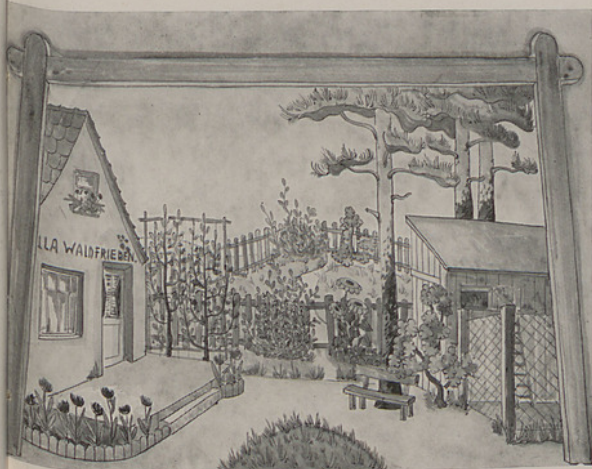


SPIELZEIT
1934/35

STADTTHEATER STETTIN

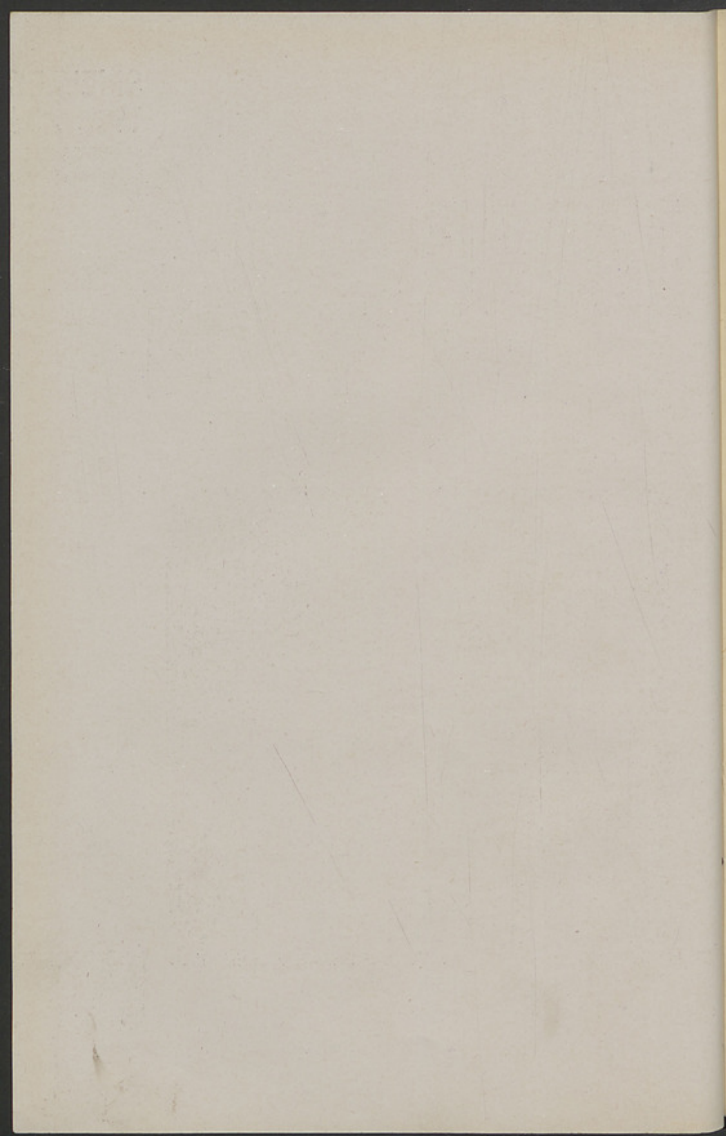


DAS LOCH IM ZAUN

ENTWURF FRANZ HOSENFELDT

HEFT

4





GRUNDSÄTZLICHES

Die nationale Revolution, die alle Gebiete unseres politischen Lebens ihrem Formungswillen unterwarf, hat in einer bewundernswerten Bewußtheit vom ersten Anfang an auch die Äußerungen künstlerischer Gestaltung in den Aufbau des neuen Staates einbezogen, und in dieser Neuformung des öffentlichen Lebens dem Theater eine besondere und kaum je früher erreichte Stellung eingeräumt. In edlem Wettstreit begannen die deutschen Theater in einem gewaltigen Umbruch und Aufbruch den wesentlichen und grundsätzlich proklamierten Zielen zuzustreben. Ziele, die schon einmal einen endgültig formulierten Niederschlag gefunden hatten in den Forderungen unserer großen klassischen Dichter und Denker, und zu denen seit Jahrhunderten die Sehnsucht nach dem deutschen Nationaltheater hinstrebte, die darum alt und ewig neu zu nennen sind, wie alle großen und entscheidenden Gedanken. Dabei blieben die Theater aber — wahrscheinlich dank einer besonders glücklich zu nennenden Grundeigenschaft des Theatermenschen und der jeder Kunstleistung eigenen Persönlichkeitsprägung — von der Gefahr verschont, in der notwendigen und erstrebenswerten Einheitlichkeit der Zielsetzung zugleich einer geistigen Uniformierung und einer öden Gleichmacherei zu verfallen. Es war der Wille des Führers und der Regierung, daß der deutsche Theaterleiter nicht allein ein Vollstrecker einer offiziellen Kunstmeinung sei, sondern eine Persönlichkeit, die aus der eigenen Kraft der Anschauung und Gesinnung heraus, gebunden an das große Ziel, frei in der Wahl des zu ihm führenden Weges, durch die Tat erweise, daß er Theater-Führer sei.

Und so findet denn auch heute in Deutschland jedes Theater, das auf sich hält, im Rahmen der Gesamtarbeit am deutschen Nationaltheater seine eigene, nicht von außen her befohlene, sondern von ihm selbst immer wieder neu zu stellende Aufgabe. Erst aus der Vielfalt der Wege, die alle zum gemeinsamen Ziel führen, erst aus dem harmonischen Zusammenklang der einzelnen Leistungen kann nach und nach eine neue Kultur, in organischem Wachstum sich selbst festigend, erstehen.

Trotz des völligen Neubeginns solcher Aufbauarbeit werden die Aufgaben, vor die sich das einzelne Theater im Dritten Reich gestellt sieht, mitbestimmt durch die besonderen Gegebenheiten der Stadt, des Stammes, der Landschaft. Wenn für andere größere Theater etwa die besondere theatralische Tradition von bestimmendem Einfluß sein kann, so darf man für das Stettiner Stadttheater das Gegenteil in Anspruch nehmen. Trotz seines langen Bestehens muß man in seinem Entwicklungsgang von einer völligen theatralischen Traditionslosigkeit sprechen. Eine Lage der Dinge, aus welcher der nicht zu übersehende Nachteil erwächst, daß ein für die besondere Eigenart des theatralischen Erlebnisses empfängliches, breites Stammpublikum erst im Laufe der jüngsten Zeit mühsam herangezogen werden mußte und weiter herangezogen werden muß. Dem gegenüber steht freilich das anfeuernde Glücksgefühl, das jedes Überraschungen versprechende Neuland, jeder unbeackerte Boden schenkt. Auch ist es vielleicht nicht so schwer wie sonstwo, unbrauchbar gewordenes Gerümpel vergangener Tage abzuräumen und den Grund freizumachen für Saat und Ernte der eigentlichen Aufbauarbeit. Aus dieser Situation gilt es zu erkennen, daß es bei Achtung aller Traditionswerte junges Theater sein muß und nur junges Theater sein kann, was hier seine Aufgabe erfüllt. Und daß junges Theater immer auch gutes Theater ist, das haben wir uns erfreulicherweise in der letzten Spielzeit von reichshauptstädtischen Beurteilern bescheinigen lassen können und wollen es auch in der kommenden Spielzeit erneut unter Beweis stellen.

Besonders im technischen Betrieb war das Stadttheater vor dem Umbruch auf einer Stufe, die jeder Beschreibung spottete. Hier zeigt sich der Neuaufbau unseres Theaters nach außen ganz besonders eindringlich: alles mußte von Grund auf neu organisiert werden, und umfangreiche Erneuerungsarbeiten hatten hier ein schlimmes Erbteil ebenso phantasieloser wie arbeitsunlustiger Schlamperei auszurotten und die technischen Einrichtungen und Hilfsmittel unserer Bühne nach Möglichkeit auf die Höhe der Zeit zu bringen.

Dem technischen Neuaufbau im Äußeren entspricht der geistige Aufbau im Inneren. Die Frage: Wie wird Theater gespielt? ist von nicht zu unterschätzender Wichtigkeit. Aber man darf sie nicht einseitig stellen, man darf nicht nur den rein artistischen Werten des Theaterspiels allein huldigen. Davor muß nunmehr einschneidender und wesentlicher die andere Frage treten: Was wird gespielt? Und diese Frage findet ihre Antwort im Spielplan, bei dem die geistige Erneuerung zuerst einzusetzen hatte, und der das geistige und kulturelle Gesicht des Theaters dokumentiert. Wichtig ist es, zu erkennen und immer wieder sich vorzuhalten, daß ein wahrhafter und wirksamer Aufbau nicht über Nacht sich vollzieht, daß es vielmehr notwendig ist, auf möglichst weite Sicht zu planen und von langer Hand sichere und festgefügte Grundlagen zu schaffen, ohne Rücksicht darauf, ob solche Arbeit schon im gegenwärtigen Augenblick Früchte abwirft. In ganz besonderem

Maße trifft das auf den Spielplan eines Theaters zu. Seine Planung darf nicht nur den engen Zeitraum einer einzigen Spielzeit im Auge haben, sondern muß die Vergangenheit und eine weitere Zukunft absichtsvoll einbeziehen. Und wer etwa unseren letztjährigen Spielplan und den Vorschlag für die laufende Spielzeit vergleichend überprüft, der wird das angeführte Grundprinzip entdecken und die organische Folgerichtigkeit in der Durchführung der gestalteten Aufgaben bestätigen können.

Im Vordergrund der Bemühungen steht eine Neuerweckung unseres großen klassischen Dramengutes, unseres wertvollsten geistigen Besitztums. Hier soll nicht etwa Totes mit künstlichem Leben erfüllt werden. Diese Werke tragen ihr ewiges Leben in sich, und es bedarf keinerlei künstlich hineingetragener Aktualität, um die Zeitnähe dieser Werke krampfhaft zu erweisen. Nein, wir haben die Aufgabe und wollen sie erfüllen, die wertbeständigen Gaben unserer großen Dichter aus ihrem eigenen Geist heraus, aber mit Mitteln und Möglichkeiten unserer Zeit und unserer Erkenntnisse auf unsere besondere Art neu zu gestalten. Daß solche Neugestaltung sich selbst zu dem obersten Gesetz unumschränkter Werk-treue bekennt, hat unseren Aufführungen in der vergangenen Spielzeit weit über die Grenzen Pommerns hinaus ebenso Widerhall verschafft wie die Tatsache, daß wir uns sofort an die technisch und geistig größten Aufgaben, die gestellt werden können, herangewagt haben: an die Aufführung aller drei Teile von Hebbels „Nibelungen“ und die von Goethes „Faust“ I. Teil. Ein Blick auf den diesjährigen Spielplanentwurf gibt darüber Auskunft, daß hier mit der festlichen Aufführung des „Don Carlos“ und eines weiteren Werkes von Schiller zur Feier seines 175. Geburtstages, mit Goethes „Faust“ II. Teil, Kleists „Käthchen von Heilbronn“, Hebbels „Agnes Bernauer“ und anderen die begonnene Arbeit organisch fortgeführt wird.

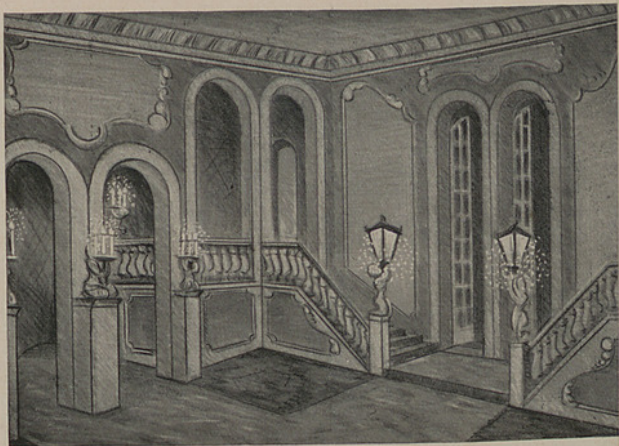
Der Ruf des Stettiner Stadttheaters stützt sich aber nicht allein auf den Erfolg seiner Klassikeraufführungen. Es ist verschiedentlich auch als das Theater mit dem mutigen Spielplan, als Bühne von besonderem Pioniergeist, bezeichnet worden. Wir erkennen es als unsere besondere Verpflichtung, dem jungen deutschen Dramatiker auf die Bühne zu verhelfen, ihm durch Aufführung seiner Werke die notwendigen Einblicke in die Gesetze theatralischen Schaffens zu vermitteln und damit dem kommenden, von uns allen so sehnlich erhofften jungen deutschen Drama großen Stils den Weg zu ebnen. Nicht jedes dieser erstmalig zur Diskussion gestellten Werke kann selbstverständlich ein Meisterstück von überragender Bedeutung sein. Und es hat seine Schwierigkeiten, auch aus einer noch so sorgfältigen Lektüre heraus die Bühnenfähigkeit und Bühnenwirksamkeit eines Stückes restlos zu beurteilen; es kommt vor, daß die Meinungen der Beurteilenden oft ganz weit auseinander liegen. Aber das darf uns nicht von dem Wagnis einer Uraufführung abhalten, das wir in der vergangenen Spielzeit in den drei Spielgattungen nicht weniger als achtmal unternommen haben. Und so wenig es sich heute ein Theaterleiter von künst-

lerischem Verantwortungsbewußtsein leisten kann und darf, sich auf den allzu bequemen Standpunkt des in gesicherter Stellung Abwartenden zurückzuziehen, so wenig darf das Theaterpublikum seine schöne Pflicht vergessen, Interesse für das werdende zu bekunden, mitzuarbeiten und mitzufördern, wo sich Ansätze zu Zukunftsvollem und Gutem zeigen. Und nichts wird uns dazu verleiten dürfen, uns für das Schaffen der jungen nationalen Dichter nicht auch in dieser Spielzeit mit derselben künstlerischen Intensität und menschlichen Überzeugtheit einzusetzen.

Die gleichen Prinzipien, die hier besonders im Hinblick auf das Schauspiel dargelegt wurden, gelten selbstverständlich auch für den Spielplanaufbau der Oper und Operette. Darüber hinaus darf darauf verwiesen werden, daß der Opernspielplan dieser Spielzeit — ohne Gestaltung auf lange Sicht außer Acht zu lassen — schon im Ablauf dieses Jahres um eine ganz besondere Ausgewogenheit bemüht ist und die wesentlichen Meisterwerke deutschen Opernschaffens über zwei Jahrhunderte hinweg uns nahebringt.

Der Operette fällt diesen ernsthaften kulturellen Verpflichtungen gegenüber die Aufgabe zu, den Ausgleich des Spielplans nach der heiteren und leichten Seite hin besonders zu fördern, und sie erhält damit ihre in jüngster Zeit so häufig angefochtene Berechtigung im Rahmen der Gesamtarbeit des Theaters. Gerade mit den Werken leichter Art, die auf die Entspannung im Lachen abgestellt sind, erfüllt das Theater eine wichtige, gewissermaßen seelen-hygienische Aufgabe. Es fördert im Kampf des Daseins eine Art geistig-seelischen Stoffwechsels, indem es besonders in unruhigen Zeiten Kampf und Spannung der Alltäglichkeit auf einer anderen, spielerischen, Ebene glättet und auflöst. Darum stehen auch in Schauspiel und Oper den ersten Werken eine Fülle heiterer, belustigender und teilweise nur unterhaltender Stücke gegenüber. Erst aus der Gegensätzlichkeit zwischen Ernst und Heiter, zwischen Spannung und Entspannung, erhält ja der Gesamtspielplan eines Theaters sein Gesicht. Gerade in unserer Zeit erscheint es besonders sinnvoll und wichtig, dem Erholungsbedürfnis breiter Volkskreise reichliche, aber gut zubereitete Nahrung zu geben.

Wir versuchen also, durch den Spielplan, durch das „Was“, dem Theater unserer Stadt ein besonderes, ein eigenes Gesicht zu geben. Aber dieses Gesicht wird wesentlich mitbestimmt durch das „Wie“, durch die theatralische Faktur der Darbietung. Auch ihr gilt unsere besondere Sorge. In erster Linie ist es der im Verlauf von zwei Spielzeiten nunmehr erreichte völlige Neuaufbau unseres Ensembles, der es ermöglicht, die gestellten Aufgaben aus einem einheitlichen Willen und Geiste heraus zu lösen. Auch hier ist es ein nicht zu unterschätzender Vorzug, daß neben den bewährten alten Mitgliedern, die innerlich jung geblieben sind, besonders jugendliche Kräfte am Werk sind, die mit der heiligen Begeisterung und der inneren Besessenheit der Jugend sich für ihre Aufgabe einsetzen. So konnte sich in starkem Ringen mit dem spröden, aber unendlich reichen Material des lebendigen Menschen ein be-

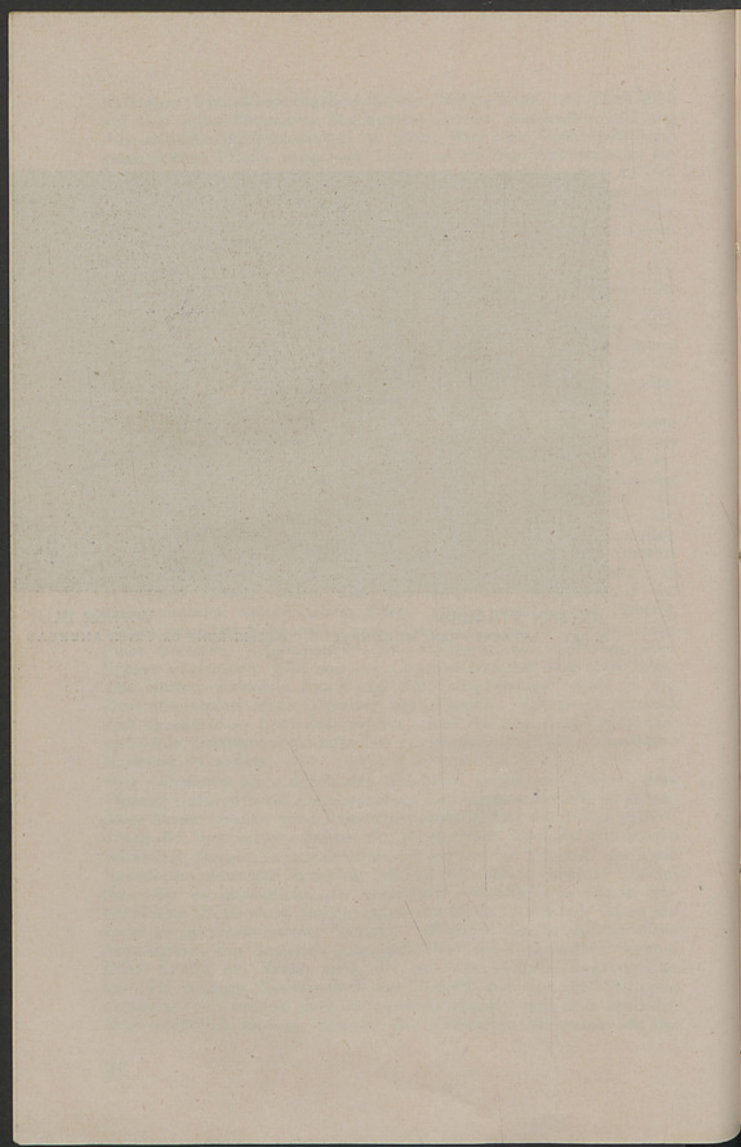


JOHANN STRAUSS

WIENER BLUT

2. AKT · ENTWURF FRANZ HOSENFELDT

INSZENIERUNG DR. PETER ANDREAS

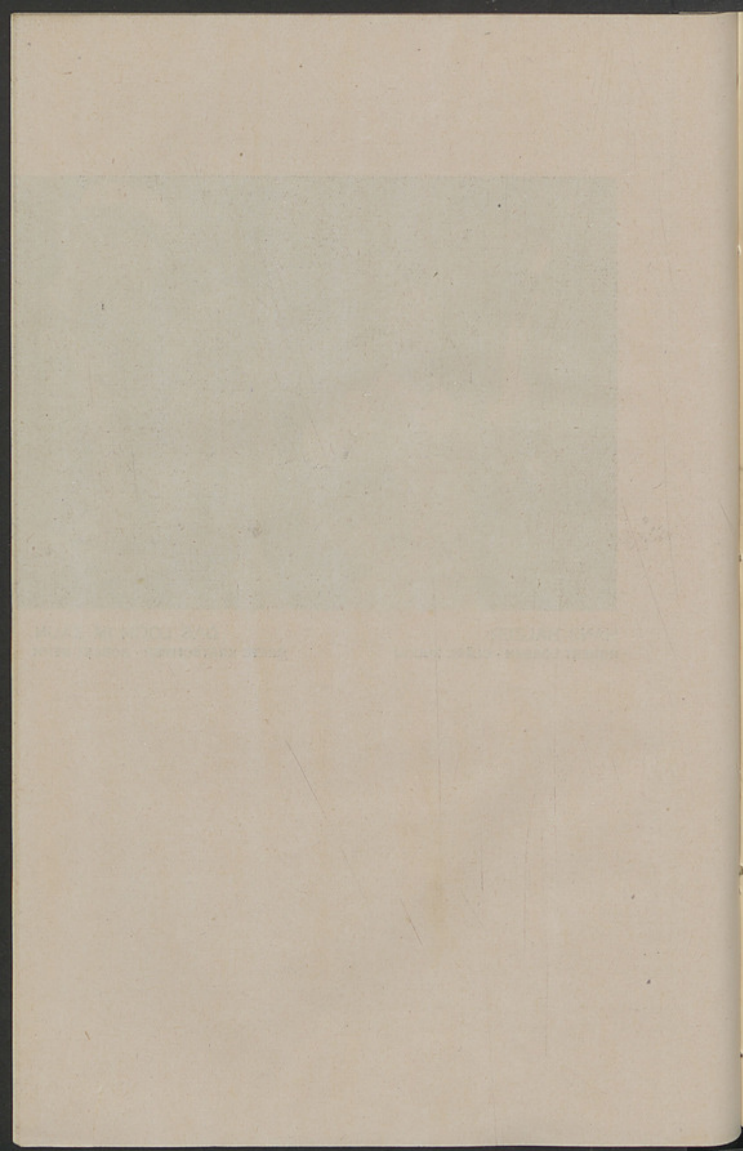




HANS BALZER
ROBERT LOSSEN · CLÄRE RUEGG



DAS LOCH IM ZAUN
GRETE KRETSCHMER · ROBERT BEHN



sonderer, knapper, präziser, impulsgeladener Darstellungsstil entwickeln lassen, der, so steht zu hoffen, in dieser Spielzeit von wirksamer Geschlossenheit und formender Kraft sein kann. Monumentale Gestaltung unserer großen Dichtungen ist es vor allem, die wir anstreben. Ohne Behinderung durch kleinliche Naturalismen, ohne Verwischung durch leere und hohle Pathetik. Nach den Gesetzen einer Ökonomie, die für das menschliche Leben wie für die Kunst von gleicher grundlegender Bedeutung ist, nach dem Grundsatz, daß kleinstes äußeres Kraftmaß und größte innere Wirkung miteinander in Einklang gebracht werden müssen, daß jeder Aufwand an Anstrengungen über das Maß des Notwendigen hinaus nur zur Beeinträchtigung des Eindrucks führt, suchen wir nach einer Klahrheit und Endgültigkeit der Gestaltung, die, so präzise sie ist, nicht in sich eingefroren erscheint, sondern aus der ganzen Unmittelbarkeit des künstlerischen Erlebens und des persönlichen Temperaments unablässig gespeist wird. Diese Klarheit der Gestaltung soll im Rahmen vollendetster Natürlichkeit und natürlicher Vollendung bleiben, trotz letzter Ausgewogenheit den Charakter des Eben-Entstehenden behalten und so, aus dem inneren Erlebnis wachsende, „geprägte Form, die lebend sich entwickelt“, werden. Und es ist selbstverständlich, daß auch die anspruchsloseren Aufgaben, die kleinen Erheiterungs- und Nebenwerke, dabei dieselbe innere Bereitschaft finden sollen, um gerade auch im Leichten das Niveau einer ernsthaft durchgearbeiteten Vorstellung zu zeigen.

Schließlich aber wären alle Anstrengungen vergeblich, würde nicht auch von uns immer wieder die Frage gestellt: Für wen spielen wir? Es ist im gegenwärtigen Augenblick, wo die Schaffung einer neuen Hörerschaft des Theaters, die Teilnahme des ganzen Volkes an seiner Schaubühne, im Mittelpunkt der Diskussion steht, nicht vonnöten, erneut auf die besonderen Aufgaben hinzuweisen, vor denen das Theater hier steht. Es bleibt mit allen Mitteln danach zu streben, eine regelmäßige und dauernde Teilnahme aller Volksschichten am Theaterleben der Nation herzustellen, eine Teilnahme, die nicht den Charakter des Zwanges, sondern des inneren Bedürfnisses trägt. Der Weg bis dahin ist noch weit, und es gilt zunächst, den Kreis der Besucher wenigstens so weit zu spannen, wie es möglich ist. Wir haben unter anderem durch erneute wesentliche Herabsetzung besonders der Mietpreise das unsere dazu getan, und der Erfolg dieser Maßnahme hat uns recht gegeben: schon jetzt können wir eine Anzahl von ständigen Besuchern in unserer Platzmiete aufweisen, wie sie das Stettiner Stadttheater überhaupt noch nie besessen hat. Auch die Freilichtbühne im Schloßhof, die schon in diesem Jahr einen so schönen Erfolg hatte und die im nächsten ausgebaut wird, soll dazu beitragen, das theatrale Erlebnis weiter und weiter hinauszutragen. Daneben wird durch Zusammenarbeit mit der NS-Kulturgemeinde, der Arbeitsfront, den Ortsgruppen der Partei und vor allem auch der Hitlerjugend Tausenden von Volksgenossen die Möglichkeit gegeben, zum Teil erstmalig mit dem Theater in Berührung zu kommen.

Und so erst kann das Theater seine eigentliche, seine schönste Aufgabe erfüllen: den Menschen zu erziehen, sein Wesentliches zu bilden, nicht in erster Linie zum politischen Wirken und praktischen Tun. Dazu hat sich die Nation ihre großen Erziehungsinstitute anderwärts geschaffen. Aufgabe des Theaters ist es, den Menschen zu erziehen zu künstlerischem Erleben, ihm die großen Gegenstände der Nation und der Menschheit ins Herz zu legen, die über dem Gebot des Tages liegen. So vermag das Theater zu erfüllen, was Schiller von der Dichtkunst sagt: „Die Poesie kann dem Menschen werden, was dem Helden die Liebe ist. Sie kann ihm weder raten, noch mit ihm schlagen, noch sonst eine Arbeit für ihn tun; aber zum Helden kann sie ihn erziehen, zu Taten kann sie ihn rufen, und zu allem, was er sein soll, ihn mit Stärke ausrüsten.“

Friedrich Siems

„GLEICHES MIT GLEICHEM“

(Zur Neuinszenierung von Shakespeares „Zweiterlei Maß“)

In diesem Stück wird vorgestellt, wie ein Vincenzo, Herzog zu Wien, einen Statthalter gesetzt, ihm Vollmacht über die Regierung, über Leben und Tod gegeben. Er gab eine lange Reise vor, hatte aber nur im Sinn, in der Nähe, im Verborgenen zu bleiben und alles zu beobachten, kleidete sich in ein Mönchshabit und erhielt seinen Zweck. Angelo hieß der neue Statthalter; der trat die Regierung mit aller Strenge an, suchte alle Gesetze hervor, nach welchen ein Mann, wann er zu früh bei seiner Braut schlief, den Tod verwirkt hatte. In diesem Falle war ein junger Edelmann, Klaudio; der ward gefangen und sollte ohne Gnade sterben. Ein wilder junger Lucio nahm sich des Klaudio an, ging zu seiner Schwester Isabella ins Kloster, nahm sie zur Fürbitt mit zum Statthalter, konnten ihn aber nicht anders gewinnen, als um Isabellas Ehre zum Lösegeld. Er wurde aber durch eine schöne List hintergangen. Eine Marianne, der er die Ehe versprochen, aber treulos verlassen hatte, wurde ihm anstatt Isabellas beigelegt. Hernach, als der Barbar Angelo dennoch Befehl gab, Klaudio den Kopf abzuschlagen, wurde er durch den Kopf eines Ragozins, der als ein berüchtigter Räuber im Gefängnis gestorben, betrogen. Der Herzog, als Mönch verkleidet, sah dem Spiel allem zu und war selbst Anstifter des Betrugs. Endlich entdeckte er sich, und nachdem er die Verbrecher in die Enge getrieben und die Unschuld gerettet, mußte Angelo seine verlassene Marianne heiraten, und er selbst nahm die tugendhafte Isabella zum Weib, und Klaudio kam zum Vorschein und herzte sich mit seiner geliebten Juliette.

Dieses Stück zähl ich mir unter die schönen. Es ergötzt mich sonderbar das Unternehmen des Herzogs, um seinen Staat zu beobachten. Der Heuchler Angelo, wie streng er auf die Gesetze und selbst ein äußerlich strenges Leben führen und doch ein Bösewicht sein konnte, wie er stufenweise in seiner Bosheit ging, so natürlich wie die Menschen pflegen zu gehen. Man findet Stoff

genug zu moralischen Gedanken, wie Angelo die Menschheit zu verteidigen und das Laster so schön zu beschönigen weiß. Und die Reden Isabellens sind vor allem aus schön; und wie schön ist ein Lucio geschildert, ein Mensch, der gewohnt ist, lauter Böses von seinen Nebenmenschen zu reden.

Habe Dank, lieber Sir William, für dieses schöne Stück Arbeit, es ist mir in aller Hinsicht wohlbekommen. Jede Szene vergnügte mich, jede Person vom Herzog bis zum Rüpel herab ist zierlich gemalt.

Ulrich Bräker (1780)

„ZWEIERLEI MASS“

Niemals hat Shakespeare sich irgendwelche Mühe mit der Erfindung des Stoffes gegeben. Jedes seiner Werke ist eine Neufassung schon bekannter Themen, jedesmal handelt es sich für ihn um nichts anderes, als eine neue eindrucksvollere Bühnenform von erprobten Stoffkreisen zu liefern. „Zweiterlei Maß“ beruht auf einem alten Stück von George Whetstone, das im Jahr 1578 im Druck erschienen ist, und das „Promos und Cressida“ heißt. Dieses Werk bestand aus nicht weniger als zehn Akten und spielt in einem Land, über das ein König von Ungarn und Böhmen regiert. Es enthält die wesentlichen Züge der Handlung, die uns aus „Zweiterlei Maß“ bekannt ist, nämlich die Schicksale von Angelo, Claudio und Isabella, und es wurde vom selben Autor im Jahr 1582 in Novellenform herausgebracht.

Dieser Stoff, der einen gewissen Publikumserfolg hatte, ist später von Chapman, einem sehr eifrigen Dramaturgen, überarbeitet worden, und es ist sehr wahrscheinlich, daß auch diese Version gespielt worden ist. — All dies fand Shakespeare vor, und er unternahm es, aus diesen verschiedenen Elementen eine neue Einheit zu schaffen. Er hat die komischen Figuren eingeführt, und das ganze Stück neu komponiert und neu geschrieben. Es gibt zahllose gute Stoffe im elisabethanischen Zeitalter, aber sie sind meistens auf eine so zeitgebundene Art behandelt worden, daß sie heute wirkungslos geworden sind. Shakespeare hat diesem guten Stoffe eine ewig gültige Form gegeben. In „Zweiterlei Maß“ hat er aus einer oft barbarischen Vorlage den großen Konflikt zwischen sachlicher Überzeugung und persönlicher Leidenschaft hervorgekehrt. Angelo ist kein wüster Schuft, sondern das unselige Opfer derselben Sinnlichkeit, die er durch Paragraphen zu bekämpfen gedachte. Shakespeare schildert in Angelo den Menschen, der infolge pruder Erziehung und Phantasielosigkeit durch den plötzlichen Aufstand seiner Sinne jegliches Gleichgewicht verliert.

Es ist eins der „modernsten“ Werke Shakespeares, und es hat am meisten Mißfallen und Kopfschütteln erregt. Tatsächlich enthält der überlieferte Text schwache und sogar unerfreuliche Stellen, aber die Überlieferung hat uns Shakespeares Text nicht voll-

ständig erhalten. Wir können feststellen, daß der erste bekannte Text von 1623 (der Text der Folioausgabe) eine ganze Anzahl von Szenen und Versen enthält, von denen wir ohne weiteres sagen müssen, daß sie nicht von Shakespeare herrühren. In Deutschland ist das Stück bisher nur in der Form dargeboten worden, in der die Folio es überliefert. Die dichterischen Stellen haben dabei nicht vermocht, die zwiespältigen Gefühle zu ersticken, die das Werk als Ganzes erweckte. Gestützt auf die epochemachenden Untersuchungen des größten Shakespearegelehrten unserer Tage, J. M. Robertson, unternimmt die neue Übersetzung es zum ersten Male, das Manuskript Shakespeares wieder sichtbar werden zu lassen. Allein die Tilgung gewisser Widersprüche, die Zusammenziehung einzelner Szenen, die durch Komikerdummheiten ihre Balancierkraft verloren haben, und eine auf Shakespeares Absichten Rücksicht nehmende Diktion reichten aus, um diesem Ziel so nahe zu kommen, wie es uns Nachfahren möglich ist.

Das Stück hieß im Deutschen bisher ziemlich allgemein „Maß für Maß“. Aus dem vorigen Jahrhundert sind einige Übersetzungen bekannt, die es „Gleiches mit Gleichem“ betiteln. Dieser Sinn des „Auge um Auge, Zahn um Zahn“ wird dem „Maß für Maß“ überall stillschweigend untergelegt, und in diesem Sinn ist der alte Titel beinahe zu einem gleichbedeutenden Begriff geworden. Wenn man sich aber einmal von allen Assoziationen befreit, und die Worte „Maß“ und „für“ und „Maß“ für sich allein klingen und wirken läßt, wird man sehr schwer einen Sinn dahinter entdecken, und schließlich dem alten Witzbold recht geben, dem nur eine Bedeutung von „Maß für Maß“ verständlich wurde: Huber saß im Hofbräuhaus und trank Maß für Maß.

Es wird nämlich in diesem Stück nicht Gleiches mit Gleichem vergolten. Angelo erhält sehr rasch Verzeihung, sein Vergehen wird nicht im geringsten geahndet, und Shakespeare legt auf das „Auge um Auge“ keinen Wert. Das Stück interpretiert den Titel „Measure for measure“ vielmehr ganz anders: Maßnahme gegen Maßnahme! Verstehen gegen Vergehen! Einsicht gegen starres Recht! Die Bedeutung des Titels ist kaum etwas anderes als „Gegensätze“ oder „Zwei Welten“. Mit zweierlei Maß wird von Angelo gemessen: sich selbst beurteilt er besser als Claudio. Zweierlei Maß ist Angelo unterworfen: seinem Streben nach Moral und seiner Sinnlichkeit. Und zweierlei Maß nimmt er schließlich dankbar von der Gnade des Herzogs an. — Dieses zweierlei Maß ist ein Symbol für alle menschlichen Gedanken und Handlungen. In der gewaltigen Gestalt des Herzogs drückt Shakespeare aus, daß dieses Messen mit zweierlei Maß der Ausdruck reifsten und höchsten Menschentums ist.

Hans Rothe

