



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Budde, Fritz: Volksmärchen auf der Bühne

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

Italien trotz aller legitimistischen Bedenken zusammen. Die preußischen Siege brachten 1866 den Italienern Venezien, die deutschen Siege 1870 öffnete ihnen Rom. Volkstümliche Erhebungen haben den Feldzug nach Venezien nicht begleitet, aber auch damals führte Garibaldi dicke Scharen von Freiwilligen ins Feld, die selbst auf Th. v. Bernharði einen günstigen Eindruck machten, und, wie immer, zum guten Teil den gebildeten Ständen angehörten. Vollends die Befezung Roms war längst ein stürmischer Wunsch der Italiener. Schon 1862 hatte es Garibaldi nehmen wollen, 1867 taten die französischen Chassepots gegen seine Rothemden bei Mentana (3. November) ihre ersten „Wunder“, und nach Sedan wäre keine italienische Regierung in stande gewesen, dem leidenschaftlichen Rufe: Roma capitale, Roma o morte! und dem Zorne gegen die „Mörder von Mentana“ zu widerstehen. Sie hatte nur die Wahl, ob sie es selbst nehmen oder das der Aktionspartei überlassen wollte, und das durfte sie nicht, wenn sie nicht ihre ganze Autorität aufs Spiel setzen und die Basis ihres eigenen Daseins verleugnen wollte.

Der starke volkstümliche Einschlag in die italienische Einheitsbewegung hat auch dem Staatsleben Italiens sein eigentümliches Gepräge aufgedrückt. Denn das nationale Königtum beruht dort zu einem guten Teil auf der Volkssouveränität, deren Sieg in Deutschland die Ablehnung der Kaiserkrone durch Friedrich Wilhelm den Vierten 1849 und die Neuordnung seit 1866 endgiltig verhindert hat. Die Folge ist für Italien die Herrschaft des parlamentarischen Systems. Das hat seine schweren Nachteile; aber die förmliche und feierliche Anerkennung der Monarchie des Hauses Savoyen durch Volksabstimmungen gibt ihm doch eine Festigkeit, die so leicht nicht zu erschüttern ist.



Volskmärchen auf der Bühne

Von Dr. Fritz Sudde = Berlin



eise schnurrt das Mädchen seine Wundermelodie von dem Rocken des Märchenschazes. Zutraulich lehnt sich der Lauschende über die Schulter des erzählenden Mütterleins. Seine Phantastie selbst spinnt mit an dem Faden und webt an dem silbernen Schleier. Leise, dämmerig wogt vorüber bald wie ein fernes Lichtmeer, bald wie ein Nebel die Poesie, zart wie ein Eisenwesen, danach man nicht greifen darf, soll die holde Gestalt nicht verrinnen.

Es ist sicher in gewisser Weise ein Gewaltakt, dies seltsam lose Gebilde, das nur dem inneren Auge wahrhaft erstrahlt, unter das fatal grelle Licht der Rampe zu bringen und seine bleichen Glieder der rücksichtslosen Kritik des körperlichen Auges preiszugeben. Die einfache Übertragung des Volskmärchens

auf die Bühne muß also gefährlich wirken, wie die Verpflanzung in ein fremdes, rauhes Klima. Wohl manches mag zu dem Versuch verlocken, und darum hat schon die Romantik, die das von Mund zu Mund erzählte Märchen zu Ehren brachte, jene Übertragung auf die Bühne gewagt. Aber der in Formlosigkeit zerflatternde Tiel konnte mit seiner bizarren Verquickung von Naivität und Ironie weder dem einen noch dem andern gerecht werden, weder der Bühne noch dem Märchen. Wenn später, zumal in neuester Zeit bei Hauptmann, Maeterlinck u. a., das Märchen wieder in der Dramatik aufsteht, so zeigt es sich nicht mehr als bescheidenes Kind aus dem Volke, sondern es tritt mit den Allüren seiner Geburt aus der großen Kunst, mit symbolischem Tiefstimm und mit mythologischer Gebärde vor uns hin. Dennoch ist das wirkliche Volksmärchen (von den Opern Humperdinck ist hier abgesehen) nicht ganz von der Bühne verbannt. Jährlich zur Weihnachtszeit stattet es den Theatern einen Besuch ab zu Kindervorstellungen. Da zeigt es sich dann freilich, daß ihm die Theaterluft sehr schlecht bekommt. Die vorherrschende Art der Märchenstücke, — als ihr Vertreter mögen die allerwärts bekannten Goernerschen Bearbeitungen gelten, — beanspruchen kaum mehr als den Rang der Kleinkindererziehung und dienen auch diesem Zweck in einer Weise, die auf die Geschmacksbildung der Kinder nur ungünstig einwirkt.

Wenn man das Volksmärchen auf der Bühne einer rechtschaffenen Betrachtung unterziehen will, muß man natürlich den andern Gesichtspunkt voraussetzen, der dem Bühnenmärchen den gleichen Kunstwert beilegen möchte wie der Märchen-erzählung. Um aber zu solcher Bedeutung emporzuwachsen, muß das Bühnenmärchen vor allem den Anspruch aufgeben, in unmittelbarem Wettbewerb mit der Erzählung zu treten oder ihr eine Ergänzung zu sein. Es muß selbständig auf eigne Füße treten und seine Wurzeln auch in den Boden schlagen, auf dem es erblühen soll; also die künstlerische Methode der Dichtung muß von Grund auf eine verschiedene sein in der Stoffbehandlung wie in der weiteren Bauart. Soll von derartigem die Rede sein, ist noch vorauszusetzen, daß das Theatermärchen kaum gedacht ist für Zuschauer von fünf Jahren; diese bringen nicht die psychischen Fähigkeiten mit, von Augenblick zu Augenblick mit der Aufmerksamkeit zu folgen, die das „Verstehen“ vermittelt, und die Zusammenhänge und Verwicklungen zu überschauen, die eben jede Bühnendichtung erfordert. Ein dramatisches Märchen läßt sich erst schaffen für etwas reiferes Publikum. Diesem kann es dann um so mehr bieten, und der Junge von zwölf Jahren, der dem „kindischen“ Märchen gegenüber nur die Lippen aufwirft und die Achseln verächtlich zieht über den Unsinn, wird durch das Bühnenmärchen, das sich auszeichnet durch festere Verwebung, durch engere Anlehnung an das Kausalitätsgesetz, durch dramatische Spannung, durch äußere Annäherung an die Wirklichkeit (was durch Technik, Charakterisierung und Detaillierung erreicht wird), durch stärkeres Ausschöpfen der Handlung, der Stimmung und des lyrischen Untergrunds aufs tiefste ergriffen, „gepackt“, mit gutem Humor ergötzt, aufs wertvollste

bereichert werden. Und unter solchen Umständen wird die theatrale Märchenaufführung ein wahres Fest im Leben des Kindes und in seiner Erziehung und Ausbildung ein sehr bedeutender Faktor.

Es ist wohl selbstverständlich, daß auch unter den heute gegebenen Märchenstücken manche zu finden sind, die von guter Hand poesievoller gestaltet sind als die oben gemeinte Kategorie. Aber ein wirklich befriedigendes Märchenstück ist auch bei fleißigem Umschauen kaum zu entdecken. Denn selbst die Besten am Werk halten sich auf einem gefährvollen Mittelsteg, teils von der Überlieferung beeinflusst, teils mit Rücksicht auf das kleine Publikum. Um zu wirklich künstlerisch gestalteten Bühnenmärchen zu kommen, müssen aber gewisse grundlegende Wesensbestimmtheiten erkannt und befolgt werden. Die Märchenerzählung ist stilistisch eigenartig und bestimmt geformt. In schneller Folge reiht sie die wesentlichen Punkte aneinander in schlankem Aufbau, sprunghaft, sie gleitet über dramatische Zuspitzungen mit naiver Selbstverständlichkeit hinweg, typisiert die Personen und Gegenstände reißlos, begnügt sich mit Andeutungen, indem es zu allererst auf die mitschaffende Phantasie des Hörers baut, und zieht das Wunderbare in die irdische Wirklichkeit hinein mit einem Vertrauen, das nicht nach dem Woher und Wohin und Warum fragt.

Die lebendige, mit allen Einzelheiten sich abspielende Bühnenhandlung fordert von alledem nahezu das Gegenteil. Sie verlangt das Beharren an wenigen in ihrem Bedeutungsgehalt zusammengezogenen Stellen und innigst geschlossene Fügung, wenigstens innerhalb der Akte; sie stützt sich auf dramatische (auch lyrisch-dramatische) Zuspitzungen und schöpft diese sorgsam aus. Milieuzugene fordern Sättigung und zentripetale Kraft, Plastizität, charakterisierende Reflexbeleuchtung, Steigerung. Die Gestalten erscheinen in anderer Daseinsart, man sieht ihnen ins Gesicht, und darum müssen sie geprägter sein, blutvoller, wengleich eine zu weitgehende Individualisierung störend wirken muß.

Die dramatische Form verlangt festere, begründende Zusammenhänge: In der Erzählung wird etwa berichtet von einem armen Jungen, der auf seinem wunderbaren Wege irgendwo einer verwunschenen Prinzessin begegnet, sie erlöst und ihr Gemahl wird. Auf die Bühne gestellt interessiert der Vorgang nicht genügend und bleibt schlaff in der Wirkung — ganz anders, wenn der Knabe von vornherein in enger Verbindung gezeigt wird mit dem Mägdlein, ihre Schicksale voneinander abhängen, sich stetig kreuzen an entscheidenden Punkten, helfend und bedrohend. Derartig war die Umbildung in einer neulich aufgeführten Dramatisierung des „Zwerg Nase“, in dem die Prinzessin Gans zu einer Spielgefährtin des Schustersohnes Jakob gemacht war und durch ihre treue Liebe in sein Schicksal verwickelt ward. Die Erzählung beruht ganz auf dem wunderbaren Gang der Handlung, auf der Bühne sieht man die einzelnen Personen und will für sie und ihr Verhältnis untereinander stärker interessiert sein, daher wird die innerlich festere Verwebung notwendig.

Die dramatische Form fordert eine ins Einzelne gehende Charakterisierung: In der Erzählung wird kurz berichtet von einem glänzenden Hof und einem

König, der mächtig und gut, einmal das und das bestimmt hat. Die Darstellung auf der Bühne zeichnet den glänzenden Hof durch ein entsprechendes Gefolge, den König durch mehr Worte und Gesten und Betätigungen. Um das Milieu den Kindern nahezubringen, hat man das Gefolge fast ohne inneren Sinn karikaturistisch ausgestaffiert und den König zu einem schlaffen Trottel herabgewürdigt, der sein Zepter und seine Krone verliert, in Schlaf fällt und mehr solcherlei Komik treibt. Diese Bassermannschen Gestalten widersprechen natürlich dem Sinn und Stil des guten Märchens fast immer. Zumal aber strast hier auch der Vorwand selbst, unter dem diese Umbildungen vorgenommen werden, „dem Kinde etwas zu geben“, solche Kunstgriffe. Findet denn das Kind irgendein innerliches Verhältnis zu den Scharlatanen von Kanzlern, Räten und Palast-auffsehern? Liegt der übliche Scherz, „der König müsse ein bißchen regieren“, nicht vollkommen außerhalb seines Begriffsvermögens? Was sagt dem Kinde eine Ratsversammlung, in der es die Hochwohlweisen in törichtem Wichtigton sich blamieren sieht? Die leichten Karikaturen wirken als Grimassen, die innerlich nicht berühren. Nur wenn das Kind auf der Bühne Vorgänge, Personen sieht, die es miterleben kann, erfüllt die Aufführung den dramatischen Kunstzweck. Darum ist das ganze Hofmilieu vielleicht nur wenig wert im Bühnenmärchen, dagegen die andere Sphäre des Märchens, das Volksmilieu, in seiner breiten Vielseitigkeit so recht geeignet, den Kindern ein wirkliches Erlebnis zu vermitteln. Die Menschen müssen charakterisiert und gesehen sein von Seiten, die dem Kinde offen liegen, für die es Nerven hat. Wer das Kind nur wenig im alltäglichen Leben betrachtet, sieht, daß es die Menschen seiner Umgebung mit großer Klugheit und Feinfühligkeit zu nehmen weiß. Da tritt die Fähigkeit zutage, die die Dichter in ihrer Weise auszunutzen haben, die gewisse Feinheiten sehr sicher auffaßt und nicht mit rohen Verbheiten abgespeist sein will.

Besonderen Schwierigkeiten ist noch die Behandlung des Wunderbaren, jener Märchenwesen wie Hexen und Elfen ausgesetzt. Auch hier stellt die Bühnenform bestimmte Anforderungen. In der Erzählung tritt das Wunderbare ganz unvermittelt auf, es reckt sich hinein wie eine Hand, die aus der Wand heraustritt und wieder verschwindet, rätselhaft zwar, doch unversehens. Auf der Bühne will man den Körper sehen und den Kopf, der die Hand regiert, und also ist der *deus ex machina* immer mißtrauisch zu betrachten, zumal wenn die Handlung auf dem Wunderbaren aufgebaut ist. Da heißt es, das Wunderbare innerlich dramatisch zu verknüpfen, die Märchenwesen insoweit zu vermenslichen, daß man sie in ihrem Handeln begründet, zweckhaft, ja leidenschaftlich erscheinen läßt und in stete engere Beziehung zur dramatischen Handlung setzt. Hier darf wieder insoweit die Dramatisierung des „Zwerg Nase“ anerkennend erwähnt werden, wo die Entwicklung auf ein zweckhaft eigennütziges Handeln der Hexe aufgebaut und entsprechend angebahnt ist und das Schicksal Jakobs sich aus dem Kampf mit der Hexe, die an allen entscheidenden Wendungen tätig teilnimmt, um Leben und Glück geführt wird. Da läßt sich auch das menschlich, moralisch, gefühl-

mäßig Wertvolle lyrisch herausheben, ohne daß die Straffheit der dramatischen Form gestört wird. Andererseits leidet ein in vieler Hinsicht so köstliches Märchenstück wie Mary Möllers „Meister Pinfepant“ eben dadurch, daß der böse und der gute Geist zu abgehoben, zu schemenhaft, ja eigentlich zu bedeutungslos erscheinen.

Es lockt noch mancherlei zu erörtern, wie das Verhältnis der eigenartigen Grausamkeit, die in dem Volksmärchen sich birgt (und die im Stück oft durch süßliche Sentimentalität gänzlich stilllos verwaschen wird), zu den Anforderungen der Bühnenform oder dem kindlichen Humor. Solche verwickelten Fragen müssen hier beiseite gelassen werden. Doch ist jede Betrachtung zunächst immer unter den Gesichtswinkel zu stellen, daß die Bühne eine ganz anders geartete Wirkung übt, andere psychische Kräfte und Kombinationen in Anspruch nimmt als die Erzählung. Die meisten Verfehlungen in den üblichen Märchenstücken entstehen ja aus dem unverständigen Versuch, der Märchenerzählung Konkurrenz zu machen, und indem man das Unübersehbare eigensinnig übertragen wollte, hat man selbst die Schlingen geknüpft, in denen sich die Kritik der herangewachsenen Kinder fängt, und dadurch sicher viel beigetragen, das Märchen bei den Heranwachsenden unbeliebt zu machen. Gewiß ist die Erkenntnis nicht von der Hand zu weisen, daß sich viele liebgewordene Märchenstoffe nicht für die Bühne „regelrecht“ bearbeiten lassen — die Möglichkeit immer vorausgesetzt, daß der rechte Mann den rechten Weg findet. Aber bedeutet das einen Verlust? Man lasse doch der Erzählung ihr Recht und pflege sie durch künstlerischen Vortrag. Ohne irgendwie alte Stoffe von der Bühne weisen zu wollen, darf doch, gerade im Hinblick auf die Vorführung durch die mißbrauchte Tradition, die Möglichkeit betont werden, neue Märchen, die in sich dramatisch veranlagt sind, zu schaffen. Es öffnen sich da manche Wege, und einer ist vielleicht der, der Phantasie unserer, der modernen Kinder zu folgen, ihren Träumen, Spielen, Mummereien nachzugehen, und leicht werden neue Märchen sich auf tun. Wäre nicht auch möglich ein Schauspiel aus dem täglichen Leben des Kindes, wird man nicht auch hier Märchenhaftes in die Darstellung der Kinderwelt einbeziehen müssen, so sicher wie den Frohsinn und das herzliche Gemüt? Einen zum mindesten sehr interessanten Versuch derart brachte vor einigen Jahren bereits das Lustspielhaus in Berlin mit dem Stück einer Engländerin „Peter Gerneklein“.

Eine Hauptschuld an der Verkehlung der Märchenstücke trägt das Vernachlässigen der Technik oder irrtümliche Auffassungen, die z. B. die opernhafte Aufstufung belieben, um Breitspurigkeit, Handlungsarmut und alle anderen Mißstände und Schwierigkeiten zu verdecken. Und gerade durch virtuose — in ihren Mitteln natürlich durchaus einfache — Technik möchte man die Hindernisse bei dem heranwachsenden Kinde, das ja stoffhungrig schnell weiter drängt und von einem gewissen „rationalistischen“ Dünkel befallen ist, am ehesten bestegen. Es gibt Dichter und Regisseure, die darum bemüht sind, die Szene, solange nur irgend die Handlung heraustritt, geradezu öde zu halten, und die sich vor jeder

lebendigen, kraftvollen Gestaltung fürchten; beliebt sind schlechte Einführungen und Abgänge, langweiliger, starrer Dialog und vor allem schlechter Fokusfokus bei Verzauberungen, der natürlich gerade der schönen Schlichtheit und damit der Annehmbarkeit des Vorganges entgegenarbeitet. Alles geschieht dem Kinde der Deutlichkeit zuliebe. Wo aber der Dichter in einfacher Linie und klarer Gliederung deutlich disponiert und der Regisseur ihn feinfühlig unterstützt, braucht er keinerlei Furcht zu haben vor dem Fassungsvermögen der Zuschauer, und nur eine sorgfältige, selbstsichere Technik, die nicht schwankt zwischen Mittelalter und Neuzeit, sondern stillenheitlich ihre Aufgabe durchführt, bringt einen äußerlich glatten Eindruck, Lebendigkeit der Handlung und packende Illusion zustande. Wohl müssen die Dichter Rücksicht nehmen auf das Verständnis der Kinder in der Sprache und im Schmuck, in den Bildern der Rede, in dem Vorstellungskreis und in den Motiven! Andererseits ist es ein banales Rechnen auf das Interesse des Kindes, wenn die neuesten Tagesereignisse stillos hineingezerrt werden, wie schon vielsagend in dem Titel des Märchenstücks „Zeppelinhens Himmelfahrt“, das in der letzten Weihnachtszeit zu Dresden manche Wiederholung erlebte. Es erübrigt sich, weitere grobe Fehler zu erörtern, wie die Handlungsarmut, die sich allzuoft zur Schau stellt. Meist beruht sie auf einer Verschätzung des epischen Grundstoffes, und dann flicht man ein Kleid zurecht aus Nebenhandlungen, die Blöße notdürftig zu verdecken. Der Erfolg ist meist der, daß sich dem Zuschauer das Stück sozusagen in Fetzen auflöst, wie ein scheckig Herrenkleid. Wohl mögen getrost Episoden eingeflochten werden, aber sie müssen sich anschniegen, unlöslich verwachsen mit der Haupthandlung. Sonst bleibt die Form unterhalb der künstlerischen Höhe der Operettentexte.

Zur Inszenierung des Märchens noch ein kurzes Wort. Wenn schon die Bühne die dämmerige Unbestimmtheit des Märchens stört, indem es Schauplatz und Personen körperhaft vor das Auge stellt, so suche man wenigstens die Phantasie nicht unnötig einzukerkern. Und das geschieht durch die Ausstattung, die natürlich die Schaulust befriedigen soll. Aber ist nicht auch der größte Bühnenpomp schließlich nur Kram gegenüber den Möglichkeiten der Phantasie? Die Erzählung sagt von einem „goldenen Königssaal“. Was kann sich die Phantasie dabei ausmalen, und was kann die Bühne hinstellen? Die Schaulust soll gewiß zu ihrem Recht kommen, aber sie soll mehr angeregt werden zu eigener Tätigkeit durch Andeutungen, Stilisierungen, durch weniger klar „körperliche“ Mittel, nicht soll sie erfüllt, gesättigt, beengt werden. Ausgezeichnet war eine Dekoration, wie sie Maximilian Burg 1909 im „Zauberkeffel“ verwandte. Da war im Prospekt ein Torbogen aufgerichtet mit der Aufschrift: „Eingang zum Märchenland“ — was dahinter lag, blieb geheimnisvoll, und von ähnlichen Vorzügen war die Farbdekoration.

So bleibt auch dem Bühnenmärchen der Schimmer von einem Abendrot, das fernhin verleuchtet und mit Sehnsucht den nachschauenden Blick besflügelt.

Das Urteil über Märchenaufführungen ist am einfachsten zu gewinnen, indem man die Erwachsenen befragt. Der Erwachsene, soweit er nur mit einiger

Naivität begabt ist, erlebt bei der Märchenerzählung einen befriedigenden, lebendigen Genuß. Und wie ergeht es ihm bei Aufführungen im Theater?

Das Bedürfnis nach Reform des Bühnenmärchens ist wiederholt laut geworden, leider ohne genügenden Widerhall zu finden. Der Name Maximilian Burgs, der in München und Berlin ohne verdienten Dank zu ernten dafür wirkte, ist bereits genannt. Letztes Jahr erklärte Hans Bacmeister im Verein mit Kurt Striegler in Dresden seine Absicht zu neuen Versuchen. Martersteig in Köln ließ im vorherigen Jahr, um den Kindern eine künstlerische Gabe zu bieten, ein von Falkenberg verfaßtes mittelalterliches Weihnachtsspiel aufführen und inszenierte es mit strenger Stilisierung, Bild und dramatische Szene scharf trennend, und mit scheinbar primitivem Bühnenapparat. Zuletzt sah ich dann am volkstümlichen Luisentheater in Berlin die schon erwähnte Dramatisierung des „Zwerg Nase“ von einer neuen Autorin, Anna Schwabacher, die trotz Schwankungen (bei völlig ungenügender Inszenierung) ein Talent zeigte, das den richtigen Weg fühlt und ihn zu gehen befähigt scheint, und das Publikum versagte ihr nicht die begeisterte Gefolgschaft. Bei den Theaterleitern ist ziemlich allgemein die Erkenntnis über die Geringartigkeit der üblichen Märchenstücke verbreitet, und bei ihnen fehlt es wohl am wenigsten am guten Willen, Besserung zu schaffen. Was dagegen fehlt, ist die genügende Anteilnahme des Publikums. Versucht ein Theaterleiter das Neue, Interessante, Gute, so kann er nicht einmal die rücksichtsvolle Beachtung der Presse erwarten. Vorläufig gilt der Standpunkt: nur für die Kleinen, und da kann ernste nützliche Kritik nicht einsetzen. Hilfe ist zunächst zu erwarten von Eltern und Erziehern, indem sie die Kinder von wertlosen Aufführungen fernhalten und bei Theatern und Vereinen um flere Weihnachtsgaben anhalten. Amerika hat, freilich auf ganz andere Grundgedanken aufbauend, Kindererziehungstheater errichtet. Wer sorgt bei uns gemütvollen Deutschen ähnlich für die Kinder und unser liebes gutes Märchen? Das Volksmärchen auf der Bühne darf nicht Aschenbrödel sein und unbeachtet in der Ecke stehen, es muß ernst und in Pflege genommen werden, wenn man ihm überhaupt wirkliche Daseinsberechtigung zuerkennen will.



Grundfragen der Privatangestelltenversicherung

Von * * *

(Schluß.)

Wie kann die Privatangestelltenversicherung gestaltet werden, damit die Angestellten zufriedengestellt und andere unangenehme Folgen vermieden werden? Dazu ist in erster Linie notwendig, die jetzt in Aussicht genommene Versicherungsform einer Invaliden-, Alters-, Witwen- und Waisenrentenversicherung zu ver-