den ursprünglichen Ort der Handlung und alle folgenden Veränderungen, bei deren Anwendung die Dichter jener Zeit sich frei gehen lassen konnten, nichts dem Verständnis des Dichters zu Hilfe kam, nichts auch die Darstellung

des Schauspielers unterstützte als die Phantasie. Geist und Urteil des Spielers gleichen alle Mängel aus und machten, wie manche behaupten wollten, Schauspiele ohne die äußern Zuthaten verständlicher, als sie es später mit ihnen waren.“ Freilich können wir streng genommen nicht von Shakespeares Akteinteilung sprechen, denn die zu seinen Lebzeiten gedruckten Einzelausgaben der Dramen kennen weder Szenen noch Akteinteilung. Erst die Folioausgabe von 1623 hat bei den meisten Stücken eine Bezeichnung der Aufzüge; aber sie fehlt noch in Heinrich VI. (2. und 3. Teil), in Troilus und Cressida, in Antonius und Kleopatra, im Hamlet vom zweiten Akte an. Aber eine Art von Zwischenakt und Pause hat er gewiß gekannt. Schon Lessing hat die bei Shakespeare und andern englischen Dichtern vorkommenden zwei oder vier gereimten Zeilen mitten im ungereimten Text als ein vom Dichter gegebenes äußeres Merkmal des Aktschlusses angesehen, „wahrscheinlich ein Zeichen für das Orchester, nach den Instrumenten zu greifen, welches Zeichen auf diese Art weit schicklicher aus dem Stücke selbst abgenommen wurde, als daß es die Pflöcke oder der Schlüssel giebt.“ Dieser Gebrauch findet sich jedoch bei Shakespeare nicht durchweg, sodaß er ein sicheres Merkmal abgeben könnte; er fehlt z. B. im Hamlet (abgesehen vom 2. Akte), in den drei ersten Akten des König Lear, im dritten Akte des Macbeth und des Othello. Nach der Einteilung unsrer Drucke schließt der Akt immer bei leerer Bühne. Das Bemühen, dies zu erreichen, tritt häufig in ganz äußerlichen und befremdlichen Motivierungen zu Tage. Nicht selten schließt ein Akt, wo eine innere Notwendigkeit gar nicht vorliegt und die Handlung fortschreitet. Das Äußerliche des Aktschlusses erzieht sich auch daraus, daß in einer ganzen Anzahl von Fällen die Frage, wo er einzutreten habe, noch immer nicht sicher beantwortet worden ist.

Die englischen Komödianten in Deutschland, die uns die erste Bekanntschaft mit Shakespeare vermittelten, wichen durchaus nicht von ihren heimatlichen Bühneneinrichtungen und Gewohnheiten ab. Auch bei ihnen blieb im Zwischenakt die Szene offen, auch hier wurde die Pause mit Musik ausgefüllt, hin und wieder vor dem Beginn des Aktes dessen Inhalt durch ein lebendes Bild vorgeführt. Auch kommt bei ihnen im Zwischenpiel die lustige Person vor, wie 1599 in Münster, wo sie deutsch spricht im Zwischenakt eines in englischer Sprache aufgeführten Dramas. (Vergl. Creizenachs „Englische Komödianten.“) Bewegliche Dekorationen sind in England erst um 1660 unter französischem Einfluß eingeführt worden.

Das ältere deutsche Drama kommt für unsre Frage wenig in Betracht, da unser modernes Drama sich unabhängig von ihm unter französischem oder englischem Einfluß gebildet hat. Bei Harssbörffer in den Frauenzimmergesprächspielen (an mehreren Stellen des vierten, fünften und sechsten Teiles) wird, — worauf man mich freundlich aufmerksam gemacht hat — ein Vorhang erwähnt; es wird sogar wiederholt von Musik gesprochen, die im Zwischenakt hinter

dem Vorhange gespielt werden soll, doch handelt es sich hier um Schilderung und Nachahmung italienischer Hirten- und Singspiele, die mehr zur Oper als zum Drama gehören.

Gryphius schaltet zwischen die Abhandlungen, wie er in der Tragödie die Aufzüge nennt, Reihen=Chöre ein. So treten im Leo Arminius auf: Reihen der Höflinge, der Priester, der Jungfrauen. Diese Reihen gliedern sich in Satz, Gegensatz und Zusatz. Die Abhandlungen zerfallen in gewisse Stücke oder Scenas (auch Eingänge genannt). Das Schimpfspiel dagegen zerfällt nicht in Abhandlungen, sondern in Aufzüge.*)

Über das deutsche Drama des siebzehnten Jahrhunderts — Gryphius, Lohenstein, den „deutschen Seneca,“ Hallmann, Opitz, von Birken und Weise rechnet er zu den Bierden seiner Zeit — giebt uns Dmeis in seiner „Gründlichen Anleitung zur deutschen Reimkunst“ (1704) Aufschluß: „Am Ende eines jeden Aktes werden Zwischenlieder eingeschaltet und von einer oder mehreren Personen nach der Musik abgesungen. Diese Lieder reden gemeinlich von den Tugenden und Lastern, welche die vorhergehenden Spielpersonen an sich gehabt. Solche Lieder dienen sowohl den Zuschauern zur Informirung, indem sie zeigen, was sie aus den Spielen zu lernen haben, als auch den Schauspielern, daß diese Zeit gewinnen, sich auß- und umzukleiden. In diesen Zwischenliedern ist bei den Lateinern Seneca tragicus, bei den Deutschen Dan. Caspar [von Lohenstein] wohl Meister zu nennen. Heutzutage passirt auch statt des Chores eine Instrumentalmusik, und es werden in den Opern zwischen den Actibus schöne Välle oder Tänze präsentirt, um die Zuschauer zu weiterer Aufmerksamkeit aufzumuntern.**) Auch Scherzreden sind als Zwischenspiele gestattet; aber ich will nicht die garstigen Zotten und Possen verteidigen, welche die Schauspiele oft in Sauspiele verwandeln.“ „Unsre Komödie — schreibt er an einer andern Stelle — unterscheidet sich auch dadurch von der römischen, daß sie sich nicht so genau binden läßt,

*) Wiederholt braucht Gryphius Aufzug im Sinne von Auftritt. Vgl. die Ausgabe von 1698, I. 474: „Kurze Anmerkungen über seinen Papinianum. Daß in der ersten Abhandlung (Akt) die Aufzüge, Scenae in Papiniani Gemach vorgehen, der Reihen aber in den Vorhof vorgestellt werde.“ „Die dritte Abhandlung wird vorgenommen, was den ersten und zweiten Aufzug anlangt, in dem kaiserlichen, geheimen Gemach.“ Man könnte hieraus folgern, daß Aufzug nicht, wie Grimm, Weigand und Heyne meinen, vom Aufziehen des Vorhangs herkomme, sondern vom Aufziehen der Personen auf der Bühne. Vergl. Aufzug der Wache; aufziehen = auftreten. Harßbörffer in den Frauenzimmerngesprächspielen (Mürnberg 1641 fg.) teilt die Handlungen (Akte) in Aufzüge = Scenae. Dmeis in seiner Gründlichen Anleitung zur accuraten deutschen Reim- und Dichtkunst (Mürnberg 1704) kennt das Wort Aufzug gar nicht. Steinwehr in der Übersetzung von Hedelins Pratique du théâtre (vom Jahre 1737) ist wohl der erste, der durchgehends das französische Acte mit Aufzug übersetzt und nur dieses Wort dafür kennt.

**) Ein Theaterzettel aus Prag vom Jahre 1748 lädt sogar das Publikum zur Teilnahme an einem solchen Tanz im Zwischenakte ein.

und daß sie nicht solche Verrichtungen vorführt, die nur einen Tag dauern, sondern darzu eine längere, doch nicht gar zu weitläufige Zeit von Räten ist; ferner unterscheidet sie sich auch dadurch, daß wir mehr oder weniger als fünf Akte haben, und daß bei uns gemeiniglich mehr Personen auf der Bühne sind als bei den Römern.“ Ein „Fürhang“ wird erwähnt, nirgends jedoch gesagt, daß man ihn am Schluß des Aktes habe fallen lassen.

Weit wichtiger für unser modernes Drama ist das französische Theater gewesen, das schon frühzeitig Vorhang, Kulissen und bewegliche Dekorationen hatte. Das auch von Lessing vielfach angeführte Werk Hedelins, des Abtes von Aubignac, *Pratique du théâtre*, vom Jahre 1657, giebt uns ein deutliches Bild von den Anschauungen der Franzosen über das Wesen des Aktes und des Zwischenaktes. „Wir nennen — sagt Hedelin im fünften Kapitel — einen Aufzug den fünften Teil eines dramatischen Gedichtes, vor und nach dem sich die Musik hören läßt und der bei uns in ungefähr 300 Versen besteht.“ „Da die Dichter, heißt es an einer andern Stelle, erkannten, daß es unmöglich wäre für den Zuschauer, auf 1500 bis 1600 Verse Acht zu haben, ohne daß man darüber ungeduldig und die Zeit zu lang würde, so haben sie die Chöre beibehalten, die wegen der Musik und des Tanzes die Aufmerksamkeit der Zuschauer nicht ermatteten, oder sie haben an ihrer Statt musikalische Konzerte und andre Lustspiele der Mimen und Embolerien eingeführt. Da sie aber endlich überlegten, wie weit die Geduld der Zuschauer ohne diese Ermunterung zureiche, so kamen sie darin überein, das Stück in fünf Akte zu teilen.“ An einer dritten Stelle wird gesagt: „Da man erkannte, daß ein Drama viele Dinge in sich enthält, die auf der Schaubühne nicht dargestellt werden können, und da manchmal alle Personen entfernt sein und wo anders etwas vornehmen müssen, das auch Zeit erfordert, so hat man hierfür jene Zeit erwählt, die die Aufzüge des Stückes von einander trennt, die früher mit dem Gesang der Chöre, jetzt mit Nebenspielen oder der Musik zugebracht wird. Wenn wir eine Zeit lang keine Personen auf der Bühne sehen, und die Vorstellung durch ein andres Vergnügen unterbrochen wird, auf das wir Acht geben, so nehmen wir diese Augenblicke gern für ganze Stunden an. Die Dichter haben also die Zwischenzeit beibehalten, damit die Musik, die zur theatralischen Handlung nicht gehört, diese angenehme Verführung der Zuschauer erleichtern möge.“ Auf die Frage, wo der Schluß des Aufzuges einzutreten habe, antwortet Hedelin zwar, daß die Regel des Donat, dann zu schließen, wenn keine Person mehr auf der Bühne sei, nicht ausreiche, es müßte auch das, was dargestellt wird, zu Ende geführt sein; aber er ist noch weit entfernt von einer innerlichen Auffassung des Aktschlusses, wie die obige Definition und ihre noch charakteristischere Begründung beweist. Es war auch hier ein Festhalten an antiken oder vermeintlich antiken Gesetzen, die dort natürlich waren, hier zur Unnatur und zu lästigen Fesseln wurden. Freilich gilt Hedelin mit Recht als

ein geistloser Pedant von geringer Urteilskraft, aber eine aufmerksame Beobachtung der von den Dichtern seiner Zeit geübten Praxis zeigt doch, daß sie sich von der Theorie Hedelins nicht sehr unterscheidet.

Das Charakteristische aller Molièreschen Aktschlüsse ist, daß sie bei leerer Bühne eintreten und so wenig als möglich fühlbar gemacht werden. Es geschieht dies dadurch, daß die Personen am Schlusse mit der Begründung, an einem andern Orte etwas thun zu müssen, die Bühne verlassen und beim Wiederauftreten im nächsten Akt auf das im Zwischenakt vollbrachte hinweisen, sodaß die Verbindung der Szenen auch hier gewahrt wird. Sehr selten — nach Humberts, des bekannten Molièreskenners, freundlicher Auskunft nur im zweiten Akte des *Dépit amoureux* und des *Don Juan* — treten neue Personen auf ohne Begründung ihres Auftretens; beim *Dépit amoureux* wird erst in der dritten Szene an den ersten Akt angeschlossen. Daß die Motivirung mitunter ganz äußerlich und gemacht erscheint, beweist gerade das Bestreben des Dichters, den Zusammenhang des ganzen Stückes und die Verbindung der Szenen und Akte um jeden Preis herzustellen. Sehr häufig werden die Zwischenakte durch Zwischenspiele ausgefüllt. Auch hier leiten die Schlußworte des Aktes zum Zwischenpiel über, wie z. B. im Eingebildeten Kranken, wo am Schluß des zweiten Aktes Beralde zu Argan sagt, daß der Tanz einer gerade anwesenden Zigeunerbande ihm mehr helfen würde als das Rezept des Doktors Burgon; hierauf beginnt das Spiel der Zigeuner; ebenso am Schlusse des ersten Aktes, wo die Begründung noch äußerlicher ist. Dasselbe Gesetz gilt für die großen Tragödien der französischen Bühne. Einheit der Zeit und des Ortes, Einheit der Handlung in dem Sinne, daß die Szenen unmittelbar an einander anschließen, und ebenso die Aufzüge, nur daß zwischen ihnen etwas an einem andern Orte geschieht, werden streng eingehalten. Wo der Dichter gezwungen ist, die *liaison des scènes* aufzugeben, wie Corneille im *Cinna* und im *Brutus*, entschuldigt er sich und erklärt die Notwendigkeit. In der *Semiramis* nimmt Voltaire eine Dekorationsveränderung vor, ohne daß die Personen entfernt werden, und sucht so über die Schwierigkeit hinweg zu kommen.

Der Einfluß Shakespeares auf das französische Drama und wohl auch die Erkenntnis der dem Dichter unnötigerweise auferlegten Schranken veranlaßte, daß das Gesetz von der Einheit von Zeit und Ort allmählich weniger streng eingehalten wurde. La Mottes Auftreten gegen die drei Einheiten war wohl zuerst ohne Erfolg, aber man verstand sich doch schon zu Zugeständnissen. Die Tageszeit wurde auf dreißig Stunden ausgedehnt und Ortsveränderung bei Beginn des Aktes sparsam gestattet. Die Schauspieler deuteten derartige Veränderungen in Worten oder Stellungen an. Für etwaige Veränderung während des Aktes diente ein besonderer hinterer Vorhang, der einen Teil der Bühne abschloß. Marmontel in seiner *Poétique française* (1763) hält sogar die Veränderung des Ortes bei Beginn eines neuen Aktes für eine erlaubte Frei-

heit und spricht das endlich aus, was uns so selbstverständlich erscheint: „Es giebt glückliche Freiheiten, die das Publikum dem Dichter heimlich zugesteht, wenn sie sich ihrer nur dazu bedienen, daß sie es vergnügen und rühren. Dahin gehört die erdichtete und angenommene Ausdehnung der wirklichen Zeit der theatralischen Handlung.“ Freilich beschränkt er gleich darauf die Dauer eines Zwischenaufzuges auf eine Nacht und sucht vergeblich zwischen den Regeln und dem, was die Vernunft gebietet, zu vermitteln. Trotz dieser wesentlichen Neuerung Marmontels für den Aktanfang, die ja auch für den Aktluß Bedeutung haben mußte, ist ebensowenig, wie bei den französischen Dichtern, bei dem Theoretiker von einer Forderung wirksamer Gestaltung des Aktßchlusses die Rede. Entfernung aller Personen von der Bühne, Vermeidung eines wirklichen Schlusses durch Überleitung zu der im Zwischenakt zu denkenden Handlung und der Handlung des nächsten Aktes sind noch immer die Erfordernisse des Aktßchlusses. Auf den Gedanken, einen wirklichen Abschluß eintreten zu lassen, nicht noch etwas Neues am Schluß einzufädeln, konnte freilich niemand kommen, weil die französische Bühne den Vorhang am Schluß des Aktes nicht fallen ließ und somit die Personen auf jeden Fall von der Bühne bringen mußte, falls der Zwischenakt beginnen sollte. Nur deswegen wird am Schluß auf eine neue Handlung hingedeutet, damit das Abgehen der Personen motivirt erscheine; aus keinem andern Grunde wird im nächsten Akt auf diese Handlung des im Zwischenakt geschehenen Rücksicht genommen, weil das Publikum nie von der Bühne abgetrennt wurde, also das Drama als ein eng zusammenhängendes, ohne Unterbrechung fortlaufendes Ganze dargestellt werden mußte. So tief greifen ganz äußerliche Gewohnheiten in den Bau des Dramas ein, und so verderblich wird sflavische Nachahmung. Die griechische Regel, die für die Griechen natürlich und richtig war, war für Frankreich Zwang und Unnatur. Man versteht nun Herders Wort über „die gutherzigen Uhrsteller des Dramas“ in seinem schönen Aufsatz über Shakspeare: „Der ganze Anäuel von Ort- und Zeitquestionen wäre längst aus dem Gewirre gekommen, wenn man gefragt hätte, was denn Ort und Zeit sei. Solls das Brettergerüste und der Zeitraum eines Divertissements au théâtre sein, so hat niemand in der Welt Einheit des Orts, Maß der Zeit und der Szene, als — die Franzosen. Wie muß die Täuschung eines Menschen sein, der hinter jedem Austritt nach der Uhr sehen will, ob auch so was in so viel Zeit habe geschehen können! Welch ein Geschöpf, dem das Hauptfreude wäre! und Welch ein Dichter, der darauf als Hauptzweck arbeitet und sich dann mit dem Regelkram brüstet: wie artig habe ich alles in den gegebenen Zeitraum der Visite eingeklemmt und eingepaßt, die Szenen filirt und enfilirt! alles genau geflickt und geheftet! Sawoyarde des Theaters, nicht Schöpfer! Dichter! Dramatischer Gott! Als solcher schlägt dir keine Uhr auf Turm und Tempel, sondern du hast Raum und Zeit zu schaffen.“

Daß schon in der Mitte des Jahrhunderts Stimmen laut wurden, die das Fallenlassen des Vorhangs am Schlusse jedes Aktes verlangten — freilich aus andern Gründen —, darauf hat mich Creizenach aufmerksam gemacht. Er weist auf eine Stelle in Marmontels schon angeführter *Poétique française* hin (1763), wo es heißt: „Damit der Zuschauer im Zwischenakt Ort und Zeit vergesse, die er dort zugebracht hat, wäre es zu wünschen, daß der Ort selbst der Handlung am Ende eines jeden Aktes verschwände. Es würde daraus ein anderer Vorteil entstehen: die Leichtigkeit, den Ort der Handlung zu verändern und die nächste Szene (spectacle) vorzubereiten, ohne daß man das Spiel der Maschinen und die Bewegungen der Dekorationen zu sehen brauchte. Man thut das jedesmal dann, wenn der Apparat des Theaters es erfordert (l'appareil du théâtre l'exige); aber dadurch wird der Zuschauer von der Veränderung benachrichtigt, und das Bild, das man für ihn vorbereitet, übt nicht mehr dieselbe Überraschung aus. Dagegen würde, wenn es gebräuchlich wäre, am Ende jedes Aktes den Vorhang fallen zu lassen, die nächste Szene (spectacle) nicht angezeigt werden.“ Es geht hieraus hervor, daß im Jahre 1763 in Frankreich der Vorhang in besondern Fällen am Schluß des Aktes gefallen ist.

Wie es in dieser Beziehung mit der so ganz von französischem Einflusse beherrschten deutschen Bühne des vorigen Jahrhunderts stand, das nachzuweisen schien von großer Wichtigkeit. Leider konnte die Frage: wann ist in Deutschland zum erstenmale im Zwischenakt der Vorhang gefallen? aus der Geschichte der wichtigsten Theater, auch durch Anfrage bei den Kennern der Geschichte der Bühneneinrichtungen nicht beantwortet werden. Ein Zufall brachte die Thatsache ans Licht, daß die deutsche Bühne hierin von der französischen abwich, und daß man bei uns schon vor dem Jahre 1766 am Schlusse des Aktes den Vorhang fallen ließ. In der Leipziger Stadtbibliothek befindet sich eine Übersetzung des schon mehrfach angeführten Buches von Marmontel aus dem Jahre 1766; auf dem Titelblatte steht der Name des Übersetzers mit Bleistift geschrieben: es war Schirach, Professor der Moral in Helmstedt. Da findet sich nun gerade zu der oben angeführten Stelle, „es sei zu wünschen, daß man den Vorhang beim Schlusse eines jeden Aktes fallen lasse,“ die Anmerkung des Übersetzers: „ein Vorteil, den man in Deutschland schon lange mit Vergnügen genießt.“ Außerdem hat der Übersetzer in den Text an den Schluß der oben zitierten Stelle die Worte hinzugesetzt: „Hingegen bei uns ist es gewöhnlich, den Vorhang bei dem Schlusse eines jeden Aufzugs niederfallen zu lassen, und das Schauspiel wird niemals vorher angekündigt.“ Wie viel Jahre das „schon lange“ des Übersetzers umfaßt, wird sich wohl nicht genau bestimmen lassen. Die Thatsache, daß in Gottscheds „Sterbendem Cato“ am Schluß des vierten Aktes das Fallen des Vorhanges notwendig erscheint, beweist zwar nicht, daß im Jahre 1730 der Vorhang im Zwischenakt immer gefallen sei, macht es aber wahrscheinlich.

Bei diesem großen Vorteil der deutschen Bühne jener Zeit ist es um so wichtiger und interessanter, die Gestalt ihres Aktenschlusses und die Auffassung des Aktes in den gleichzeitigen deutschen Dramen zu untersuchen. Daß Gottsched und seine Gattin auch hier ganz abhängig von den Franzosen waren, wird wohl auch ohne Beweis geglaubt werden. Man lese nur seine Theorie der Dichtkunst und seine Vorrede zum „Sterbenden Cato,“ und man wird erkennen, daß Hedelins Buch und das französische Drama ihm alleiniges Muster in Theorie und Ausübung war. Wenden wir nun unsere Aufmerksamkeit dem Manne zu, der mit den Waffen des Wizes und der Ironie die Hohlheit der französischen Regeln von der Einheit der Zeit und des Ortes nachgewiesen hat. Lassen wir zuerst Lessing den Dramaturgen und Theoretiker, dann Lessing den Dichter zu Worte kommen.

(Schluß folgt)



Wie ich Herrn Madsen kennen lernte

Eine kleine Jägergeschichte von Sophus Bauditz

Übersetzt von Therese Lork



en echten Kopenhagener Kindern geht es wie den Bewohnern der Mehrzahl der in starkem Wachsen begriffenen Hauptstädte: in ihrer unmittelbaren Nähe liegen große Strecken Landes, die für die Allermeisten vollständig terra incognita bleiben, und auf denen geradezu Entdeckungswegen gemacht werden könnten. Ein solches unentdecktes Land bilden die einander gegenüber liegenden Küstenstrecken der beiden Inseln, auf denen Kopenhagen erbaut ist: Seeland und das kleine Amackerland, die Vierlande der nordischen Hauptstadt. Die nördliche Einfahrt in den schmalen Arm des Sundes, der die Inseln trennt, führt in den prächtigen Hafen der Stadt, der südliche, sich nach und nach verbreiternde Teil hat seichtes Wasser und ist nur kleinen Schiffen zugänglich, die Ufer sind hier flach, mit Seegras bewachsen oder mit Tang bedeckt; davor liegen hier und da kleine Grasholme. Man bewegt sich hier auf aufgebaggertem Schlamm Boden, auf zugefahrenem Bauschutt, auf Haufen zerbröckelter Backsteine oder Schlacken aus den Fabriken und dergleichen. Das wird zwar bald anders werden, aber jetzt ist es noch so oder war es wenigstens noch vor einigen Jahren.