



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Dramaturgische Miscellen.

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

Dramaturgische Miscellen.

Der Glanzpunkt unfres Leipziger Theaters in den letzten Wochen war das Auftreten eines Gastes, Fräulein Johanna Wagner aus Berlin als Romeo und als Fides. Ihre große Stimme hat seit den letzten vier Jahren an Kraft, an Sicherheit und selbst an Umfang noch gewonnen, und ihr freies und verständiges Spiel, unterstützt durch ein Interesse erregendes Aeußere, verstärkt die Wirkung ihres mächtigen Gesanges. Sie wird mit Recht zu den bedeutendsten Sängerinnen des deutschen Theaters gezählt. Eine andere Frage ist es freilich, ob ihre Art des Gesanges, die durch die Schule Garcia's bei unfren bedeutenderen Sängerinnen jetzt allgemein zu werden scheint, die selbstständige Ausbildung von zwei ganz verschiedenen Stimmlagen, wie wir sie in der Art nur noch bei der Albani gehört haben, mit den Anforderungen eines guten Geschmacks zu vereinbaren ist. Freilich ist jene Poesie des Contrastes, mit der unfre modernen Opercomponisten ihre Sujets und ihre Charaktere concipiren, nur zu geeignet, diese Richtung der Gesangeskunst zu befördern, z. B. die Fides ist ganz darauf berechnet. Daß übrigens bei dieser Rolle auch das verständigste Spiel nicht im Stande ist, uns über die Unklarheiten, die in der Handlung selbst liegen, aufzuklären, z. B. uns deutlich zu machen, durch welche Mittel der Prophet in der Krönungsscene seine Mutter auf die Knie bringt, ob durch Magnetismus, oder wie sonst, versteht sich von selbst.

Was das Schauspiel betrifft, so scheint jetzt eine noch viel unfruchtbarere Periode eingetreten zu sein, als selbst die letzten Jahre, was man freilich schon aus den drei Lustspielen, die in Wien den Preis davontrugen, schließen konnte. Die dramatische Muse hat sehr wenig Neues gebracht, und dieses Neue ist nicht von der Art, daß es zu einer Kritik auffordert. Wir halten uns daher an einige ältere Stücke, welche die Leipziger Bühne wieder aufgeführt hat.

Ueber Maria Stuart haben wir uns schon früher ausgesprochen, wir müssen aber noch einige Bemerkungen nachtragen. Zunächst über das Costum. Wir sind keineswegs der Ansicht, daß in historischen Stücken das Costum mit der scrupulösen Gewissenhaftigkeit einer gelehrten Bildung dargestellt werden soll; eine gewisse Idealkirung nach jenem Geschmack hin, der trotz des Wechsels der Mode in seinen Grundzügen doch der nämliche bleibt, und eine Verwischung der Uebergangszeiten in der Tracht dürfte in den meisten Fällen unvermeidlich sein. Bei solchen Zeiten aber, die durch Portraits und historische Gemälde der größern Masse vollkommen vorstellig geworden sind, ist die Treue im historischen Costum um so nothwendiger, wenn die Tracht zugleich eine kleidsame und in sich selbst übereinstimmende ist. Beides ist bei der Maria Stuart der Fall. Sie ist durch so viel Portraits dem Publcum bekannt geworden, daß z. B. der Stu-

artsfragen und die Stuartschaube nothwendig dazu gehören, wenn man sich ihre historische Figur versinnlichen soll. Dabei ist der Kragen so fleidsam, daß man nicht recht begreift, warum er dem modernen ausgeschnittenen Ballkleid geopfert werden soll, noch dazu in einem Gefängniß.

Bei der Charakteristik der Maria Stuart darf ferner nicht übersehen werden, daß sie im ersten Act noch eine andere ist, als im letzten. Sie hat die Hoffnung der Befreiung noch keineswegs aufgegeben, sie ist noch immer geneigt, durch Intriguen dieselbe zu beschleunigen, und wenn sich auch der Gedanke an ihre früheren Uebelthaten wie ein schwarzer Schatten über ihre Seele breitet, so tritt dieser Schatten doch nur dann hervor, wenn sie mit ihrer Vertrauten allein ist. Es ist eine Sache, die sie nach ihrer Ueberzeugung allein mit sich und mit Gott abzumachen hat. Den Richterstuhl, der ihr aufgedrängt werden soll, erkennt sie nicht an. Ihren Verfolgern gegenüber entwickelt sie nicht jene Resignation, zu der sie später kommt, sondern eine kalte Verachtung, die nur darum nicht in jene heftigen Vorwürfe übergeht, zu denen ihr Gemüth sie drängt, weil sie unter ihrer Würde sind. Das muß im Spiel ausgedrückt werden, weniger in Einzelheiten, als in der gesammten Haltung. — Allerdings finden wir sie im letzten Act in einer ganz andern Stimmung. Diese Veränderung ist durch den Dichter sehr weise am Schlusse des dritten Acts vorbereitet. Das Gespräch mit der Königin Elisabeth hat sie keineswegs niedergedrückt, es hat vielmehr ihrem Zorn und ihrem Stolz Gelegenheit gegeben, sich endlich einem ebenbürtigen Gegner gegenüber mit Freiheit und Leidenschaft auszudrücken, und sie, die äußerlich Unterdrückte, fühlt sich als die moralische Siegerin in diesem Wettkampf. Die Demüthigung erfolgt in der folgenden Scene durch Mortimer. Maria muß erkennen, daß sie in den Augen ihres leidenschaftlichen Verehrers eigentlich noch tiefer dasteht, als in den Augen ihrer erbitterten Feindin. Die letztere entlehnt die Vorwürfe gegen das frühere Leben der Maria nur ihrem Haß, und Maria ist daher im Stande, sich mit dem vollen Stolz einer Königin dagegen zu erheben; gegen den feurigen Liebhaber dagegen, der in ihr nur das Weib sieht, fruchtet dieser Stolz nichts, und sie bricht in sich selbst zusammen durch das demüthigende Gefühl, daß ihre Sünde auch ihre äußerliche Würde besleckt hat; ein Gefühl, wie es nothwendig ist, um die spätere, durch die Gewißheit ihres Todes und die kirchlichen Formen weiter entwickelte Wiedergeburt zu vermitteln. Die Darstellerin wird daher die Aufgabe haben, den Contrast zwischen diesen beiden Stimmungen zu versinnlichen. Das Entsetzen, in das sie Mortimer's Frechheit versetzt, kann nicht stark genug ausgedrückt werden.

Wer übrigens in unsren Tagen noch daran zweifeln sollte, daß Schiller ein dramatischer Dichter, und zwar ein großer dramatischer Dichter war, darf nur einmal mit unbefangener Aufmerksamkeit sich diesen dritten Act ansehen. Ich glaube nicht zu viel zu thun, wenn ich ihn den besten Scenen Shakspeare's an die Seite

stelle. In den Uebergangsscenen wird Schiller zuweilen zu breit und zu bequem; es würde hier erlaubt sein, Vieles zu streichen, wodurch die dramatische Stimmung wesentlich gefördert würde, ohne daß das Verständniß darunter litte.

Eine andere Erinnerung an Schiller hat uns die wunderlicher Weise am Schillerfest aufgeführte Uebersetzung des Macbeth. Daß die weiter ausgeführten und ins Moralische gezogenen Hexenscenen keineswegs eine Verbesserung Shakspeare's sind, darüber dürfte alle Welt einig sein. Es ist daher nicht recht abzusehen, warum man zu dieser Uebersetzung zurückkehrt, da auch sonst wenigstens im Ganzen die Sprache der Tieck'schen Uebersetzung dem Charakter der Handlung besser entspricht, wenn auch Einzelnes von Schiller besser wiedergegeben ist, wie das Tieck bei den neuen Ausgaben zum Theil stillschweigend anerkannt hat. — Die Aufführung des Macbeth wird durch drei Umstände erschwert. — Einmal durch das Zerhackte des Stücks, welches bei unsren Theatereinrichtungen einen fortwährenden, sehr störenden Scenenwechsel erfordert; nur der zweite Act, vielleicht das Glänzendste, was Shakspeare geschrieben hat, macht eine Ausnahme davon. Zum Theil läßt sich übrigens dieser Uebelstand vermeiden durch Ausmerzen einiger minder nöthigen Scenen und durch das Zusammenziehen von anderen, die wenigstens ohne zu große Unbequemlichkeit als unmittelbar zusammengehörig betrachtet werden können. Namentlich im fünften Act, wo der Uebelstand am größten ist, muß der Verlauf als eine geschlossene Continuität dargestellt werden, wobei die physische Unmöglichkeit, sich so viele Dinge in dem engen Zeitraum eines Actes zusammendrängen zu sehen, nicht in Betracht kommt, denn im Feuer der Action vergessen wir gern, die Uhr aus der Tasche zu ziehen. Außerdem ist in diesem Act, wie überhaupt bei allen Shakspearischen Schlachtscenen, nothwendig, wie es übrigens auch bei allen besseren Theatern geschieht, durch vielfache Couplirung des Terrains, durch einen perspectivischen Hintergrund, der verschiedenartige Wendungen gestattet, auf welchem einzelne sich bewegende Soldaten den Eindruck des massenhaften Getümmels verstümmlichen, wenigstens einigermaßen der Phantasie des Publicums zu Hilfe zu kommen. Sie ist einmal nicht mehr so naiv wie zu Shakspeare's Zeiten, und außerdem bot das Shakspearische Theater für eine solche Entwicklung große Hilfsmittel, die wir nur nach unsren Begriffen von Decoration etwas rationeller und der äußern Wahrscheinlichkeit angemessener anwenden dürfen. — Ein zweiter, weit größerer Uebelstand ist, daß Shakspeare in diesem Stück noch mehr als in seinen andern, auch in Beziehung auf die Charaktere dem Publicum starke Zumuthungen macht, die nur durch eine bedeutende Persönlichkeit des Schauspielers aufgewogen werden können. Da es ihm vielmehr darauf ankommt, eine große Leidenschaft, eine mächtige Gemüthsbewegung in voller Kraft darzustellen, als sie zu entwickeln und zu motiviren, so muß uns zugleich das Auftreten des Helden mit dem Glauben durchdringen, daß wir es mit einer ungewöhnlichen Natur zu thun haben. Schon bei Macbeth selbst ist

das der Fall, wenigstens im ersten Act, wo der zum Wahnsinn sich steigende Ehrgeiz uns gleichsam octroyirt wird, während in dem späteren der Entwicklung seines Gemüths so viel Ausdruck verstattet wird, daß wir wenigstens den Faden nicht verlieren. *)

Noch weit mehr findet das aber auf die Lady Anwendung, an deren abnorme Geistesrichtungen wir nur glauben können, wenn sie uns in den harten, geschlossenen und gewaltigen Zügen der Künstlerin entgegentritt, denn ihre fürchterliche Leidenschaft braust nur einmal auf, ganz zu Anfang, während wir noch gar nicht darauf vorbereitet sind. In den späteren, ausgeführteren Scenen ist sie bereits gebrochen. — Endlich ist noch die übersinnliche Welt zu bewältigen, die Erscheinung Banquo's und die Hexenscenen. Das Auftauchen des blutigen Banquo unter dem Tisch macht bei unsrem Publicum geradezu einen lächerlichen Eindruck. Sonderbarer Weise wird diese Scene nach dem Muster der Shakspeare'schen Aufführung noch auf allen unsren Theatern so dargestellt, obgleich die Abhilfe doch so nahe liegt. Die Erscheinung Banquo's ist offenbar ein psychisches Phänomen, das lediglich in der Seele Macbeth's vor sich geht, denn sie ist nur dem Schuldigen sichtbar, nicht seinen Gästen, nicht einmal der Lady; sie hat also keine sinnliche Wahrheit, und soll auch gar nicht sinnlich dargestellt werden. Das Verständniß würde keineswegs darunter leiden, denn das wirkliche Publicum soll dasselbe Entsetzen über die Vision Macbeth's empfinden, wie das Publicum auf dem Theater, und da es besser unterrichtet ist, als dieses, da es den Mord Banquo's mit angesehen und die Unterredung Macbeth's mit den Mördern den Augenblick vorher belauscht hat, so kann es keinen Augenblick darüber in Zweifel sein, welches Gesicht der aufgeregten Phantasie des Schuldigen entgegenkommt, um so weniger, da sich Macbeth selbst darüber ausspricht. — Was die Hexenscenen betrifft, so muß man den Unterschied der Shakspeare'schen Zeit von der unsrigen wohl in Anschlag bringen. Unter König Jakob war die Hexerei noch ein sehr ernsthafter Gegenstand, und wenn man der Verbrennung solcher schauderhaften Weiber beigewohnt hatte, so war man nicht geneigt, die Erscheinung derselben auf dem Theater zu belachen. Für uns aber haben die Ingredienzien, aus denen der Hexentrank gebraut wird, nur etwas Späßhaftes, und da diese Scenen als ein wesentliches Motiv der Entwicklung nicht zu vermeiden sind, so giebt es nur ein Mittel, unsre Phantasie dafür empfänglich zu machen, nämlich die Musik. Mit Ausnahme der charakteristischen Worte müssen die sämtlichen Redensarten der Hexen gestrichen werden, und statt dessen muß eine charakteristische, aber allerdings bescheiden auftretende Musik unsre Stimmung in die nöthige Aufregung versetzen,

*) Beiläufig, ein Schauspieler, der in seiner Persönlichkeit eine ungewöhnliche Anlage zur Darstellung dieses Charakters hat, wenn er ihn nur geistig zu durchdringen versteht, ist Joseph Wagner in Wien.

und zwar muß das in allen drei Scenen geschehen, denn auch die erste Scene beim Aufgehen des Vorhangs darf nicht ausgelassen werden, weil sie uns die Existenz und das Eingreifen der übersinnlichen Welt in die Handlung des Stücks andeutet, durch das wir sonst später zu sehr überrascht würden. Die Natur dieser kurzen Scene zeigt aber bereits deutlich, daß wir es eigentlich mit einem Operneffect zu thun haben. Daß übrigens die drei Drakelworte in der Hexenküche nicht von Kindern in dem schülerhaften Declamirton gesprochen werden dürfen, an den man bei unsren Kogebue'schen Kinderscenen gewöhnt ist, sondern von einer mächtigen Stimme hinter der Scene, die nach Macbeth's Ausdruck im Stande ist, drei Ohren zu erfüllen, versteht sich so von selbst, daß es nur noch dem Leipziger Theater gesagt werden darf.

Wenn wir die Anwendung der Musik im Macbeth empfehlen, so darf das nur als eine Ausnahme gelten, die zu Gunsten der Aufführung eines einmal vorhandenen Stücks stattfindet. Daß wir im Allgemeinen die Anwendung der Mittel einer fremden Kunst entschieden mißbilligen, haben wir schon mehrfach ausgesprochen. Das Drama wie die Poesie überhaupt soll nur durch das Medium des Begriffs auf das Gemüth wirken, die Musik dagegen wirkt unmittelbar auf die Sinne. Wenn man die letztere also nöthig hat, um auf die Stimmung denjenigen Eindruck auszuüben, den man beabsichtigt, so ist das ein Zeichen, daß die dramatische Kraft nicht ausreicht.

Das beziehen wir aber nicht auf die Aufführung des Sommernachtstraumes, die uns gleichfalls das Leipziger Theater gegeben hat. Der Sommernachts Traum ist ein Polsterabendscherz, der nicht eine dramatische Handlung enthält, sondern eine Reihe komischer Situationen, die vorzugsweise durch den Contrast der lustigen Elfen einerseits, der Liebenden und Tölpel andererseits herbeigeführt werden. Dieser Contrast wird durch die reizende Mendelssohn'sche Musik, die genau in die Stellen eingeflochten ist, wo sie hingehört, nur noch erhöht. Ueberhaupt finde ich das Tieck'sche Arrangement dieses Stücks sehr verständig, und kann der abweichenden Meinung von Gerwinus nicht beitreten. Die mittleren drei Acte, von Tieck mit einer idealisirten Anwendung des Shakspeare'schen Bretergerüstes in eine einzelne Handlung zusammengezogen, machen einen sehr heitern Eindruck, und zu diesem Eindruck ist die anmuthige Decoration, die lustigen Costume der im Waldesgrün herumlaufenden Elfen wesentlich. Wenn man die Elfen ebenfalls als Tölpel darstellen wollte, so würde der Contrast gegen die athenischen Spießbürger wegfallen, und dieser Contrast ist von Shakspeare selbst beabsichtigt, wie es die Scene mit Titania und die lyrischen Stellen hinlänglich zeigen. Es widerspricht zwar unsren gewöhnlichen Vorstellungen von Puck, sich diesen täppischen Gefellen als ein hübsches Weib in rothem Florleide vorzustellen, aber einerseits sind wir schon aus Weber's Oberon daran gewöhnt, andererseits ist eine Schauspielerin besser geeignet, diese stofflose, lustige Heiterkeit auszudrücken, als ein

Mann, und das Männliche im Charakter des Boltergeistes kommt wenig zum Vorschein. Dagegen sollte man Oberon selbst etwas mehr Gravität geben, und den lyrischen Tenor aus der Oper, wo er sich in der nämlichen Rolle bewegt, dazu verwenden. Für die handelnden Schauspieler ist übrigens noch zu bemerken, daß ihre Mißverständnisse und Verwickelungen beim Publicum denselben komischen Eindruck machen sollen, wie bei den idealen Zuschauern, bei Puck u. s. w., und daß Shakspeare auch sehr entschieden darauf hingearbeitet hat, indem er sie mit der Einbildung, etwas recht Tiefgefühltes und Weises auszusprechen, den größten Unstun reden läßt. — Mit dem Schluß dieses Acts hört das Interesse auf; die Späße der Handwerker im letzten Act sind eigentlich zu grob, als daß wir sie besonders vermiffen sollten. Die dazwischen eingeschobenen Bemerkungen des Thebens und der Uebrigen sind sehr langweilig, und der etwas prahlerisch ausgestattete Rahmen mit der Musik des Hochzeitmarsches und den vielen Fackeln paßt nicht für das kleine Bild. Zwar gehen mit diesem letzten Act einige zarte Andeutungen verloren, daß die äußerlichen Capricen der Kobolde, denen die Liebenden im Walde anheimfielen, eigentlich nur ein Ausdruck sind für die innere Natur der Liebe, die sich gern in Capricen bewegt, allein wir können auch diese an sich recht hübsche Moral gern entbehren. — Dagegen darf der erste Act nicht wegfallen, obgleich er kein großes Interesse erregt, und obgleich die darin vorkommende Vermischung aller möglichen Gebräuche, Mythologien und Sitten für unsren Geschmack zu stark ist. Uebrigens hat Servinus Unrecht, wenn er für die Vorstellung das antike Costum verlangt. Vom Alterthum ist in dem Stück keine Rede, und die Hoftracht des Renaissancezeitalters ist für ein pathetisch-burleskes Festspiel gerade das angemessene Costum. Auch die Amazonen, die man im Gefolge der Hippolyta angebracht hat, sollten wegbleiben.

Der Katholicismus in Frankreich.

Auf den ersten Anblick scheint es befremdend, daß gerade in Frankreich, einem katholischen Lande, die antichristliche Philosophie eine Energie und eine Ausdehnung gewinnen konnte, wovon in den protestantischen Ländern England und Deutschland keine Rede war, und daß dann wieder eine kirchliche Reaction eintrat, in welcher sich die gesammten Anstrengungen der Encyclopädisten als illusorisch erwiesen. Beides ist aber sehr natürlich.

Der Katholicismus bildete weniger mit seinen Lehren, als mit seinen Einrichtungen, einen so entschiedenen Gegensatz gegen die öffentliche Meinung, daß an eine Vermittelung nicht zu denken war. Die Opposition mußte also eine radicale und negative sein. In unsrer Zeit, wo man die Gegenstände so lange