

Christof Schalhorn

**Qualitative Diskussion von R. B. Sheridans "The Rivals" in Auseinandersetzung mit "Rivalen" von Wolfgang Hildesheimer**

1994, bei Günther Erken, LMU München, Theaterwissenschaft

# Inhalt

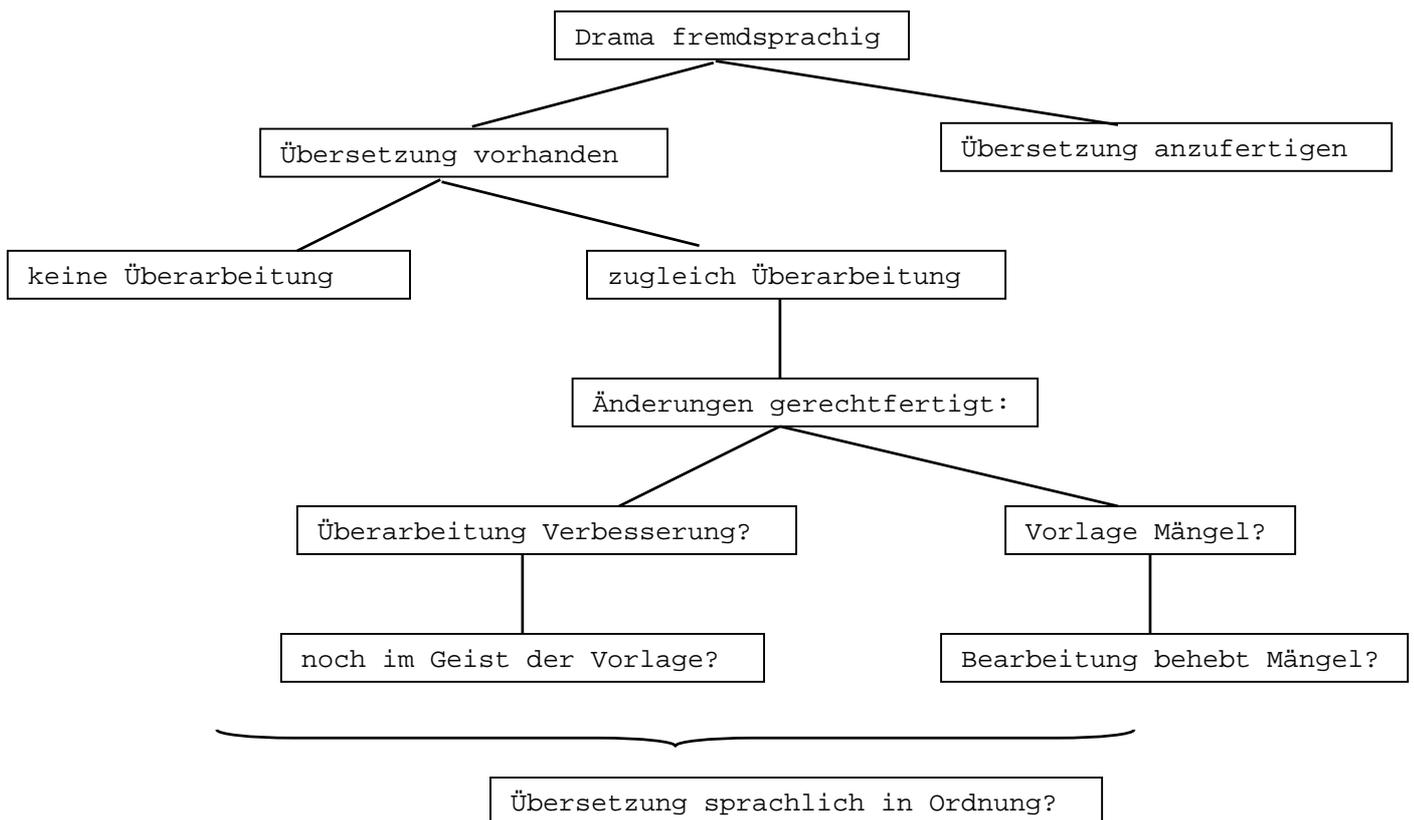
|   |    |
|---|----|
| Vorbemerkung.....   | 3  |
| Einleitung .....  | 5  |
| Teil I: Qualitativer Vergleich von "The Rivals" und "Rivalen" ..... | 8  |
| A) Die Veränderungen in den "Rivalen" .....                         | 8  |
| 1) Gliederung .....   | 8  |
| 2) Raum- und Zeitstruktur.....                                      | 8  |
| 3) Geschichte/Fabel/Handlungssequenz .....                          | 9  |
| a) Schema .....   | 9  |
| b) Interpretation .....   | 12 |
| c) Nachtrag zur Ort- und Zeitstruktur .....                         | 14 |
| 4) Figuren.....   | 14 |
| a) Namen.....   | 14 |
| b) Charaktere .....   | 14 |
| 5) Sprache.....   | 16 |
| 6) Komik .....  | 18 |
| a) Sprachwitz.....  | 18 |
| b) Charakterkomik .....   | 18 |
| c) Situationskomik .....  | 19 |
| d) Handlungskomik.....  | 19 |
| B) Kritik von "The Rivals" und "Rivalen" .....                      | 20 |
| 1) Die Qualität von "The Rivals" .....                              | 20 |
| a) Erkenntniswert/'Ernst' .....                                     | 20 |
| b) Komik .....  | 23 |
| c) Fazit .....  | 23 |
| 2) Die Qualität von "Rivalen" .....                                 | 24 |
| Exkurs: Die Qualität der "Rivalen" für sich betrachtet.....         | 25 |
| Teil II: Die übersetzerische Qualität von "Rivalen" .....           | 27 |
| Schluß.....   | 28 |
| Anhang: Zum Inszenierungsstil in historischer Hinsicht .....        | 29 |
| Literatur.....  | 32 |

## Vorbemerkung

Das Interesse der vorliegenden Arbeit ist theaterpraktisch. Die Frage lautet, in welcher Form die Komödie "The Rivals" auf gehobenen deutschsprachigen Bühnen der Gegenwart einen Platz haben kann.

Das Theater kümmert nur die Qualität eines Dramas für seine Rezeption beim Publikum. So zielt auch diese Untersuchung auf eine rezeptionsästhetische *Bewertung* von "The Rivals" für „uns heute“. Ausgeschlossen sind alle Überlegungen zur literar- oder die sozialhistorischen Bedeutung von Werk oder Autor.

Eine Stückbewertung wird noch anspruchsvoller, wenn das Werk *fremdsprachig* ist. Es ergibt sich die Notwendigkeit einer Prüfung vorhandener *Übersetzungen*<sup>1</sup> oder das Anfertigen einer neuen. Die Prüfung verkompliziert sich nochmals, falls die Übersetzung zugleich eine *Bearbeitung* des Originals ist.



Nun ist zuerst festzustellen, ob die Veränderungen des Bearbeiters gerechtfertigt sind. Das können sie sein, wenn die Vorlage Mängel aufweist oder die Bearbeitung

<sup>1</sup> Unter Umständen kommen für eine Prüfung auch in Betracht: verschiedene Fassungen des Originals sowie originalsprachige oder gar sonstige fremdsprachige Bearbeitungen.

aus anderen Gründen eine Verbesserung darstellt. Ist das der Fall, ist im nächsten Schritt für den ersten Fall zu sehen, ob die Veränderungen tatsächlich eine geglückte Lösung erbracht haben, und für den zweiten, ob die abweichenden Ideen noch dem Geist des Originals folgen. Andernfalls handelt es sich um eine Adaption.

Die gerechtfertigte und gelungene Bearbeitung ist schließlich auf ihre *übersetzerische Qualität* zu prüfen.

Wendet man dieses Schema auf die Frage an, ob die "Rivalen" eine adäquate deutschsprachige Vermittlung der "Rivals" darstellen, so ergibt sich die Gliederung der Arbeit:

In Teil I werden zunächst (A) die Veränderungen in den "Rivalen" ermittelt. Darauf (B) werden die Qualität der "Rivals" (1) und das Verbesserungspotential der Überarbeitung (2) bestimmt. Teil II wendet sich der Übersetzung "Rivalen" zu.

Begleitet die Arbeit im Wesentlichen den Dramaturgen bei der *Stückauswahl*, wird im Anhang mit der *Kostümfrage* auch die Betreuung der Inszenierung angeschnitten.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Zu den Aufgaben des Dramaturgen siehe: Doll/Erken, 127f., Sandhack, 258ff. – Die *Anmerkungen* nehmen unter Angabe von Autorennamen und Seitenzahl Bezug auf die nachstehende Literaturliste.

## Einleitung

Richard Brinsley Sheridan's "comedy" "The Rivals"<sup>3</sup> wurde 1774/75 verfaßt und 1775 im Covent Garden Theatre uraufgeführt. In England ist sie nach beachtlicher Popularität im 18. Jahrhundert<sup>4</sup> und immer noch durchgehender Spielplanpräsenz im 19. Jahrhundert<sup>5</sup> wieder zum festen Bestandteil des modernen Theaterlebens geworden.<sup>6</sup> In Deutschland demgegenüber hat das Stück nach früherer Rezeption (der Übersetzung von Johann Andreas Engelbrecht für das Ackermann-Schrödersche Hamburger Theater 1776<sup>7</sup>) und trotz einiger nachfolgender Übertragungen<sup>8</sup> die Bühnen des 19. Jahrhunderts und später kaum mehr erreicht.<sup>9</sup>

Erst in der Spielzeit 1961/62 begegnet das Stück in einer deutschen Fassung auf den Städtischen Bühnen Münster – einer Fassung, die gleichzeitig eine Bearbeitung ist: "Rivalen. Ein Lustspiel in zwei Akten nach Sheridan von Wolfgang Hildesheimer".<sup>10</sup>

---

<sup>3</sup> Einzelheiten zur Entstehung des Werkes unter anderem bei: Dulck, 73ff., und Loftis, 59ff.. Es sei bemerkt, daß der als gültig angesehenen und offenbar allein noch erhaltenen hier behandelten Fassung von "The Rivals" eine erste Version vorausging, die ein Mißerfolg war.

<sup>4</sup> Nach van Lennep wurde "The Rivals" von 1775-1780 32 mal, von 1783 bis 1790 62 mal und von 1791 bis 1800 57 mal in London gespielt; siehe im einzelnen dort, besonders im Vergleich.

<sup>5</sup> Nach Dulck, 543 wurde "The Rivals" im 19. Jahrhundert auf Londoner Bühnen an 15 Monaten (von 1809-1900) gespielt – wie oft innerhalb eines Monats, steht dort nicht. Vergleiche im einzelnen die Monatshefte von "Plays and Players".

<sup>6</sup> Vergleiche im einzelnen die Monatshefte von "Plays and Players".

<sup>7</sup> Die Übersetzung entstand auf eine Art Wettbewerb hin; siehe die Vorrede, VIIIff.

<sup>8</sup> Czennia, 111f. führt neben der Engelbrecht-Übersetzung noch auf:

\* (R.B.Sheridan) 'Die Nebenbuhler'. Lustspiel in fünf Aufzügen. Umgearbeitet für das Königlich-Württembergische Hoftheater von F.K. Hiemer. (Stuttgart 1808),

\* W. Hoffmann, 'Die Nebenbuhler'. Lustspiel von Richard Brinsley Sheridan. Gotha 1829,

\* Anonymus, 'Die Nebenbuhler'. Lustspiel in 5 Akten von Richard Brinsley Sheridan. Stuttgart 1868,

\* E. v. Wolzogen, 'Die Nebenbuhler'. Lustspiel in fünf Aufzügen von Rich. Brinsley Sheridan. Leipzig o.J. (um 1880; erneut 1917).

<sup>9</sup> Schon Kindermann, 534, führt nur die Engelbrecht-Übersetzung für Schröder auf; bei Martersteig findet sich kein ernsthafter Hinweis; Schanze, 252, dokumentiert zwischen 1849 und 1899 für das Stadttheater Frankfurt am Main lediglich 23 Aufführungen von Sheridans "Lästerschule" (zum Vergleich Shakespeare's "Viel Lärm um Nichts": 41 Aufführungen, allerdings z. B. Goethes "Torquato Tasso" 6).

<sup>10</sup> Siehe "Theater heute": 11/1961, S. 29. Der Tag der Uraufführung: 18.10.

Und nur in dieser Form sind Sheridans "Rivals" offenbar seither im deutschsprachigen Raum gespielt worden.<sup>11</sup>

Der damals mit eigenen Theaterstücken bereits hervorgetretene Wolfgang Hildesheimer<sup>12</sup> gibt im Programmheft zur Uraufführung eine "Notiz" (siehe Beilage). Sie ist zu berücksichtigen: zum einen um seiner Intention gerecht zu werden (a), zum anderen um Inhalt und Begründung seiner Eingriffe in das Stück (b) mit den Ergebnissen der vorliegenden Arbeit zu konfrontieren.<sup>13</sup>

(a) Seiner *Intention* nach ist es Hildesheimer durchaus um "The Rivals" selbst zu tun. Er will dem Stück durch eine Korrektur seiner "Schwäche" auf die Bühne verhelfen. Seine "Rivalen" versteht er ausdrücklich als Bearbeitung ("zu bearbeiten") und nicht nur als Adaption bestimmter Motive des Stoffs (wie es im Komödienbereich durchaus üblich ist, z. B. Amphitryon). Deswegen ist es auch gestattet, "The Rivals" zum Maßstab der "Rivalen" und zum Richter über die dramatische Leistung seines Autors zu machen.

(b) Die "Stärke" von "The Rivals" sieht Hildesheimer in seinen "Figuren". Diese seien zwar "nicht minder markant[er]", aber "ganz und gar artifiziell[er]". Das gelte gerade für ihr Seelenleben, so daß er resümiert: "The Rivals ist kein psychologisierendes Stück."

Die "Schwäche" des Originals bestehe dagegen in seiner "Fabel". Hildesheimer erläutert das nicht, bezieht sich aber offenbar auf deren Unvereinbarkeit mit den Figuren (wie er sie versteht). So geht auch seine Veränderung des Stücks dahin, "die Handlungsfäden so zu knüpfen, wie ich es getan hätte, wären die Figuren meiner Phantasie entsprungen". Darin habe das Original besonders am Schluß versagt. Denn entgegen dem "klassischen Happy-End" des "großmütigen Verzeihen[s] von Fehlern des Partners" favorisiert Hildesheimer die "kühle Einsicht", "daß man mit einem anderen Partner besser daran wäre" (womit "jeder Topf den ihm gemäßen Deckel gefunden hat"). Entsprechend konzipiert er sein Duell im Stück als "vierfachen Kontrapunkt" bzw. solches "à quatre".

---

<sup>11</sup> So die DBV-Bilanz 1947-1975, 62 u. 69 (bei 13 Insz. mit 365 Auff. von Hildesheimers Sheridan-Übersetzungen "Die Lästerschule" und "Rivalen", was vergleichsweise ziemlich wenig ist, den Großteil davon dürfte – vgl. "Theater heute" – das erste Werk ausmachen); 1981-1991/92 verzeichnet insgesamt 3 Insz. mit 59 Auff. der "Rivalen".

<sup>12</sup> Siehe Jehle, 213.

<sup>13</sup> Eine unwesentlich gekürzte Wiedergabe der "Notiz" findet sich bei Jehle, 435f.; siehe aber die Kopie aus dem Originalprogrammheft hier als Beilage.

Wichtig ist noch Hildesheimers Bekenntnis, "die absolute Einheit der Zeit" als Grundsatz beachtet zu haben. Hieraus ergeben sich Konsequenzen für das Tempo des Stücks.

Hinzuweisen ist abschließend darauf, daß Hildesheimer neben "The Rivals" auch Sheridans "The School for Scandal" "frei bearbeitet" hat. Speziell sein Vorwort in der Buchausgabe ist in einzelnen Punkten auch für unseren Zusammenhang aufschlußreich.

## Teil I: Qualitativer Vergleich von "The Rivals" und "Rivalen"

### A) Die Veränderungen in den "Rivalen"

Aus Gründen der Umfangsbeschränkung können die Abweichungen in "Rivalen" nicht detailliert und vollständig ausgewiesen werden. Statt dessen sind sie nach dramaturgisch-formalen Kategorien untergliedert und werden mehr cursorisch bzw. exemplarisch vorgestellt.<sup>14</sup>

#### 1) Gliederung

Die äußere Einteilung folgt nicht dem Original. Anstelle von dessen fünf "Acts" mit ihren "Scenes" (2 in I, 2 in II, 4 in III, 3 in IV und 3 in V) bestehen die "Rivalen" aus elf "Bildern". Sie verteilen sich auf einen ersten (Bild eins mit sieben) und einen zweiten "Akt" (Bild acht mit elf). In der die Akteinteilung unterlaufenden, kontinuierlichen Bilderfolge dokumentiert sich Hildesheimers Interesse an einem ununterbrochenen, tempostarken Handlungs- und Spielverlauf. Sheridan demgegenüber sieht Zäsuren vor, also eine differenziertere Geschwindigkeit.<sup>15</sup>

#### 2) Raum- und Zeitstruktur

##### a) Raum

- Im *Dramatis Personae* heißt es anstelle der Ortsangabe "Bath" nur "ein Kurort".
- Zu den Schauplätzen siehe unter 3).

##### b) Zeit

- Anders als Sheridan konkretisiert Hildesheimer im Nebentext des *Dramatis Personae* die Historie durch die Jahresangabe "1770".
- Statt einer Angabe der gespielten Zeit ("within one day") verlangt Hildesheimer "sehr schnell[es]" Spiel. Dadurch lässt sich weitestmöglich eine Identität von fiktiver gespielter und realer Spielzeit erreichen.<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> Diese wie auch die folgenden dramentechnischen *Analysebegriffe* folgen ausschließlich Pfister; zum Vergleich vgl. lediglich Asmuth.

<sup>15</sup> Vgl. Pfister, 378ff., 312ff.

<sup>16</sup> Vgl. Pfister, 369ff., 380f.

### 3) Geschichte/Fabel/Handlungssequenz<sup>17</sup>

Zur besseren Übersicht der Handlungssequenz sei ein nach Auftritten untergliedertes Schema vorangestellt.<sup>18</sup> Es erlaubt einen vergleichenden Aufschluß über Schauplatz, Konfiguration, Fabel und die eigentliche Handlungssequenz.

#### a) Schema

Wenn nicht anders kommentiert, sind nebeneinander stehende Auftritte aus "The Rivals" und "Rivalen" nach Konfiguration und Fabel *strukturgleich*.

*Abweichungen* werden stichwortartig, ansonsten quantitativ angezeigt durch die Symbole:

*a = kaum oder wenig Auslassung*

*aa = mittelstarke Auslassung*

*aaa = starke Auslassung*

*z = kaum oder wenig Zusatz*

*zz = mittelstarker Zusatz*

*zzz = starker Zusatz*

---

<sup>17</sup> Keinerlei Behandlung sollen hier Prolog, Vorspiel und Epilog erfahren, die nur im Original vorhandenen sind.

<sup>18</sup> Dazu, daß der Auftritt als die kleinste auch die unumstrittenste Segmentierungseinheit ist: Pfister, 312f. Die Einteilung der Auftritte folgt für das Original derjenigen der Engelbrecht-Übersetzung; die Übertragung auf "Rivalen" folgte dem entsprechend.

"The Rivals""Rivalen"

| Schauplatz    | Act/Scene | Auftritt - | Spl. Akt/Bild  | Auftritt | Abweichungen |
|---------------|-----------|------------|----------------|----------|--------------|
| a street i.B. | I/'1'     | 1          | Kurprom. I/'1' | 1        | a - z        |
| a dressing-   | '2'       | 2          | Boudoir '2'    | 2        | a - z        |
| room in Mrs   |           | 3          | in Frau        | 3        | a - z        |
| Malaprop's    |           | 4          | Malaprops      | 4        | z            |
| lodgings      |           | 5          | Mietwhg.       | 5        | a - zz       |
|               |           | 6          |                | 6        | aa - z       |
|               |           | 7          |                | 7        | z            |
|               |           | 8          |                | 8        | a - z        |
| Captain Ab-   | II/'1'    | 1          | Jacks '3'      | 9        | a - zz       |
| solute's lod- |           | 2          | Räume          | 10       | aa - zz      |
| gings         |           | 3          |                | 11       |              |
|               |           | 4          |                | 12       | aa - zz      |
|               |           | 5          |                | 13       | aa - zz      |
|               |           | 6          |                | 14       | aa - zzz     |
|               |           | 7          |                | 15       | aa - zz      |
|               |           | 8          |                |          |              |
| the North     | '2'       | 9          | Prome- '4'     | 16       |              |
| Parade        |           | 10         | nade           | 17       | a - z        |
|               |           | 11         |                | 18       | a - zz       |
| the North     | III/'1'   | 1          |                |          |              |
| Parade        |           | 2          |                | 19       | aa - zz      |
|               |           |            | Bei Frau '5'   | 20       |              |
| Julia's       | '2'       | 3          | Malaprop       |          |              |
| dressing-     |           | 4          |                | 21       | aaa - zz     |
| room          |           |            |                | 22       |              |
|               |           |            |                | 23       |              |
|               |           |            |                | 24       |              |
| Mrs Mala-     | '3'       | 5          |                | 25       | aa - zz      |
| prop's        |           | 6          |                | 26       | aa - zz      |
| lodgings      |           | 7          |                | 27       | a - z        |
|               |           |            |                | 28       |              |

|            |        |    |                |      |    |                             |
|------------|--------|----|----------------|------|----|-----------------------------|
| Acre's     | '4'    | 8  | Ein Zim-       | '6'  | 29 | aa - z                      |
| lodgings   |        | 9  | mer bei        |      |    |                             |
|            |        | 10 | Herrn Moon     |      | 30 | aa - zz                     |
| Acre's     | IV/'1' | 1  |                |      | 31 | aaa - zz                    |
| lodgings   |        | 2  |                |      |    |                             |
|            |        | 3  |                |      | 32 | aa - zz                     |
|            |        | 4  |                |      |    |                             |
| Mrs Mala-  | '2'    | 5  | Bei Frau       | '7'  | 33 | aa - zz                     |
| prop's     |        | 6  | Malaprop       |      |    |                             |
| lodgings   |        | 7  |                |      | 34 | aaa - zzz / Lydia außerhalb |
|            |        | 8  |                |      | 35 | a - z                       |
|            |        | 9  |                |      | 36 | aa - zz                     |
|            |        | 10 |                |      | 37 | a - z                       |
| the North  | '3'    | 10 | Strasse II/'8' |      | 38 |                             |
| Parade     |        | 11 |                |      | 39 | aa - zz                     |
|            |        | 12 |                |      | 40 | a - zzz                     |
|            |        | 13 |                |      | 41 | aa - zzz / Lucy als Bote    |
| Julia's    | V/'1'  | 1  |                |      |    |                             |
| dressings- |        | 2  | Julias An-     | '9'  | 42 | aaa - zz                    |
| room       |        | 3  | kleidez-       |      |    |                             |
|            |        | 4  | zimmer         |      |    |                             |
|            |        |    |                |      | 43 |                             |
|            |        |    |                |      | 44 |                             |
|            |        |    |                |      | 45 |                             |
|            |        |    | Bei Frau       | '10' | 46 |                             |
|            |        |    | Malaprop       |      | 47 |                             |
|            |        |    |                |      | 48 |                             |
|            |        | 5  |                |      | 49 | aa - zz                     |
|            |        |    |                |      | 50 |                             |
| South      | '2'    | 6  |                |      |    |                             |
| Parade     |        | 7  |                |      |    |                             |
|            |        | 8  |                |      |    |                             |
| Kingsmead  | '3'    | 9  | Vor dem        | '11' | 51 | aa - z                      |
| Fields     |        | 10 | westlichen     |      | 52 | aaa - zzz / Duell à quatre  |
|            |        |    | Stadttor       |      | 53 |                             |
|            |        | 11 |                |      | 54 | aaa - zzz / Schluß, 3.Ehe   |
|            |        |    |                |      | 55 |                             |

## b) Interpretation

### b') Fehlende Auftritte

Betroffen sind:

- Dienerauftritte (Meldungen): II,8, III,9, IV,2,4,6
- Monologe: II,1 (Absolute), III,3 (Faulkland), V,1 (Julia)
- Absolute's Weg zum Duell: V,6 (Monolog Absolute's), V,7 (Dialog Absolute/Sir Anthony), V,8 (Dialog Sir Anthony/David)
- die von der Fabel-Änderung (siehe b'') tangierten Auftritte: V,3 (Monolog Lydias), V,4 (Dialog Julia/Lydia)

### b'') Zusätzliche Auftritte

Zum einen dienen sie der *Verstärkung* von im Original vorhandenen Themen:

- 20: Lydias und Julias Unterhaltung über Mrs. Malaprop und Charles
- 22: Charles' Selbstvorwürfe (entsprechend *innerhalb* von V,2)
- 23: Mrs. Malaprop's Tadel und Order an Lucy
- 24: Mrs. Malaprop's Sehnen, "Lady O'Trigger" zu sein
- 28: Auseinandersetzung zwischen Lydia und Mrs. Malaprop
- 46: Mrs. Malaprop's und Lucys Suche nach Lydia und Entdeckung der heimlichen Bücher (die bei Hildesheimer ja erotisch, nicht sentimental sind, vgl. Auftritt 2)
- 47: Mrs. Malaprop's Auseinandersetzung deswegen mit der hinzugekommenen Lydia
- 48: Fortsetzung dieser Auseinandersetzung mit dem hinzugekommenen Sir Anthony und Lydias Weigerung betreffs Jack

Zum anderen wird durch die zusätzlichen Auftritte die Sheridan-Fabel durch eine *neue Handlungsentwicklung* abgelöst:

- 43: Liebendes Sich-Erkennen Lydias und Charles' mit Eheentschluß
- 44: indirektes Liebesgeständnis zwischen Jack und Julia
- 45: Julias dies bekräftigender Monolog
- 53: Aufklärung von Jacks/Simpsons Identität auch für Charles, Bereitschaft zum und Beginn des Viererduells (zwei gegen zwei)
- 55: Resümee des Ausgangs (Partnertausch) durch Lucy, die diesen Erfolg sich selbst zuspricht, offene Verlagerung des Themas Liebesrivalität auf die Dienerebene: Fag, Trip und Tom um Lucy

Das Neue der Fabel ist also der *Partnerwechsel*, d. h. Liebe und Verhelichung von

Lydia-Charles und Jack-Julia. Vorbereitet durch Sympathieerklärungen<sup>19</sup>, wird er in 43 bis 45 im Falle Jack-Julia angedeutet bzw. im Falle Lydia-Charles beschlossen, bevor er in 54 dann öffentlich bekannt und schließlich anerkannt wird.

Außerdem sind neu:

- die Klärung der Identität Jacks/Simpsons auch für Charles in 53
- die Bereitschaft der vier Männer zum 'duell à quatre'
- die Bereitschaft von Sir Lucius zur Heirat der als Mrs. Malaprop entpuppten Dalia, vermeintliche Lydia.

b''') Strukturgleiche Auftritte

Strukturgleichheit zwischen "Rivalen" und "Rivals" besteht auf der Ebene des *Dargestellten*.<sup>20</sup> Betroffen sind vor allem die für die Handlungsentwicklung wichtigen *Themen/Inhalte*, die *Komik* sowie die *Konversationsthemen*. Die Kürzungen und Erweiterungen der "Rivalen" liegen demgegenüber auf der Ebene der *Darstellung*: als Veränderung des darstellenden Textbestands. Insoweit fielen die *Veränderungen* nicht groß ins Gewicht.

Allerdings ist eine *Rückwirkung* der veränderten Darstellung auf das Dargestellte zu bemerken. Denn erstens betreffen die *Kürzungen* Hildesheimers besonders längere Repliken im Original.<sup>21</sup> Damit aber wird die betroffene Figur in ihrer Innerlichkeit oberflächlicher charakterisiert. Zudem wird das Tempo größer. Zweitens bestehen die *Erweiterungen* hauptsächlich in zusätzlichen Witzen oder sprachlicher Komik, beeinflussen also ebenfalls das Personal.

*Insgesamt* zeigt sich so bei den Veränderungen innerhalb der strukturgleichen Auftritte sagen, daß die *Figurenzeichnung* figural-implizit sprachlich und figural explizit<sup>22</sup> modifiziert wird. Da aber Inhalt und Bedeutung der "Rivals" wesentlich von den Figuren her konstituiert sind (besonders der zwei Liebespaare), ist eben *auch* die Fabel (= Ebene des Dargestellten) verändert. Dies ist auch zwingend, weil die veränderte Handlungsentwicklung (= b'') ja durch entsprechend anders charakterisierte Figuren motiviert sein muß.

---

<sup>19</sup> Nämlich auf Seite 21, 78.

<sup>20</sup> Zu den Unterscheidungen Pfister, 265f f.

<sup>21</sup> Vergleiche nur Auftritt III, 4, mit 21.

<sup>22</sup> Es ließe sich aus dem Text für jeden der bei Pfister, 252, an die figural explizit anschließenden Möglichkeiten dieser Figurencharakterisierung ein Beispiel nennen.

### c) Nachtrag zur Ort- und Zeitstruktur

- Ort: Schauplatzzahl und -Wechsel sind nur unwesentlich verändert.
- Zeit: Die Gesamtzahl der Auftritte ist in beiden Stücken annähernd gleich (53:55), ihre Durchschnittslänge (vergleiche die Gesamtlängen der beiden Stücke!) wohl ebenfalls (bei Tendenz zugunsten der "Rivals"), weswegen von *daher*<sup>23</sup> kein höheres Tempo der "Rivalen" angelegt wäre.

## 4) Figuren

### a) Namen

Hinsichtlich der Namen nimmt Hildesheimer einige Veränderungen vor:

- Änderung der Familiennamen Absolute und Acres in Wellington bzw. Moon
- Änderung des Vornamens David in Trip
- Hinzunahme von Vornamen, nämlich Jack für Wellington junior, Charles für Faulkland, Philip für Moon und Tom für den "Coachman" des Originals
- Änderung der Chimären Beverly zu Edward Simpson und Delia zu Dalia.

Der Grund für die Änderungen könnte in Hildesheimers im Vorwort zur "Lästerschule"<sup>24</sup> geäußertem Mißtrauen in die Aussprache englischer Namen durch deutsche Schauspieler liegen. Doch muß die Namenfrage hier nicht weiter interessieren (auch nicht das Problem der sprechenden Namen<sup>25</sup>).

### b) Charaktere

Eine Eigenheit aller Figuren der "Rivalen" (auch der Diener) resultiert aus der von Hildesheimer verwendeten *Sprache*. Als *Sprechweise* wirkt sie sich figural implizit auf die Charaktere aus. Dies gilt besonders für Figuren wie Lydia, Jack, Julia und Charles, die durch charakterliche Blässe oder romantisches Naturell anfällig sind und nicht wie Mrs. Malaprop, Sir Anthony, Sir Lucius, Moon und die Diener durch Komik ein Eigenleben gewinnen. Nimmt man für Lydia, Jack, Julia und Charles jeweils die figural explizite Charakterisierung hinzu, so ergibt sich das folgende Bild:

- Lydia

Lydia gilt als "romantisch", wie an mehreren Stellen deutlich wird.<sup>26</sup> Doch obgleich

---

<sup>23</sup> Vgl. Pfister, 307ff. u. 359ff.

<sup>24</sup> Vorwort, 7.

<sup>25</sup> Zur Bedeutung der sprechenden Namen siehe "Rivals", 12, sowie Jehle, 434.

<sup>26</sup> So nur 134, 170f., aber auch 20f.

dies in ihrem Wunsch nach unkonventioneller Heirat<sup>27</sup> ebenfalls dramaturgische Relevanz erhält, weicht Hildesheimer von "The Rivals" ab. Er nimmt eine fixe *Charakterdisposition* an, wo Sheridan lediglich von einer sentimental Kaprixe als einer Laune spricht.<sup>28</sup> Passend dazu kennt das Original keine wirkliche Etikettierung für Lydias Verhalten; das Wort 'romantic' kommt kaum vor.<sup>29</sup>

Hildesheimers Fixierung der Lydia bezeugt beispielsweise ihre zusätzliche Stellungnahme zur Lebensrettung Julias durch Charles (über den die ursprüngliche Lydia sich lustig macht, I,3): Sie beneidet ihre Freundin um solch romantisches Ereignis<sup>30</sup> – geht also restlos in ihrer Anlage auf.

Zugleich zeigt sich die bis zu Tränen Empfindsame<sup>31</sup> im Unterschied zur Vorlage in einer ausufernden Lebendigkeit<sup>32</sup>, was dem Hildesheimer eigenen Sprechgestus geschuldet ist.

- Charles

Auch bei Charles werden die bei Sheridan als Fehler<sup>33</sup> verstandenen Verhaltenstendenzen zum "romantischen" Charakter verfestigt. So in Auftritt 45, wo der zunehmend verzückte Charles die Fluchtphantasien Lydias fortspinnt, bis es zum Heiratsvorschlag kommt.<sup>34</sup> Wo jedoch Faulkland in übersteigerter Liebe zu Julia und zu sich selbst mehr bebt als lebt, erscheint Charles auch kalt bis sauertöpfisch<sup>35</sup>, wofür wieder der allgemeine Sprechgestus verantwortlich ist.

- Julia

Wie bei "The Rivals" ist Julia grundsätzlich nüchtern-realistisch und treu-liebevoll gegen Charles.<sup>36</sup> Doch ist ersteres stärker als 'prosaischer' Charakter ausgeführt. Durch die Sprache erhält es eine eher abfertige Klugheit, die der bei aller Entschiedenheit stets sanften Julia Sheridans widerspricht.<sup>37</sup> Gleichwohl weist die

---

<sup>27</sup> Siehe Auftritt III, 6 bzw. 26 (S. 98).

<sup>28</sup> Belegstellen aus dem Original seien ab hier englisch angegeben: page 21, line 98, p. 102, 1. 180, dann noch p. 23, 1. 143.

<sup>29</sup> Offenbar nur p. 33, 1. 83.

<sup>30</sup> S. 21.

<sup>31</sup> S. 134.

<sup>32</sup> Vor allem in ihrem Verhalten gegen Mrs. Malaprop: siehe Auftritte 5, 28, 33.

<sup>33</sup> P. 21, 1. 101, p. 22, 1. 108, p. 32, 1. 54, p. 118f.

<sup>34</sup> S. 160-163.

<sup>35</sup> Z.B. S. 40ff.

<sup>36</sup> Siehe Auftritte I,3 und III,4 bzw. 3 und 23.

<sup>37</sup> So in Auftritt 21 an einzelnen Stellen, und auch ihr kalter Umschwung in Auftritt 42, S. 155f.

Julia Hildesheimers die größte Verwandtschaft zur Differenziertheit ihres Vorbilds auf.

- Jack

Der Soldat Jack behauptet sich als Vertreter der "Vernunft" gegen das "Gefühl". Das "Prosaische" seines Charakters wird von Charles geradezu als Gleichgültigkeit angesehen.<sup>38</sup> Tatsächlich nimmt Jacks Überlegenheit<sup>39</sup> bei Hildesheimer Züge ins Rüde, ja Böartige an.<sup>40</sup> Daß Jack im Gegensatz zu Absolute, der erst ab *IV,11* Gefühle zeigt, an zwei Stellen bereits in offenen Zorn ausbricht<sup>41</sup>, steht dazu in einer gewissen Spannung.

**Fazit:** Für alle vier Figuren besteht Hildesheimers Bearbeitungstendenz in einer *schematischen* Charakterisierung, letztlich *typenmäßigen* Zuschnitts: "romantisch" (= "Gefühl") auf der einen, "prosaisch" (= "Vernunft") auf der anderen Seite.

Damit ist eine statische, eindimensionale und geschlossene Figurenkonzeption intendiert. Das zeigt sich auch in Hildesheimers Schlußlösung, wo nur *dieselben* Charaktertypen einander lieben können sollen.

Die übrigen *Hauptfiguren* stimmen – wie schon erwähnt – mit ihren Vorbildern im wesentlichen überein. Die *Dienerfiguren* verfügen indes über ein stärkeres (komisches) Eigenleben, wie allein der erste und letzte Auftritt der "Rivalen" deutlich machen.

## 5) Sprache

Zwei Merkmale der Sprache Hildesheimers fallen am meisten auf und weichen von "The Rivals" ab: erstens (mikrostrukturell) ihre *Kürze*, d. h. die Gliedsatzlosigkeit der Sätze. Zweitens (makrostrukturell) das dialogische Sprechen betreffend: die hohe *Unterbrechungsfrequenz* bei geringer Replikenlänge. Repliken von mehr als vier Zeilen Länge (entsprechend ca. sieben Wörtern) sind selten und fehlen seitenlang ganz.<sup>42</sup> Wohingegen das Original (bei Umrechnung der längeren Zeilen des vorliegenden Drucksatzes sowie der vergleichswisen Kürze der englischen Wörter)

---

<sup>38</sup> Auf Seite 42; siehe zur Charakterisierung Jacks sonst: S. 37, 38, 150, 160.

<sup>39</sup> Nämlich immer dort, wo Jack (s)ein Spiel mit anderen treibt: mit Faulkland/Charles: II.1ff. - p.32,1.55! -/9,10; mit Sir Anthony: III,2/19; mit Mrs. Malaprop: III,5/25.

<sup>40</sup> So beispielsweise in 9 gegen Fag (obwohl gegen den Diener eine gewisse Grobheit zum guten Ton gehört), gegen Charles in 9 und 10; aber auch mit Lydia ist er in 36 härter.

<sup>41</sup> S. 59 und 133.

<sup>42</sup> Besonders auffällig diesbezüglich sind: S. 66ff., 97ff, 177.

auf jeder Seite durchschnittlich mindestens eine fünfzeilige Replik aufweist.<sup>43</sup>

Von hier ergibt sich also tatsächlich die Notwendigkeit<sup>44</sup> für das von Hildesheimer geforderte hohe *Tempo* des Stücks. Für die Figurencharakterisierung ergibt sich hingegen als mentale Disposition, die oben bereits erwähnt wurde: eine schlagfertige, aber auch bissige Lakonie.<sup>45</sup> Die Verwendung dieses Stilmittels durch Hildesheimer läßt sich einwandfrei ablesen, wo er längere Passagen der Vorlage nicht nur kürzt, sondern durch kommentierende Bemerkungen des Gegenübers aufbricht, so daß sich der gewünschte Schlagabtausch einstellt.<sup>46</sup>

Mit der Satz- und Replikenlänge ist außerdem eine weitgehende Eliminierung der expressiven und poetischen Funktion der Sprache des Originals verbunden<sup>47</sup> – zugunsten ihrer appellativen und strikt referentiellen Funktion.<sup>48</sup> Dem entspricht – da expressive und poetische Funktion immer eher abschweifend sind –, daß die dialogischen Repliken viel stärker aufeinander bezogen sind als in "The Rivals". Gerade exzessiver Sprachwitz setzt ein peinliches Achten auf die Worte des Gegenüber voraus.

Dieser funktionelle Aspekt in Hildesheimers Sprache verstärkt somit die in der quantitativen Betrachtung (Satz- und Replikenlänge) festzustellende Tendenz: Das Spieltempo wird größer, und die Figuren werden als oberflächlicher charakterisiert. Damit geht andererseits eine Härte einher, für die Lydias Gleichgültigkeit gegenüber einem möglichen Duelltod ihres Ex-Geliebten Jack<sup>49</sup> das Musterbeispiel ist.

Was den *Inhalt* des Sprechens betrifft, so ist eine zu der schlagfertigen Lakonie passende hohe *Themenwechselfrequenz* zu bemerken.<sup>50</sup>

Abschließend sei auf die Tendenz in den "Rivalen" hingewiesen, die *Monologe* des Originals wegzulassen oder zu kürzen.<sup>51</sup>

---

<sup>43</sup> Freilich gibt es auch hier vereinzelt 'stichomythische' Passagen: p. 37, 68, 75.

<sup>44</sup> Vergleiche Pfister, 197ff.

<sup>45</sup> Siehe Pfister, 200.

<sup>46</sup> Vergleiche hierzu im einzelnen: I, 3 mit 3, II, I mit 9, III, 4 mit 21.

<sup>47</sup> Siehe hierzu besonders: I, 3, III, 4 und V, 2, d. h. vor allem die Sprache Julias und Faulkland's ist expressiv und poetisch.

<sup>48</sup> Dies folgt ganz prinzipiell aus der 'Schlagabtausch-Anlage' von Hildesheimers Sprache; vergleiche im einzelnen nur die Pendanten zu den Auftritten der vorherigen Anmerkungen.

<sup>49</sup> S. 165.

<sup>50</sup> Siehe hierzu beispielsweise: S. 24ff. (zumal im Vergleich zur Breite der Einzelthemenbehandlung im Original), 48ff.

<sup>51</sup> Neben den unter A), 3), b') genannten weggelassenen Monolog-Auftritten, kommen noch Monologe *innerhalb* von Auftritten hinzu, zum Beispiel am Schluß von III, 4. Demgegenüber ist

## 6) Komik

Der Komik ist in "Rivalen" insgesamt ein breiterer Platz eingeräumt. Die Unterschiede sind im einzelnen:

### a) Sprachwitz

Sprachwitz umfaßt in Sprache gefaßte bzw. auf Sprache bezogene Komik:

- *Betonung*: Hierbei sind einzelne, im Text gesperrt gedruckte Wörter mit entsprechend effektivem Nachdruck zu sprechen: z. B. auf Seite 25, 26, 31, 37, 38, 95, 131.
- *Homonymie*: Hierbei wird die vielfach absichtliche Verwechslung gleichklingender Wörter ausgespielt: z. B. auf Seite 89, 91, 133 (indirekt), 170f. (ebenfalls).
- *'Malapropismen'*: anders als bei den komischen Fremdwortverwechslungen der Mrs. Malaprop im Original läßt Hildesheimer die damit konfrontierten Figuren öfters absichtlich auf ihrem Unverständnis beharren: z. B. auf Seite 25, 29, 87, 120, 128.
- *Unpassendes Wörtlichnehmen*: Hierbei insistiert der Angesprochene auf unwichtigen Details und spinnt sie fort – darin ernstgenommen durch den Erstsprecher: z. B. auf Seite 43 ("Tag im Juni"), 73 ("Ein Veilchen?"), 74 ("Renaissance?"), 82 ("höchstens im dritten"), 85, 100, 129, 170.
- *Verzögerung, übertreibende Auswalzung*: Hierbei kostet Hildesheimer kräftiger aus: z. B. auf Seite 68ff., 106, 107f., 123, 141, 147ff., 173ff., 179ff.
- *Herausfallen aus der Situation durch assoziativen Themenwechsel*: z. B. auf Seite 134 ("Buch"), 153 ("Ich weiß."), 156. Zu konstatieren ist allgemein ein unpassendes Wörtlichnehmen.
- *Sarkasmen/Zynismen*: Hierunter fallen die kurzen Einwürfe; Beispiele auf jeder Seite.

### b) Charakterkomik

Hierin herrscht in den wesentlichen Figuren (Mrs. Malaprop, Sir Anthony, Sir Lucius, Moon und Diener) generelle Übereinstimmung mit "The Rivals".

---

aber zu bemerken, daß – neben einigen impliziten Monologen – von Hildesheimer auch ganze Monologauftritte unverkürzt beibehalten sind: die Monologe von Lucy (8 und 16), der von Sir Lucius (38).

### **c) Situationskomik**

Hier ist Hildesheimer theatraler, d. h. optischer als Sheridan und fügt einiges hinzu: z. B. auf Seite 67 (doppeltes Zusammenprallen), 102 (übertriebenes Knicksen), 105 (Spiegeleinsatz), besonders 122ff. (wo Lydia nicht bloß wegsieht, sondern in einem Nebenraum ist), 179 (Abstandnehmen zum Duellieren), 193 (die mehreren Pistolen des Sir Lucius). Das schon in "The Rivals" Vorhandene wird beibehalten.

### **d) Handlungskomik**

Die aus den Handlungssequenzen als solchen hervorgehende Komik (z. B. die Doppelrolle Jacks) ist generell gleich. Wo sie jedoch im Original auch aus den Figuren hervorgeht (z. B. Lydia und Charles) wird sie in den „Rivalen“ durch die Verlagerung in die Charakterebene und die aggressive Sprache stark verringert.

## **B) Kritik von "The Rivals" und "Rivalen"**

Nun ist die Berechtigung für die von Hildesheimer vorgenommenen Veränderungen zu erweisen. Dazu ist zuerst die Qualität des Originals in Grundzügen zu prüfen: in den monierten Punkten, aber auch insgesamt.

### **1) Die Qualität von "The Rivals"**

*These:* "The Rivals" ist eine anspruchsvolle Komödie. Das soll heißen, daß das Stück humorvoll ist und einen gewissen Erkenntniswert besitzt.<sup>52</sup>

#### **a) Erkenntniswert/'Ernst'**

Dem ersten Anschein nach besteht der Inhalt des Dramas – in uralter Komödienmanier – lediglich im konfliktvollen Spiel um *Liebe*, *Geld* (Lydias bedrohte 'Mitgift', Absolute's drohende Enterbung) und *Ehre* (im Umfeld des Duells, also besonders in der Person des Sir Lucius). Dieser Anschein ist zwar nicht falsch, bleibt aber vordergründig. Entscheidend ist nämlich, die *Gründe* für die Konflikte zu würdigen. Dazu ist ihre *Lösung* zu betrachten.

Die *Nebenkonflikte* sind die Duell- und Ehre-fabeln von Acres-Beverly (alias Absolute) und Sir Lucius-Absolute (wobei humoristisch noch die Beziehung von Mrs. Malaprop alias Delia, vermeintliche Lydia, und Sir Lucius hinzukommt). Hier besitzt das Stück seinen einzigen *gesellschaftskritischen* Aspekt. Und die Lösung besteht darin, daß das mordlüsterne Ehrbramarbasieren eines Sir Lucius durch den ebenfalls angesteckten Acres in seiner Hohlheit entlarvt wird: expressis verbis durch den Diener David in *IV, 1*, dann stumm durch satirische Überzeichnung der Duellverhandlungen im Vorfeld (*III, 10*) und vor Ort (*V, 9 u. 10*). Wie die Lösung erweist sich damit auch der Grund des Konflikte *mentaler* Art – eine Einstellungssache.

Die *Hauptkonflikte* sind die Liebes- bzw. Heirats-Fabeln der Paare Lydia-Absolute und Faulkland-Julia. Ihre Lösung erfahren sie dramaturgisch durch die spät (in *III, 10*) einsetzenden Duellhandlungen: Durch die mit ihnen verbundene Todesgefahr<sup>53</sup> werden die zersprengten Liebespaare wieder zur Vernunft gebracht.

Damit erweisen sich auch die *Gründe* der Liebeskonflikte *mentaler* Art zu sein: Im

---

<sup>52</sup> Mit dem etwas hochtrabend anmutenden Begriff 'Erkenntniswert' ist gemeint, daß das Drama in seiner Gesamtaussage 'weise' in dem Sinn ist, daß ernsthafte Einsichten in menschliche Natur und menschliches Leben vermittelt werden. Schlechtestenfalls wäre hier an *moralische* Belehrung im Sinne eines Gottsched oder auch der Sentimental Comedy (Zaic, 335ff.) zu denken; doch wird sich zeigen, daß "The Rivals" so vordergründig gerade nicht ist.

<sup>53</sup> Gleichermaßen auch Würzbach, 96ff.

Fall des ersten Paares handelt es sich um die fixe Idee (Kaprize) Lydias, die Ehe mit dem geliebten Absolute nur gegen die herrschenden Konventionen einzugehen.<sup>54</sup> Das bringt diesen dazu, sich unter Rang zu stellen (als Ensign Beverly), mit ihr an der aufsichtspflichtigen Tante Mrs. Malaprop vorbei zu korrespondieren und eine die Mitgift gefährdende Entführung zwecks heimlicher Heirat und anschließenden stigmatisierten Lebens zu planen. Das Überspannte in Lydias – durch empfindsame Romane (siehe I,2) evozierte – Idee wird überdeutlich, wo sie (V,2) den seine Identität lüftenden Absolute abweist, weil der Widerstand aller Zustimmungsberechtigten (Mrs. Malaprop und Sir Anthony) *gefallen* ist. Absolute treibt das in Verzweiflung und die Arme des duellhungrigen Sir Lucius (IV,11). (Es ist allerdings nicht zu übersehen, daß in Lydias letzte Abweisung ihr Wille mit hineinspielt, Absolute für seinen Betrug zu bestrafen: p. 88,1. 185f.)

Als Lösung ist demnach von einer unsinnigen Idee Abstand zu nehmen. Das ist nur durch einen *Bewußtseinswandel* des Betroffenen selbst möglich: Er muß in sich gehen und sich Gedanken machen, um schließlich zu einer kritischen Selbsteinsicht zu kommen. Die bedeutet dann nicht nur die Korrektur eines Fehlers, sondern zugleich einen Erkenntnisgewinn. Dies genau vollzieht Lydia und deswegen unterfällt sie am Schluß nicht einem fremden Moralspruch, sondern kann selbstironisch resümieren:

"Was always obliged to me for it, hey! Mr Modesty? – But come, no more of that – our happiness is now as unallayed as general." (p. 119, 1. 280ff.)

Für *Faulkland*, den Störfaktor der zweiten Paarung, gilt im Prinzip dasselbe. Bei ihm ist es sein schwieriger Charakter, dessen er über mehrere Stationen und wiederholte Rückfälle Herr wird.<sup>55</sup> Oder doch werden will, wie er selbst sich in seiner langen Schlußreplik vornimmt (p. 118f.).

Und für *Julia* wird eine ebenso sympathische Perspektive eröffnet: kein kitschiges Happy-End, sondern eine junge Frau, die sich selbst zu beständiger Geduld ermahnt (p.119) und ein Leben erwartet, bei dem die Partner sich im Wissen um die Schwächen des anderen umeinander bemühen.

Von derselben unpräzisen Moral ist auch die *Lehre*, in die alle Verwicklungen

---

<sup>54</sup> Siehe: I, 3 (p. 20f.), III, 6 (p. 66f.), IV, 8 (p. 88f.).

<sup>55</sup> Siehe: II, 2-4, der Monolog in III, 3, Schlußmonolog in III, 4, die Reaktion auf Julias Brief in IV, 13, der Schlußmonolog in V, 2.

münden: "modesty".<sup>56</sup> Denn die Mäßigung ist schließlich keine andere Verhaltensweisen verdammende Tugend, sondern eine relationale Tugend, die ihnen ein rechtes Maß auferlegt. Damit aber erfahren zuguterletzt selbst die Haltungen der beiden Störenfriede noch eine gewisse Anerkennung.

Mit dieser Gesamtaussage einher geht eine differenzierte, dynamische und eher offene Konzeption der *Figuren*. Zumal die vier zentralen Figuren besitzen – obwohl faßlich charakterisiert und zum Teil auch von komischer Wirkung – nichts Starres oder Typenmäßiges, das zu Automatismen führt. Vielmehr scheint gerade ihre Nachdenklichkeit sie zu Individuen zu machen.

Ähnliches gilt für die übrigen, an sich komischen Typenfiguren (die Diener ausgenommen).

In der *Sprache* sieht man es an den zahlreichen langen Repliken innerhalb von Dialogen<sup>57</sup> und Monologen<sup>58</sup> sowie an komplexeren Einzelsatzstrukturen.<sup>59</sup> Darin verschaffen sich Innerlichkeit und Reflexivität theatral Gehör. Funktional betrachtet, ist die Sprache – wenn auch durchgehend referentiell und stellenweise appellativ – gelegentlich expressiv (Seelenleben malend). Und ohne dass die Figuren auf ihr Mundwerk gefallen wären und der Witz litte<sup>60</sup>, besitzt die Sprache in ihrer stilistischen Diktion auch poetische Anklänge.<sup>61</sup>

Nicht zuletzt hierdurch erhält "The Rivals" bis zum Einsetzen der Duell dramatik in V,5 einige Ruhe. Das Tempo ist, obgleich deutlich gerichtet, gemessen. Dazu tragen auch die zum Teil breit ausgeführten Konversationen bei, zumal wenn ihre Themen ohne direkten Handlungsbezug sind.<sup>62</sup>

---

<sup>56</sup> Die Unaufdringlichkeit noch in der Anempfehlung der "modesty" besteht darin, daß das *Wort direkt* nur ironisch, als Lydias "Mr Modesty" gegen Absolute (p. 119. 1. 280), *indirekt* aber nur in der poetischen Schlußbildlichkeit Julias ("garland of modest, hurtless flowers") vorkommt.

<sup>57</sup> Siehe hierzu neben den schon mehrfach genannten 'stillen' Auftritten III, 4 und V, 2 auch die 'turbulenten' I, 5 und III, 2.

<sup>58</sup> Siehe: III, 1, III, 2, III, 3 und IV, 10.

<sup>59</sup> Beispiele hierzu siehe im einzelnen in den langen Repliken.

<sup>60</sup> Gerade zu diesem Syntheseaspekt siehe Würzbach, 101-107.

<sup>61</sup> So in der Regel die (längeren) Repliken von Julia, Faulkland und Lydia; aber auch die 'Suaden' Sir Anthony's, Mrs. Malaprop's und Sir Lucius' lassen sich mit Genuß hören.

<sup>62</sup> Konversationsthemen *ohne* Handlungsbezug sind: das Perückentragen (in I, 1), der Fluchstil des Acres (II, 4), die Kleidung Acres' (in III, 8), die Frauenbildung (in I, 6); *mit* Handlungsbezug dagegen: Frauen*lektüre* (in I, 5 und 6), Duellieren/Ehre (in IV, 1), Kindererziehung (in I, 6). Es ist deutlich, daß beinahe alle Themen genuin komische sind.

## b) Komik

Die Komik der "Rivals" resultiert einmal aus den Handlungssequenzen, dann aus bestimmten Figuren, aus dem Sprachwitz und aus typischen Situationen.

### b') Handlungskomik

Hierbei ist an alle komischen Effekte zu erinnern, die verbunden sind mit:

- der Idee Lydias,
- der Identitätstauschung Absolute's
- der Charakterinsuffizienz Faulkland's
- der Verwechslung, der Sir Lucius in bezug auf 'Delia' unterliegt
- der Ehr- und Duellproblematik

### b'') Figurenkomik

Diese geht aus von Mrs. Malaprop, Sir Anthony, Sir Lucius, Acres und den Dienern.

### b''') Sprachkomik

Eine hervorragende Stellung nehmen hier natürlich die Fremdwortbombardements der Mrs. Malaprop ein: an sich schon, wenn der Gebrauch fehlgeht, oder wenn das falsche Wort mit Hintersinn richtiger erscheint. Doch verstehen es auch Absolute, Sir Anthony, Acres (Fluchen!) und die Diener in unterschiedlicher Weise sprechend Witz zu verbreiten.

### b''''') Situationskomik

Hierunter fallen:

- Verstellung (Absolute in III,5 und V,7)
- Verwechslung (der Sir Lucius in bezug auf 'Delia' bis V,11 unterliegt)
- Belauschung (durch Mrs. Malaprop in III,7)
- gemeinsames Briefschreiben (von Acres und Sir Lucius in III,10)
- gemeinsames Erzählen (von Fag und David in V,5)
- diskrepantes Erzählen (so Acres in II,4 genau die gegenteilige Wirkung bei Faulkland durch seinen Bericht von Julias Ergehen erzeugt, als er meint)
- spielerisches Zum-Narren-Halten (Absolute gegenüber seinem Vater in III,2)

## c) Fazit

Damit dürfte die gute Qualität der "Rivals" im Sinne der Eingangsthese erwiesen sein. Sheridans Werk ist als anspruchsvolle Komödie prinzipiell ohne Eingriffe in den Text spielbar. Allerdings bedeutet die zu leistende *Synthese* von Komik und Ernst eine nicht geringe Herausforderung an im Grunde alle Schauspieler. Es wird eine intellektuell gehaltene Witzigkeit, wahrscheinlich

eine heitere Ironie anzustreben sein. Eine Mittellage, von der aus beides ohne gestalterische Brüche erreicht werden kann: das typenmäßig Komische und die ernstgemeinte Besinnlichkeit.

Damit lassen sich den "Rivals" aber in den von Wolfgang Hildesheimer durch Wort und Tat gerügten Punkten keine eklatanten Mängel ablesen. Um nur das wichtigste Kritikmoment namhaft zu machen ("Schwäche der Fabel"), so vermochte im Sinne einer tieferen Bedeutungsanlage gerade die im Schluß faßbare Handlungsführung zu überzeugen – eben weil er *kein* "klassisches Happy-End" mit dem "großmütigen Verzeihen von Fehlern des Partners" ist. Der Grund liegt darin, daß "The Rivals" letztlich *doch* ein "psychologisierendes Stück" ist (wenn auch nicht in einer Marivauxschen Exponiertheit). Deswegen *verkennt* Hildesheimer die gelobte "Stärke der Figuren" gerade, wenn er in den zwei jugendlichen Liebespaaren Überzeichnung und artifizielle Charakteranlage sieht.

Da die Abweichungen vom Original also aufgrund von dessen Schwächen nicht zu rechtfertigen sind, ist nun zu sehen, ob Hildesheimers "Rivalen" von sich aus *Qualitäten* aufweisen, die das zu leisten vermögen.

## 2) Die Qualität von "Rivalen"

Wie zu sehen war, bringt Hildesheimers Bearbeitung das Original "The Rivals" zum einen ersatzlos um seinen Ernst.<sup>63</sup> Er schematisiert die vier Liebenden zu Charaktertypen. Deren Denkvermögen reicht nur zur Erkenntnis des jeweils Gleichen, weswegen am Ende die (zu) anschauliche Logik von Topf und Deckel obsiegt. Ganz allgemein wird dieser Tendenz vor allem durch Hastigkeit sowie Schärfe der (dialogischen) Sprache zugearbeitet.

Zum anderen schlägt Hildesheimer in seiner sprachlichen Komik eine stärkere Tonlage an und fügt etliches an Witzen und witzigen Situationen hinzu.

Die "Rivalen" sind somit komödienhafter in einem üblichen Sinn: Die Konflikte sind vergleichsweise äußerlich – die Korrektur zweier Liebespaarungen über Kreuz. Figuren, Situationen und Sprache beschränken sich auf typische Augenblickskomik.<sup>64</sup>

---

<sup>63</sup> Daß "Rivalen" nicht "tiefschürfend" sind, sagt auch Jehle, 439.

<sup>64</sup> Auf die *Äußerlichkeit* schon der Fabel von "Rivalen" gibt Hildesheimer selbst den Hinweis, wenn er in der "Notiz" sich die Preisgabe der Handlungsentwicklung verbietet, um dem ganzen Stück seine Spannung nicht zu nehmen. Guten, im Sinne von 'innerlichen' Stücken (und das

Damit aber ist von einer Höherwertigkeit der "Rivalen" im Vergleich zu "The Rivals" grundsätzlich nicht zu sprechen. Hildesheimer führt Sheridans Werk in zweierlei Hinsicht nicht über sich hinaus: Sein Stück ist anspruchsloser und bricht mit dem Geist des Originals.

Auch das Vorliegen der zweiten Bedingung zur Rechtfertigung der Veränderungen ist folglich zu verneinen.

Die Begründung dafür, daß immerhin ein Wolfgang Hildesheimer sich zu solchen Veränderungen berechtigt meinen konnte, besteht in seinem *Verkennen* der anspruchsvolleren Komplexität des Originals. Und sieht man den Schwerpunkt für "The Rivals" gerade darin, ließe sich sagen, daß Hildesheimer mit seinen "Rivalen" keine *Bearbeitung* liefert, sondern ein völlig neues, *eigenes Stück*, das die Vorlage lediglich strukturdramaturgisch (in Personal, Handlungssequenzen, etc.) ausgebeutet hat.

Damit verschieben sich die Prämissen allerdings. Denn nun ist Hildesheimers Werk nicht im Hinblick auf "The Rivals", sondern für sich zu bewerten. Das soll hier im Rahmen eines *Exkurses* mit einigen eher grundsätzlichen Bemerkungen geschehen.

### **Exkurs: Die Qualität der "Rivalen" für sich betrachtet**

Die "Rivalen" haben ganz unbestritten einiges Vergnügliches zu bieten. Allein mit ihrem Kapital an komischen Figuren – allen voran Mrs. Malaprop – läßt sich (schauspielerisch) leicht wuchern. Dasselbe gilt ganz pauschal gesagt für Handlungs-, Sprach- und Situationskomik.

Doch ist m. E. fraglich, ob dieses Vergnügen wirklich so "rein" ist.<sup>65</sup> Denn Hildesheimer hat beim bedeutenden Komödienkunstmittel der *Übertreibung* das Maß (modesty!) selbst übertrieben. Die natürliche Folge ist – wohl der Horror jeder Komödie – ein Abgleiten ins *Alberne*. Dies ist besonders evident in der Sprachkomik:

So wird das *unpassende Wörtlichnehmen* – an sich schon eine eher kindische Humorquelle – bei Wiederholung zunehmend unerträglich. Dasselbe gilt für das Mittel der *Verzögerung*, die bei zu großer Häufigkeit peinlich penetrant

---

können auch Komödien sein) nimmt dagegen das *Wissen* um den Ausgang nichts von ihrem Reiz.

<sup>65</sup> Ein "reines Vergnügen" hat – nach Jehle, 439 – die Kommentatorin der Uraufführung, Anneliese de Haas, "Rivalen" (bzw. die Aufführung) genannt.

wirkt. Generell schon sprachlich unelegant und in der Konsequenz ebenfalls anstrengend ist die *neunmal(alt)kluge Betonungskomik*. Und geradezu tumb nimmt sich das lästig-hämische Unverständnisgetue der Dialogpartner gegenüber den *Fremdwortkaskaden* der Mrs. Malaprop aus. Auf solchen Effekten darf man nicht herumreiten.

Wiederum bescheiden und bei Häufung quälend ist die Erzeugung von Mißverständlichkeit durch *Homonymien*. Und was den *lakonischen Sarkasmus* anbelangt, so tut Hildesheimer auch hier des Guten zuviel. Zumal er sich damit ein Problem in der Charakterisierung der vergleichsweise ernsthaften bzw. empfindsameren Figuren einhandelt: Denn wenn besonders eine Lydia in ihrer romantischen Charakteranlage aufgehen soll (so die Handlungsmotivik), dann bedeutet ihre sprachliche Frechheit gerade einen Bruch, den auch die für Komödien größere Unwahrscheinlichkeitsakzeptanz nicht kompensieren kann. Allein ihr (S. 134) und Julias (S. 84) *Weinen* sind (wo Weinen in einer solchen Komödie nicht überhaupt nur lächerlich sein darf) völlig unglaubwürdig.

Eine ähnliche sprachliche Charakterisierungsdiskrepanz besteht vor allem für die beiden männlichen Liebhaber. Der hiermit einhergehende Eindruck ist der einer gewissen *Peinlichkeit*, denn auch – oder gerade? – komische Figuren müssen Charakter haben.

Auf offensichtliche dramaturgische Fehler – wie der charaktermotivische, daß Lydia ganz am Schluß doch für eine konventionelle Heirat mit dem Erzromantiker Charles zu haben ist (S. 200) – soll hier kein Gewicht fallen.

Es hat – um zu resümieren – somit den Anschein, daß Hildesheimers "Rivalen" auch für sich betrachtet, nicht gerade ein Meisterwerk sind.

## Teil II: Die Übersetzerische Qualität von "Rivalen"

Die Überlegung war eingangs, ob nicht auch eine schlechte Bearbeitung dort, wo sie das Original authentisch wiedergibt, vorbildliche Übersetzung sein kann. Dann könnte auch das, was nicht mal mehr Bearbeitung, sondern nur teilweise Adaption, ansonsten aber Neufassung ist, wenigstens stückweise Originaltext bringen.

Für die "Rivalen" indes ist der diesbezügliche Befund negativ. Denn es findet sich keine einzige längere Replik (eine Mindestlänge ist für die Übersetzungsprüfung wohl unerlässlich), von der sich sagen ließe, daß sie dem – auch für die literarische Übersetzung zu fordernden – "Postulat größtmöglicher Worttreue"<sup>66</sup> entspricht. Und wenn das Diktum: "Daß der Übersetzer sich an den Originaltext hält, sollte eigentlich selbstverständlich sein"<sup>67</sup>, wenn es um eine *spielbare* Übertragung geht, auch einzuschränken sein mag, so müssen doch wenigstens Syntax und Semantik stimmen, damit von einem Vermittlungsversuch des fremdsprachigen *Originals* die Rede sein kann.

Hier aber ergaben sich für die "Rivalen" massive Eingriffe von Seiten Hildesheimers, der mit dem Satzbau auch Inhalt und vor allem Tönung der Repliken den Garaus machte. Das "Sprachgewand" ist tatsächlich ein "völlig neues".<sup>68</sup> Deswegen muß – auch wenn für einzelne Phänomene, wie die 'Malapropismen', Aufschluß zu erlangen wäre – die Frage nach der Übersetzerischen Qualität *insgesamt* unbeantwortet bleiben. Hildesheimers "Rivalen" sind, wo nicht mal mehr eine Bearbeitung, auch keine Übersetzung von Sheridans "The Rivals".

---

<sup>66</sup> So der Übersetzer von Sheridan's "The School for Scandal", T.L. Wullen in der Reclam-Ausgabe (Stuttgart 1984), S. 227.

<sup>67</sup> So R. Kohlmayer, der Oscar Wilde's "Bunbury" (ebenfalls bei Reclam, Stuttgart 1991) – ausgezeichnet – übersetzt hat, S. 91.

<sup>68</sup> Jehle, 435.

## Schluß

Die Ergebnisse können vergleichsweise knapp zusammengefaßt werden:

1. Die Komödie "The Rivals" von Richard Brinsley Sheridan ist ein der deutschsprachigen Bühnen der Gegenwart würdiges Theaterstück mit einigem Potential.
2. Das Lustspiel "Rivalen" von Wolfgang Hildesheimer ist keine legitime deutsche Vermittlung (der Qualitäten) von "The Rivals" – und läßt auch für sich genommen manches zu wünschen übrig.

Die aus diesen Ergebnissen zu ziehende Konsequenz für den an "The Rivals" interessierten Dramaturgen kann nur lauten, sich um eine ebenso getreue wie spielbare Übersetzung des Dramas zu bemühen. Hierbei wird er auf das bereits erwähnte Werk "Die Nebenbuhler" von Johann Andreas Engelbrecht aus dem Jahr 1776 stoßen. Deren genaues Studium wird lohnend sein. Denn – abgesehen von minimalen Veränderungen, gravierend ist lediglich der Schluß – handelt es sich um eine wörtliche Übersetzung, die den aus der Mischung von Ernst und Komik resultierenden Charme der Vorlage zu übermitteln versteht. Indem trotzdem eine behutsame Modernisierung ratsam ist, würde für einen Erfolg von "The Rivals" auf deutschen Bühnen idealerweise letztlich doch eine *Neuübersetzung* anzufertigen sein. Und da mag dann auch ein erneuter Blick in Hildesheimers "Rivalen" nicht schaden.

## Anhang: Zum Inszenierungsstil in historischer Hinsicht

Wolfgang Hildesheimer datiert die Zeit, in der seine "Rivalen" spielen, auf "1770" und signalisiert so eine authentische Historisierung. Ebenso war er in seiner freien Bearbeitung von Sheridans "School for Scandal" verfahren, wo er zudem im Vorwort seine Absage an eine *Aktualisierung* des Dramas rechtfertigt:

"Es war nicht meine Absicht, dem Stück Gewalt anzutun und irgendwelche Parallelen zur heutigen Zeit künstlich herzustellen. Wer genau hinhört, dem bieten sie sich von selbst an, und wer das Stück in dieser Fassung für veraltet hält, dem ist nicht zu helfen."<sup>69</sup>

In der Konsequenz folgt daraus auch für die *Inszenierung* die Absage an eine Aktualisierung. Was bedeutet, Kostüme, Requisiten und Bühnenbild *historisch zeitecht* sein zu lassen, d. h. im vorliegenden Fall englischer Kurort (Bath) um 1770. Gegen einen solchen historistischen Inszenierungsstil<sup>70</sup> wird – auch der Darlegung Hildesheimers ist es anzumerken – der einer historischen *Aktualisierung* angeführt. Dabei wird entweder gleich der Text bearbeitet (a), zumindest aber theatral-szenisch in aktuellem Ambiente präsentiert (b).

(a) Über eine *Textbearbeitung* lässt sich kaum grundsätzlich entscheiden. Nicht nur ist jede Bearbeitung für sich auf ihre Sinnhaftigkeit zu überprüfen. Auch dürfte für die verschiedenen dramatischen *Genres* zu unterscheiden sein: So könnte die Modernisierung einer Tragödie oder Komödie überflüssig erscheinen, da sie eh mit dem *Allgemeinmenschlichen* zu tun haben. Bei einem Zeitstück dagegen, das sich per definitionem der Tagespolitik verschreibt, wäre eine Aktualisierung unablässlich.<sup>71</sup>

(b) Wo es hingegen nur um die *Inszenierung* geht, lässt sich offenbar abstrakt

---

<sup>69</sup> Hildesheimer: Vorwort, 5.

<sup>70</sup> Darauf hinzuweisen ist, daß es hier in beiden Fällen um realistisch-naturalistische Inszenierungsstile mit einem gleichermaßen illusionistischen Interesse geht! Nicht mit im Spiel ist demgegenüber der – natürlich unendlich zu differenzierende – *abstrakte* oder sonstwie *stilisierende* Inszenierungsstil, wie er sich um die letzte Jahrhundertwende für die Moderne – Stichwort 'Stilbühne' – gültig formuliert und formiert hat, bis hin zum Brechtschen Verfremdungstheater. Siehe Doll/Erken, 89ff.

<sup>71</sup> a) Ein dramatisches Genre, dem eine Modernisierung absolut widerspricht, wäre noch 'das echte' Historiendrama, wo erklärtermaßen 'Geschichte' dargestellt wird, b) Die Differenzierung nach Genres ist auch für die Inszenierungsdebatte fruchtbar zu machen.

argumentieren:

*Für* eine Aktualisierung spricht erstens das ablenkende Potential historistischer Szenerie zulasten des sprachlich vermittelten Gehalts. "Kostümstücke" befriedigen allzu leicht die bloße Schaulust oder ein äußerliches historisches Interesse – die illustre Abendgesellschaft ergötzt sich am Biedermeierinterieur. Oder aber Fremdartiges in einer authentischen Kostümierung führt unbeabsichtigt zu einer Bedeutungsbrechung (z. B. turmhohe 'Stöckelschuhe' bei gestandenen Männern zum Effekt des Komischen). Zweitens läßt sich behaupten, daß allein der Transfer der alten 'story' in die Gegenwart ihre Rezipierbarkeit und damit Bedeutung für uns garantiert. Allein die neue Gewandung ermöglicht Identifikation.

*Gegen* eine inszenatorische Modernisierung läßt sich einwenden, daß – um den letzten Punkt aufzunehmen – ein Drama, das als Drama *überhaupt* lebendige Bedeutung haben können soll, dazu keine aktuelle Kostümierung nötig haben *darf*. Es muß von sich selbst her genug Strahlkraft besitzen. Fehlt die, wird das Stück nicht gespielt. Ist sie aber da, dann ist jede zeitgenössische Zubereitung nachgerade überflüssig: Der Zuschauer weiß aus der Exemplarizität des Alten schon selber seine Schlüsse ins Jüngste zu ziehen. Der bloße gehaltliche Verstehensvollzug *ist* schon die Aktualisierung. Umgekehrt aber führt die moderne Verpackung meist zwangsläufig zu inhaltlichen *Brüchen*. Denn zu dem modernen Outfit steht die ganze geistige Welt – Sitten und Gebräuche und allgemeine Sprechweise – wie sie im gesprochenen Text gegenwärtig ist, im Widerspruch.<sup>72</sup> Die Folge ist ein *Anachronismus*, der nicht nur für sich unbeabsichtigte Wirkungen zeitigt (Komik), sondern zugleich das ästhetische Postulat der Einheitlichkeit im Stil verletzt (wenn man dieses nicht gerade der Mode – etwa postmoderner Eklektizismus – oder der Interpretation opfern will).

Zuletzt ist an die Macht des Wortes zu erinnern, der es innewohnt, im Grunde alle anderen theatralen semiotischen Größen nicht zu *über-tönen* – dann wären sie ja generell bedeutungslos; aber doch in ihrem Sinne zu *tönen* also zu färben. So daß – um beim Beispiel zu bleiben – ein ernstes Wort zu einem ernsten Gesicht sehr wohl die männlichen Stöckelschuhe in ihren Stand, nämlich eine höfische und nicht-komische Bedeutung, zu setzen vermögen.

---

<sup>72</sup> Siehe hierzu in "The Rivals" lediglich die – wenn auch kritisierte – Institution des *Duells*, das so schlechterdings nicht aktualisierbar ist.

## Fazit

Das allein bedenkenswerte Argument *für* die inszenatorische Aktualisierung ist das der Ablenkungsvermeidung. Das historisch authentische Lokalkolorit kann tatsächlich eine Dimension annehmen, wo Wort und Mensch sich vergeblich um eine Neutralisierung bemühen. Auf der anderen Seite erscheinen die *Gegenargumente* (Überflüssigkeit, anachronistische Verfremdung und ästhetische Brüche) von schlagendem Gewicht.

Als *Lösung* scheint m. E. plausibel, einen *behutsamen Historismus* anzustreben, der die ablenkende Wirkung mit einzukalkulieren versteht. Konkret kann das bedeuten, daß er statt sklavisch authentisch zu sein, entweder von den gangbaren Originalkostümen die gemäßigeren vorzieht, oder eine *freie* stilistische Historisierung zu kreieren wagt. Ein prominentes Beispiel ist der zugleich ästhetische 'Radspieler'-Historismus von Dieter Dorn/Jürgen Rose.

## Literatur

### a) zu "The Rivals" und Sheridan

Text:

Richard Brinsley Sheridan: The Rivals. Hrsg. v. Elizabeth Duthie. London/New York 1979, Nachdr. 1993.

Übersetzung:

R. B. Sheridan: Die Nebenbuhler. Übers., u. bearb. v. Johann

Andreas Engelbrecht. In: Hamburgisches Theater. Hrsg. v. F.L. Schröder. Hamburg 1776. Erster Band.

Sekundärliteratur:

- Dulck, Jean: Les Comedies de R. B. Sheridan. Bordeaux 1962.
- Hume, Robert D.: Goldsmith and Sheridan and the Supposed Revolution of "Laughing" against "Sentimental" Comedy. In: ders.: The Rakish Stage. Studies in English Drama 1660-1806. Carbondale 1983. S; 312-355.
- Loftis, John: Restoration Comedy in Georgian Burlesque, The Rivals and The Duenna. In: ders.: Sheridan and the Drama of Georgian England. Bristol 1976. S. 73-102.
- Worth, Katherine: Sheridan's Comedy of Masks: Harlequines and The-spians. In: dies.: Sheridan and Goldsmith. New York 1992. S. 109-137.
- Würzbach, Natascha: Sheridan. The Rivals. In: Mehl, Dieter (Hrsg.): Das englische Drama. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Düsseldorf 1970. Band 2, S. 94-117.
- Zaic, Franz: Die Zeit des Klassizismus. In: Nünning, Josefa (Hrsg.): Das englische Drama. Darmstadt 1973. S. 317-348.

### b) zu "Rivalen" und Hildesheimer

Text:

Wolfgang Hildesheimer: Rivalen. Ein Lustspiel nach Sheridan von Wolfgang Hildesheimer. BüMs. Suhrkamp o.J. (ca. 1961).

Sekundärliteratur:

- Hildesheimer, Wolfgang: Vorwort zu: R. B. Sheridan: Die Lästerschule. Frei bearbeitet von W. H. München/Wien/Basel 1962.
- Hildesheimer, Wolfgang: Notiz zu "Rivalen. In: Programmheft zur Uraufführung. Hrsg. v. den Städtischen Bühnen Münster. Münster 1961. - Siehe hier: *BEILAGE!*

- Jehle, Volker: Wolfgang Hildesheimer. Werkgeschichte. Frankfurt am Main 1990.

### **c) Zu Spielplänen**

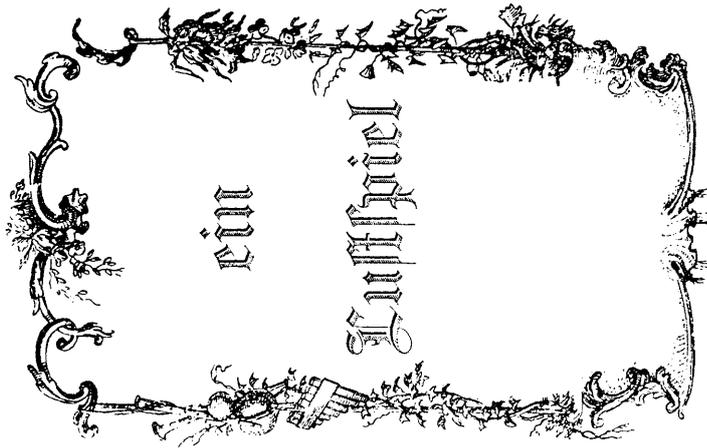
- Lennep, William van et alii (Hrsg.): The London Stage 1660-1800, 11 Bände. Carbondale/Illinois 1960-68.
- Dulck, Jean: a.a.O.
- Martersteig, Max: Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert. Eine kulturgeschichtliche Darstellung. Leipzig 1924.
- Kindermann, Heinz: Theatergeschichte der Goethezeit. Wien 1948.
- Schanze, Helmut: Drama im bürgerlichen Realismus (1850-1890). Theorie und Praxis. Frankfurt am Main 1973.
- Plays and Players. South Croydon/Sussex. Seit 1953.
- Theater heute. Zürich. Seit 1960.
- Was spielten die Theater? Bilanz der Spielpläne in der BRD 1947-1975. Hrsg. v. DBV. Köln 1978.
- Was spielten die Theater? Werkstatistik 1981-1991/92. Hrsg. v. DBV. Köln 1980ff.

### **d) zu Sheridan-Übersetzungen**

- Czennia, Bärbel: Deutsche Spiel- und Lesarten von Sheridans 'School for Scandal'. In: Paul, Fritz et alii (Hrsg.): Europäische Komödie im übersetzerischen Transfer. Tübingen 1993. S. 77-115.

### **e) allgemein zu Theatergeschichte, Theater und Dramenanalyse**

- Doll, Hans Peter und Günther Erken: Theater. Eine illustrierte Geschichte des Schauspiels. Stuttgart/Zürich 1985.
- Sandhack, Monika: Dramaturg. In: Brauneck, Manfred und Gerard Schneilin (Hrsg.): Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. Reinbek 1990. S. 258-260.
- Asmuth, Bernhard: Einführung in die Dramenanalyse. Stuttgart 1980/90.
- Pfister, Manfred: Das Drama. München 1982.



### Das Lustspiel „The Rivals“

ist Sheridans erstes Stück. Seine Stärke liegt in der trefflichen Zeichnung einzelner, zwar ganz und gar artifizieller, aber deshalb nicht minder markanter, unverwechselbarer Figuren, deren eine, Mrs. Malaprop, in England der Untugend des Fremdwörtermißbrauchs — dem „malapropism“ — den bis heute gültigen Namen gegeben hat.

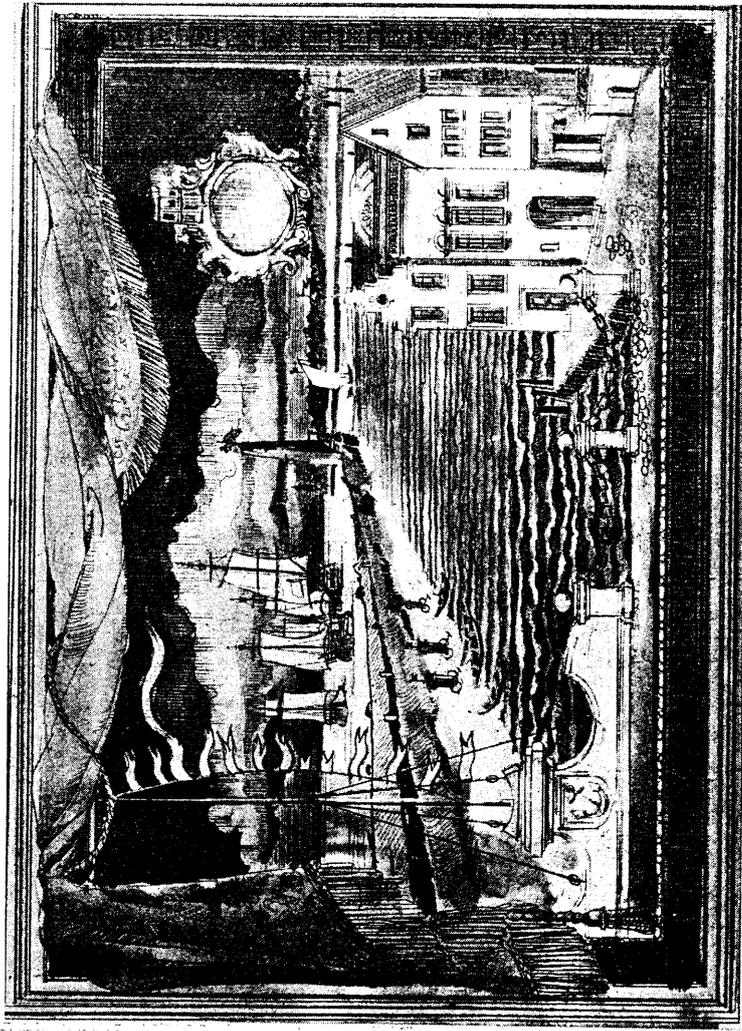
Die Stärke der Figuren schien mir ein hinreichender Grund zu sein, das Stück zu bearbeiten, die Schwäche der Fabel eine hinreichende Rechtfertigung, es nach meinem Gutdünken zu verändern und die Handlungsfäden so zu knüpfen, wie ich es getan hätte, wären die Figuren meiner Phantasie entsprungen.

### Anders als im Original

So entwickeln sich die Figuren meiner Version anders als im Original. Ich möchte an dieser Stelle das Wesen ihrer Wandlungen nicht verraten, da ich nichts vorwegnehmen will, was die Spannung des Spiels ausmacht. Was aber die damit verbundene Variation der „Linienführung“ betrifft, so seien hier nur ein paar Elemente der Aufgabe angedeutet, die mir so viel Vergnügen bereitet hat:

#### Einheit der Zeit

Das Stück ist nur um weniges kürzer als die Zeitspanne, in welcher das dargestellte Geschehen sich vollzieht. Demgemäß erforderte die absolute Einheit der Zeit — um nicht zu sagen: Über-



Zwischenvorhang

C. W. Vogel

befriedigung am Schlusse stehen. Dennoch erscheint mir die Zukunft der Figuren in einem befriedigenderen Licht als im Original. Das klassische Happy-End, das stets auf dem großmütigen Verzeihen von Fehlern des Partners beruht, scheint auf ein weitaus zweifelhafteres Schicksal hinzuweisen, als eines, das auf der kühlen Einsicht beruht, daß man mit einem anderen Partner besser daran wäre, und wenn es auch gegen die klassische Ordnung der Komödie verstößt. Schließlich möchte man das Theater doch mit dem erquickenden Gefühl verlassen, daß jeder Topf den ihm gemäßen Deckel gefunden hat. — Aber damit habe ich beinahe schon zuviel verraten.

Notiz zu den „Rivalen“  
von Wolfgang Hildesheimer

scheidung! — eine Zeittafel, so minutiös wie der Fahrplan einer Lokalbahn mit Anschlußzügen. Die Verknüpfung von einer Haupthandlung mit zwei Nebenhandlungen ergab gegen Ende die Notwendigkeit einer Schürzung, die man, musikalisch ausgedrückt, einen vierfachen Kontrapunkt nennen könnte. In der Tat mußte das Duell vertikal wie eine Partitur entworfen werden, denn es wurde zu einem Duell à quatre. — Aber dies nur ein kleiner Einblick in die Methode, keineswegs soll es ein Hinweis auf die anzuwendenden Kriterien sein.

„The Rivals“ ist kein psychologisierendes Stück. In meiner Fassung mag — dramaturgisch gesehen — eine Schein-