

sich spricht sie jeden Wert ab; nur was einem Menschen zur Offenbarung seiner Schönheit hilft, darf gelten. Ein frommes Gemüth, gute Werke, edle Vorsätze — was nützen sie denn? Olivia seufzt:

„Nun walte, Schicksal! Niemand ist sein eigen.“

Was sein soll, muß geschehen: so mag sich's zeigen.“

Das Schicksal will, dass ein jeder zu seiner Schönheit kommt; ob er sie selbst als Ungeheuer nur und nur in Verbrechen finden mag — das Schicksal treibt ihn so lange herum und lässt ihn nicht aus, bis es ihm die höchste Schönheit, die seine Natur überhaupt hergeben kann, entnommen hat. Also, folge nur unbekümmert deinen Instincten. Was sich in dir regt, vernimm und lass es schalten, wie auch der Verstand sich wundern oder die Sitte dich tadeln mag. Gib dich nur deinen Wallungen hin. Du kamst doch nichts gegen sie. Willst du dich wehren, wirst du nur den zuschauenden Gott erzürnen, der sie in dich gelegt hat, weil er dich in dieser Rolle sehen will. Sonst bedeuten sie nichts. Deine Leidenschaften sollen dich nur dahin bringen, wo du fähig sein wirst, deine ganze Schönheit zu zeigen. Das weist du freilich nicht. Während sie nur Mittel sind, glaubst du, es handle sich um sie. Aber lasse dich nur täuschen, es thut nichts: desto treuer wirst du ihnen dienen, desto freier werden sie in dir walten. Also glaube es nur. Der zuschauende Gott wird freilich über dich lächeln müssen. Ihm wird es komisch sein, dass du um dein Glück zu ringen meinst, während es doch nur gilt, dir schöne Worte oder Geberden zu entlocken. Was dir der Zweck scheint, ist nur ein Mittel; den Zweck, dem du dienst, ahnst du gar nicht. Das ist der Humor im Leben der Menschen. Diesen Humor, dass die Menschen ihre Rollen beim Worte nehmen, stellen die Shakespeareschen Komödien dar. Sie wollen uns die Dinge, die wir sonst als mitspielende Menschen ansehen, einmal so sehen lassen, wie sie der zuschauende Gott sieht; in diesem Moment müssen alle Tragödien zu wehmüthigen Pöffen werden. Sie zeigen, dass, was uns im Gedränge des Daseins unser Ernst scheint, nur ein Spiel mit uns vor der großen Macht ist und dass nur, was wir so nebenher erfüllen und ohne es recht zu achten, die wahre Absicht unseres Lebens ist: uns schön darzustellen. Der Jüngling läuft einem Mädchen nach; dieses Gefühl scheint ihm der Wert seines Lebens, und er ahnt nicht, dass es ihm nur ein lustiger Puck ins Gemüth gegossen hat, weil der zuschauende Gott es sich hübsch denkt, diesen edlen Leib, diese zärtliche Seele in Sehnsucht beben zu sehen. Das Leben hat einen tiefen und heiligen Ernst: es soll die Menschen zu ihrer Schönheit bringen. Aber weil die Menschen von ihm nichts wissen, sondern die Fäden, an welchen die große Macht sie hält, für das Ende nehmen, werden sie komisch. Zu zeigen, wie das Leben mit uns etwas ganz anderes meint, als wir uns einbilden — darin besteht die göttliche Lust dieser Komödien.

Ich weiß nicht, ob das je schon so herausgesagt worden ist. Aber fühlen muß es, wer immer sie betrachtet. Jeder fühlt, dass es ihr unaussprechlicher Zauber ist, uns den vermeintlichen Ernst des Lebens als ein Spiel ansehen, aber in diesem Spiele gerade uns einen anderen, unvernünftigen und viel tieferen Ernst ahnen zu lassen. Aus diesem Gefühle kommen alle Bemühungen der Regisseure her, die unermüdet trachten, neue Mittel zur Darstellung dieser Komödien zu suchen, die uns von der Bühne herab empfinden lassen könnten, was wir beim Lesen empfinden. Beim Lesen haben wir die Empfindung, der liebe Gott selbst zu sein, der das Schicksal nicht fürchten, ja bei Nöthen nicht einmal mitleiden kann, weil er weiß, dass ja doch alles dem Trauernden zum Heile ist, der nur so zu seiner Schönheit kommen kann. Diese Empfindung wollen wir nun auch von der Bühne herab. Sofort möchten wir inne werden, dass uns das Leben hier nicht gezeigt wird, wie es den mitspielenden Menschen erscheint, sondern dass wir jetzt ihren Kreis verlassen haben. Diese aus der irdischen Gefangenschaft befreiende und gleichsam vom Leben weg auf herabsehende Sterne emportragende Heiterkeit wollen wir empfinden und sie können die modernen Mittel der heutigen Bühne nicht geben. Die modernen Mittel der heutigen Bühne haben vor, uns das, was auf der Bühne geschieht, ganz genau so erscheinen zu lassen, als es uns erscheinen würde, wenn es im Leben vor uns geschähe; das ist ihre Absicht, das ist ihr Stolz, danach trachten sie. Jene Komödien haben vor, uns das, was auf der Bühne geschieht, ganz anders erscheinen zu lassen, als es uns erscheinen müßte, wenn es im Leben vor uns geschähe. Diese Mittel wollen uns die volle Illusion des Lebens geben. Der Sinn jener Komödien ist es, uns die Illusion des Lebens zu nehmen; nur indem sie uns aus dieser bedrückenden Illusion in eine hellere Region erheben, befreien sie uns so. Also können diese Mittel jene Komödien nur stören. Was diese Mittel vermögen, ist gegen den Zweck jener Komödien. Was der Zweck jener Komödien verlangt, können diese Mittel nicht leisten. Man hat die Wahl, entweder auf jene oder auf diese zu verzichten. Will man diese nicht entbehren, so lasse man jene. Will man jene nicht missen, so entsage man diesen.

Herr Dr. Richard Fellner, der Dramaturg des Deutschen Volkstheaters, hat das eingesehen. Er hat gefühlt, dass die Darstellung der Shakespeareschen Komödien die modernen Mittel der realistischen Illusion nicht brauchen kann, sondern eine ideale Bühne verlangt. Ueber seinen Versuch hat er sich selber so vernehmen lassen: „Meine Einrichtung schließt sich einem Versuche Karl Immermanns an, der im

Februar 1840 das Stück von einem Kreise Düsseldorfer Dilettanten auf einem der altenglischen Bühne nachgeahmten Gerüst aufzuführen ließ. Er arrangierte die Scenen und leitete die Einstudierung, während Professor Wiegmann die Bühne construierte. Ueber die Vorzüge derselben schreibt Immermann: „Die moderne Bühne bildet den Wechsel des Schauplatzes durch Verwandlungen ab und sucht — besonders in neuester Zeit — durch alle Kräfte illusorischer Decorationsmittel den Schauplatz in täuschendster Vergegenwärtigung den Zuschauern unter die Augen zu bringen. Die unsrige entsagte allen Ansprüchen auf diese Täuschung, die man Naturwahrheit nennt; sie ruhte auf dem Grundsatz, dass im Drama die menschliche Handlung Hauptsache und der Schauplatz Nebensache ist, und wollte eben nichts weiter sein als ein leichtandeutendes Gerüst. Sie verzichtete auf Verwandlungen, welche die Phantasie mehr verwirren als beleben und der Handlung fast nur ein herabziehendes Gewicht anhängen. Sie stellte den Scenenwechsel nur dadurch her, dass sie in zwei Theile sich zerlegte, nämlich in den vorderen breiten Raum, welcher Freies darstellte, und in den hinteren kleinen, der zu den Scenen, die in einem Innern — Zimmer, Saal und dergl. — vorgiengen, benutzt wurde. — Die moderne Bühne ist sehr tief und im Verhältnis zu dieser Tiefe wenig breit. Das Drücken und Zusammenballen der Gruppen kann daher auf ihr fast nur dadurch vermieden werden, dass man die Scene wieder durch Versatzstücke verbaut. Die unsrige war sehr breit und wenig tief, gab daher alle Anlässe zu der für das Drama so günstigen basreliefartigen Anordnung — die auf der modernen, wenn ihr ganzer Raum zu großen Gruppierungen benützt wird, kaum durchzuführen ist — in reicher Fülle. Die Vortheile der so construierten Bühne, wenigstens für die Darstellung eines Shakespeareschen Werkes, zeigten sich nun bei den Vorbereitungen und bei der Darstellung augenfällig. Ich weiß aus Erfahrung, welche Noth der dramatische Riese macht, wenn man seine Glieder in unsere Bühne quetschen muß, wie man überall dabei in Verlegenheit ist und wie, selbst bei der sorgfältigsten Behandlung seine höchsten Schönheiten doch, um mich eines malerischen Ausdruckes zu bedienen, einzuschlagen pflegen. Bei dieser Gelegenheit fühlte ich mich zum ersten Mal mit der scenischen Durchführung seiner Poesie in gutem, helfendem Elemente. Die Anordnungen, die Motive sprangen mir ganz von selbst zu, einfach, mannigfaltig, wahr. — Shakespeare verträgt unter allen Dichtern am wenigsten die Beimischung moderner Kleinlichkeit. Ihm ist es immer um das Große, Ganze, Ungezeichnete der Welt- und Menschengeschichte; alles Illusorische, Opernhafte der Scene fällt von seinen Gliedern ab, wie schlechter Lack von einer schönen Bildsäule; in die vertraulichste Nähe zu den Hörern muß er gerückt werden, wenn die Geheimnisse, die der Brust seiner Menschen entquellen, verstanden werden sollen. Fliegende Leinwand und rauschender Zindel darf sich nicht vorlaut machen, wo dieser erhabene Geist seine Offenbarungen mittheilt. Er erfordert das schlichteste Gerüst, welches aber in aller seiner Einfachheit dennoch Gelegenheit zu reichhaltiger Aufstellung und Bewegung darbieten muß. — Bei einer so neuen Sache, wie die hier versuchte Wiederbelebung Shakespeares war, würde eine festgesetzte Praxis und das durch sie gewährte weitere Nachdenken noch zu manchen Verbesserungen führen. Folgendes aber lässt sich mit Wahrheit von dem ersten Versuche aussagen: Dadurch, dass die Bühne nichts weiter sein wollte, als eine Bühne, nämlich ein symbolisch-andeutendes Gerüst mit festen Vertikalitäten für jedes Kommen und Gehen, wurde erreicht, dass das Gedicht die Selbstthätigkeit der Phantasie bei den Zuschauern erweckte und, ungehindert von belastendem Beweisen, leicht und schwebend zwischen festen Anhaltspunkten sich bewegte. Die geringe Tiefe der Bühne bewirkte, dass die Handlung sich nie vor den Zuschauern zurückzog, sondern mit deren Gemüth und Geist in unmittelbarem Contact blieb. Die Breite der Scene erleichterte das Arrangement der Horche- und Laufscenen und alles dessen ungemein, was einer gleichzeitigen Doppelhandlung sich nähert, wie z. B. wo Bleichenwang und Viola zum Duell auf einander gehezt werden sollen. Sie gab überall klare, lichte Gruppen. Die Menge der Auftritts- und Abgangspunkte ließ die Handlung in stetiger Bewegung bleiben und bot viele kleine günstige Motive dar, z. B. in der Scene, wo Malvolio als vermeintlicher Toller von Maria, Fabio und Junker Tobias aufgesucht wird. Endlich führte die Zerfällung des Schauplatzes in die große und kleine Bühne zu einer beständigen sichtlichen Verbindung zwischen dem Außen und Innen der Handlung. Die Handlung bewegte sich vor den Augen der Zuschauer von der Straße in das Zimmer, sie drang aus diesem in das Freie. Zuweilen fühlte man wirklich so das innerste Leben des Gedichts pulsieren. Als ein Beispiel der Anordnungen, welche diese Bühne gebot, führt Immermann die Scenen vor, die dem ersten Zusammentreffen Violas und Olivias vorhergehen: Olivia plaudert mit dem Narren und weist Malvolio mit seinen sauerköpfigen Bemerkungen zur Ruhe. Maria meldet den jungen Cavalier des Herzogs, und Olivia erfährt, dass ihn Junker Tobias aufhalte. Maria wird abgeschickt, diesen wegzubringen, nachher Malvolio, den Cavalier abzuweisen. Junker Tobias kommt betrunken, lallt und schwankt hinaus. Der Narr wird ihm nachgeschickt, Malvolio kehrt zurück, sagt, dass der Cavalier sich nicht abweisen lasse, und darauf erfolgt nach einer kurzen Zwischenscene mit Maria der Auftritt zwischen Olivia und Viola. — Diese Scenen waren hier folgendermaßen arrangiert: Bei den letzten zurechtweisenden