

Werk

Titel: Theaterschau

Ort: Berlin

Jahr: 1904

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509_0040|log168

Kontakt/Contact

[Digizeitschriften e.V.](#)
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

✉ info@digizeitschriften.de

Theaterschau.

Maß für Maß auf der deutschen Bühne.

Die erste Aufführung von *Maß für Maß* auf der deutschen Bühne knüpft sich an den Namen von Friedrich Ludwig Schröder. Schon mehrfach wurde auf die auffallende Erscheinung in der Bühnengeschichte der Shakespeareschen Dramen hingewiesen, daß zu einer Zeit, wo die ersten schüchternen Versuche geschahen, die Dramen des Briten für das deutsche Theater zu gewinnen, die Augen der Bühnenleiter sich gerade auf solche Stücke richteten, die vermöge ihres spröden Stoffes auch heute, wo dem Genius des Dichters der reichste Tribut auf dem deutschen Theater gezollt wird, nur relativ seltene Gäste auf unserer Bühne sind. So geschah es in Mannheim unter Dalberg, wo 1789 ein rühmlicher Versuch mit *Timon von Athen* in einer Bearbeitung des kurfürstlichen Intendanten unternommen wurde, so schon zwölf Jahre vorher in Hamburg, wo *Maß für Maß* am 15. Dezember 1777 unter Schröders Leitung zum erstenmal in Szene ging.

Der Reigen der Schröderschen Shakespeare-Vorstellungen, der ersten epochemachenden und systematischen Versuche, die Riesenwelt des Briten auf dem deutschen Theater einzubürgern, war am 20. September 1776 mit jener ersten denkwürdigen Aufführung des *Hamlet* in Schröders Bearbeitung eröffnet worden. Im Oktober desselben Jahres war *Othello* gefolgt; das Jahr 1777 brachte den Kaufmann von Venedig und als viertes Stück lange vor *Lear*, *Richard II.*, *Heinrich IV.* und *Macbeth*, die erst in den folgenden Jahren erschienen, den gewagten Versuch einer Aufführung von *Maß für Maß*. Schon Litzmann hat in seiner Schröder-Biographie die Frage aufgeworfen, was den großen Künstler wohl veranlaßt haben mag, unter den Dramen des Dichters gerade dieses herauszugreifen und es in erste Linie zu stellen unter den kühnen revolutionären Anläufen, die jeder neue Shakespeare-Versuch für den Geschmack des damaligen Publikums bedeutete; die Wahl war «doppelt befremdlich, bei Schröders sonstiger an Prüderie streifender Ängstlichkeit, irgend etwas auf die Bühne zu bringen, was sittlichen Anstoß erregen könnte». Man wird nicht fehlgehen, wenn man mit Litzmann den Grund dieser Wahl zum großen Teile wenigstens in dem Reize sieht, den die Rolle des Herzogs auf die schauspielerische Individualität des großen Künstlers ausübte. Neben ihm in der Hauptrolle wirkte seine Gattin als *Mariane*, seine Stiefschwester *Dorothea Ackermann* als *Isabella*.

Trotz dem, was für die Aufführung geschehen war, scheint der Eindruck des Stückes auf das Hamburger Publikum nicht eben bedeutend gewesen zu sein.

Aber Schröder ließ sich nicht entmutigen. Gleichwie er nach dem Mißerfolg von Heinrich IV. dem Publikum in unverblümter Weise erklärte, er werde das «Meisterstück» am folgenden Tage wiederholen lassen, damit es «besser werde verstanden werden», so brachte er auch Maß für Maß schon am nächsten Abend zur Wiederholung und konnte zwei Tage darauf, nach der dritten Vorstellung, der er allerdings durch Hinzufügung eines Ballettes (Don Juan!) mehr Würze für das große Publikum gegeben hatte, für Gotter notieren: «Habens ganz verstanden, und sich erstaunend gefreut.» Er brachte das Stück auch im folgenden Jahre wieder, setzte es 1786 von neuem auf das Repertoire und konnte es bis zum Jahre 1791 im ganzen zwölfmal spielen lassen. Mittlerweile hatte es 1789 auch seinen Weg auf die Berliner Bühne gefunden.

Schröders Bearbeitung von Maß für Maß, die schon von Genée und Litzmann erschöpfend gewürdigt wurde, zählt zu den besten Shakespeare-Bearbeitungen des Künstlers und unterscheidet sich vor allem durch ihre Pietät sehr vorteilhaft von seinen übrigen Versuchen auf diesem Gebiete. Während Schröder sonst vielfach sehr willkürlich mit dem Eigentum des Dichters schaltete und selbst kein Bedenken trug, in Hamlet, Othello und Lear den tragischen Ausgang seinem Publikum zu Liebe in einen versöhnlichen umzuwandeln, bekundete er bei Maß für Maß, wo doch der heikle Stoff zu selbständiger Umdichtung viel mehr herauszufordern schien, als bei anderen Dramen, einen weit konservativeren Sinn, als bei den übrigen von ihm bearbeiteten Stücken. Im Gegensatze zu diesen und zu Dalbergs Bearbeitung des Timon, die mit der Fabel sowohl wie mit den Charakteren äußerst radikal verfuhr und sich in weitgehenden Konzessionen dem Geschmack des Publikums bequeme, behielt Schröder in Maß für Maß die Handlung des Originals ohne jede wesentliche Änderung bei und suchte das Stück unter möglichster Beschränkung eigener Zutaten nur durch gewisse Kürzungen, Umstellungen und szenische Zusammenlegungen den veränderten Bedingungen seiner Bühne anzupassen. Die Eingangsszene des Stückes, die scheinbare Abreise des Herzogs und Angelos Einsetzung in die Regentschaft, wurde gestrichen, ihr Inhalt ersetzt durch das Gespräch des schon bei seinem ersten Auftreten als Franziskaner verkleideten Herzogs mit dem Mönch. Die komischen Figuren und der burleske Teil der Handlung, der unentbehrliche Hintergrund für die Vorgänge des Stückes, wurde durch Beseitigung der Frau Überley, des Junkers Schaum, durch viele Kürzungen, die namentlich den in einen Schenkwirt Fiumo umgewandelten Pompejus betrafen, schon zu Schröders Zeit mehr als wünschenswert beschnitten und zusammengestrichen. Aber trotz ihrer Mängel und trotz der kleinbürgerlichen Trivialisierung, die der hohe Geistesflug der Shakespeareschen Sprache wie in allen Shakespeare-Bearbeitungen jener Tage erfahren mußte, war Schröders Einrichtung von Maß für Maß eine für ihre Zeit sehr aner kennenswerte Leistung, die manche gute Züge enthielt und in vielem den späteren Versuchen, das Stück für das Theater zu gewinnen, überlegen war.

Wenn Schröders Bearbeitung keine weitere Verbreitung auf den Bühnen fand, so lag der Grund vielleicht darin, daß ihr «stofflich wenigstens» eine Art von Rivalin erwuchs in dem Schauspiel des Wiener Schriftstellers Brömel «Gerechtigkeit und Rache» (1783), das in den achtziger Jahren mit großem Beifall über alle namhaften Theater ging, als eine Bearbeitung von Maß für Maß allerdings nur insofern gelten konnte, als es den Kernpunkt der Handlung der Shakespeareschen Dichtung entnahm.

Den kühnen Anläufen, womit man im 18. Jahrhundert Maß für Maß für die deutsche Bühne zu erobern bestrebt gewesen war, entsprach sehr wenig die weitere Bühnengeschichte des Werkes. In den beiden ersten Dritteln des 19. Jahrhunderts scheint das Stück in dem Repertoire der deutschen Theater keine Rolle gespielt zu haben. Von den bedeutenden Bühnenleitern dieses Jahrhunderts, deren Direktionsführung gleichzeitig literarischen Charakter zeigt: Schreyvogel, Immermann, Eduard Devrient, Laube und Dingelstedt, hat kein einziger den Versuch gemacht, das Stück zu geben. Eine Bearbeitung von Richard Weiland, die zur dreihundertjährigen Geburtstagsfeier des Dichters in der «Deutschen Schaubühne» von 1864 gedruckt wurde, war trotz der ziemlich treuen Anlehnung an den Wortlaut des Originals ein sehr schwächlicher Versuch, das Stück auf die Bühne zu stellen. Die Bearbeitung in usum Delphini ging soweit, Julia in die rechtmäßige Gattin Claudios zu verwandeln; weil sie sich gegen den Willen ihrer Eltern vermählt haben, soll Claudio dem Todesspruche des neuen Statthalters zum Opfer fallen. Dies und die völlige Beseitigung des ganzen burlesken Gegenspiels, der Gestalten des Elbogen, Pompejus etc. charakterisiert zur Genüge diese Bearbeitung. Auf die Bühne scheint sie nicht gelangt zu sein.

Erst der freien Bearbeitung von Gisbert von Vincke, die 1871 in Weimar zum erstenmal zur Aufführung kam, blieb es vorbehalten, dem Stück den Weg über eine Reihe namhafter deutscher Bühnen zu ebnen. Vincke hatte sich seiner Aufgabe mit bekanntem Geschick und dem ihm eigenen sicheren Blick für das Theatralische entledigt. In fünf geschickt angeordneten Akten, deren jeder einen einheitlichen Schauplatz erhielt, spielte sich das Stück äußerlich glatt und wirkungsvoll vor den Augen des Zuschauers ab. Wer aber wirklichen Shakespeare zu sehen hoffte, konnte nur zum kleinen Teil auf seine Rechnung kommen. Mit den Motiven des Stückes glaubte der Bearbeiter willkürlich schalten zu können und machte den Forderungen des wohlgesitteten heutigen Theaters unglaubliche Zugeständnisse. Man mußte Zeuge sein, wie Claudio hier sogar wegen Lösung einer Verlobung zum Tode verurteilt wird! Auch sonst wurde vieles neue hinzugedichtet, die burlesken Teile des Stückes schwächlich modernisiert oder ausgemerzt. Die Bearbeitung war ein unglückliches Zwitterding, das den Freunden und Kennern des Dichters keinen ungetrübten ästhetischen Genuß zu bereiten vermochte.

Eine treuere Wiedergabe des Originals versuchte neuerdings eine Bearbeitung von Josef Altmann, die 1902 am Wiener Burgtheater und dann am Stadttheater in Leipzig gegeben wurde. Sie war im Gegensatz zu Vincke von dem löblichen Bestreben geleitet, sich im großen aller willkürlichen Eingriffe und Änderungen zu enthalten, verfiel aber bei den Einzelheiten ebenfalls in den Fehler, einer verkehrten Prüderie allzu häufig Rechnung zu tragen. Die burlesken Teile wurden unnötig verkürzt und abgeschwächt, charakteristische Derbheiten ausgemerzt, wichtige Szenen wie I, 5 und IV, 1 kurzweg beseitigt, einige wenig geschmackvolle Zusätze zur effektvolleren Zuspitzung der Aktschlüsse hinzugedichtet.

Im Gegensatz zu den bisherigen Aufführungen setzte sich die Vorstellung, in der das Stück am Hoftheater zu Karlsruhe am 13. Oktober 1903 in Szene ging, die Aufgabe, zum erstenmal das Original, ohne jede wesentliche Änderung an Inhalt und Form in seine Rechte zu setzen.

Das einzige, was in dem Stück für das Empfinden des heutigen Hörers verletzend wirkt, die gewagte Unterschiebung Marianens in der Liebesnacht, kann selbstverständlich nicht umgangen oder verändert werden, wenn es sich um eine

Aufführung des Shakespeareschen Stückes handeln soll. Wegen des Heiklen, das diesem Motive anhaftet, das aber im Bühnenlichte bei zweckmäßiger Szenierung und diskreter Darstellung eher gemildert als verstärkt wird, auf die Aufführung des Werkes verzichten, hieße der Bühne eine Fülle tiefer und großartiger dramatischer Wirkungen vorenthalten. Die dichterischen Schönheiten des Stückes sind so außerordentlich, die dramatische Kraft einiger Szenen so bedeutend, die Farbenpracht der in den seltsamsten Gegensätzen sich bewegenden Dichtung mit ihrer Fülle eigenartiger Charakterköpfe so reizvoll und glänzend, daß das Peinliche des Unterschiebungsmotives dagegen in Schatten tritt und bei der Bühnendarstellung kaum als störend empfunden wird.¹⁾ Alles andere aber, was der Aufführbarkeit des Stückes in seiner Originalgestalt hindernd im Wege zu stehen schien, ist mehr oder minder hinfällig; vor allem die Bedenken, die gegen die tief sinnige Ethik des wundervoll aufgebauten letzten Aktes, über die Gervinus goldene Worte geschrieben hat, dann und wann wohl auftreten.

Nicht die mindeste Veranlassung aber liegt dazu vor, die burlesken Teile des Werkes, die das sinnvolle, mit köstlicher Ironie durchtränkte Gegenspiel bilden zu den ersten Vorgängen: die unsaubere Bordell-Atmosphäre, den unentbehrlichen Hintergrund für die Voraussetzungen des Stückes und das Verfahren Angelos, für die heutige Bühne schamvoll zu säubern oder zu beseitigen. Wenige kleine Striche genügen, einiges allzu Grobe zu entfernen. Das charakteristische Bild aber, das durch das Treiben der vornehmen Jugend und den Minnehof der Frau Überley mit ihrer Sippschaft geboten wird, darf bei der Aufführung unter keinen Umständen verloren gehen. Ein Werk wie Maß für Maß kann nicht mit dem Maßstab zimperlicher Prüderie gemessen werden. Für ein gesundes Empfinden aber hat die ungeschminkte und kräftige Milieuschilderung des Stückes und die kecke Benennung der Dinge beim richtigen Namen nichts Verletzendes. Das Größte, was das Stück in dieser Beziehung bietet, ist weit gesünder, als hunderte von versteckten Frivolitäten und offenen Gemeinheiten, die das Publikum in französischen und deutschen Bühnenwerken tagtäglich mit unverhülltem Behagen in sich schlürft.

Nach diesem Gesichtspunkt konnten sich die wenigen Veränderungen, die an dem Stücke vorzunehmen waren, zumeist auf solche beschränken, die sich aus

¹⁾ Als eine der bewundernswertesten Schönheiten des Stückes wird sehr vielfach die Gestalt der Isabella von der Kritik hervorgehoben. Es ist sicher, daß diese Gestalt prachtvoll Züge zeigt und daß in ihren Reden eine Fülle der herrlichsten Poesie niedergelegt ist. Ebenso sicher ist es aber, daß die Charakterzeichnung Isabellas hinter der von Shakespeares besten Frauengestalten sehr wesentlich zurücksteht. Aus ihren Reden spricht vielfach mehr der Dichter, als die von ihm gezeichnete Gestalt. Ihre kalte, wissende und selbstbewußte Tugend hat etwas Abstraktes, das weder zu überzeugen noch zu erwärmen vermag, das stellenweise sogar, namentlich in der Kerkerszene (III, 1), die Teilnahme des Zuschauers für Isabella sehr erschwert. Es fehlen in der Charakterzeichnung die kleinen realen Züge, durch die es Shakespeare sonst so meisterlich versteht, auch seine idealsten Frauengestalten mit dem wirklichen Leben zu verknüpfen. Die Darstellerin der Isabella auf der Bühne muß alles tun, um das Kalte und Abstrakte, was der Gestalt anhaftet, zu mildern und zu beleben und durch ihr stummes Spiel in der Kerkerszene ihren tiefen Schmerz um das Geschick des dem Tode geweihten Bruders zum Ausdruck zu bringen.

technischen Gründen, aus der Verschiedenheit des altenglischen Theaters von der heutigen Illusionsbühne ergaben. So wurde zur größeren Vereinfachung des Hauptatzes die vierte Szene des ersten Aktes, die Unterredung des Herzogs mit dem Pater Thomas, unmittelbar hinter die einleitende Szene im Palaste gelegt, wo sie sich passend und sinngemäß anschließen konnte. Dadurch gliederte sich der erste Akt in drei charakteristische und scharf kontrastierende szenische Bilder: den Abschied des Herzogs, der die Regentschaft einsetzt und seine Verkleidung vorbereitet (I, 1 und 4); die Straßenszenen, die Gelegenheit gaben, das eigentümliche Milieu des Stückes zur Anschauung zu bringen und in Claudios Verhaftung die ersten Folgen des neuen Regimentes zu zeigen (I, 2 und 3); endlich die Szene im Nonnenkloster, die Isabella einführt und zu den Vorgängen des zweiten Aktes überleitet (I, 5). Um für die Straßenszene die richtige Stimmung zu gewinnen, empfahl es sich, sie auf den Abend zu legen und als Schauplatz eine enge, winklige Gasse vor einer zweifelhaften Vorstadtschenke zu wählen. An den Tischen vor den erleuchteten Fenstern der Schenke entwickelt sich ein Bild des wüsten und ausgelassenen Treibens der jungen Edelleute, die mit Schenkmädchen und abenteuerlich gekleideten Dirnen hier schäkern und kosen, während aus dem Innern des Hauses eine geräuschvolle Tanzmusik ertönt. Übermütiges Gelächter und Gejohle unterbricht zu verschiedenen Malen die einleitenden Wortgefechte Lucios mit den beiden angeheiterten Edelleuten; dadurch wird es möglich, über den etwas dürftigen Reiz, den die einleitenden Wortwitze dieser Szene für den heutigen Hörer bieten, hinwegzutäuschen, durch die Gesamtstimmung, die das ganze Bild zu beherrschen hat. Auf diesem Schauplatz erscheinen sodann Frau Uberley und Pompejus; die jungen Edelleute ziehen sich mit den Mädchen während des Folgenden in das Innere der Schenke zurück; dann wird der gefangene Claudio vom Kerkermeister des Weges geführt; Lucio, der in die Schenke getreten war, kommt wieder heraus und stößt auf den gefangenen Freund; so kann sich zwanglos die dritte Szene des ersten Aktes anschließen.

Der zweite Akt spielte ohne Verwandlung in einem Zimmer von Angelos Haus und umfaßte nach der einleitenden Beratung des Statthalters mit Escalus und dem Richter das burleske Gerichtsverhör (II, 1) und die erste Begegnung Angelos mit Isabella (II, 2). Die zweite Unterredung des Statthalters mit Isabella (II, 4), die einen Tag später spielt und die Handlung zum Höhepunkt führt, blieb nach dem Vorbild, das hierin schon Schröder, und später Vincke gegeben hat, dem dritten Akte vorbehalten. Dieser hatte außerdem noch die dritte Szene des zweiten Aktes, das Gespräch zwischen Julia und dem verkleideten Herzog, und den ganzen dritten Akt des Originals zu umfassen. Dabei erwies es sich als ratsam, in der Reihenfolge der Szenen eine Umstellung vorzunehmen, in der Art, daß die burlesken Szenen, die im Original die zweite Hälfte des dritten Aktes bilden, die Verhaftung des Pompejus, die Gespräche zwischen Lucio und dem Herzog etc. (III, 2), an erste Stelle rückten, während die Auftritte im Innern des Kerkers (III, 1) hierauf erst folgten. Diese letzteren Szenen, die dichterisch und dramatisch den Höhepunkt des Stückes bilden, müssen angesichts der Bedeutung, die dem Akteinschnitt auf der modernen Bühne zukommt, den dritten Aufzug unbedingt schließen; sie würden in ihrer Wirkung sehr verlieren, wenn die burlesken, mehr episodisch gehaltenen und exponierenden Szenen (III, 2) hierauf folgten, anstatt ihnen voranzugehen. Einige Schwierigkeit bereitet für diese burlesken Szenen die Wahl eines geeigneten Schauplatzes. Die Folio-Ausgabe läßt diese Auftritte ohne Ortswechsel

und, ohne eine neue Szene zu beginnen, auf dem Schauplatz der vorangehenden Auftritte (III, 1), also in dem Innern des Kerkers (a room in the prison) spielen. Spätere Ausgaben, beirrt offenbar durch die Unwahrscheinlichkeit von Lucios Erscheinen in den Gefängnisräumen, ließen mit Elbogens Auftreten eine neue Szene beginnen und schrieben als Schauplatz für die folgenden Szenen vor: the street before the prison. Aber auch diese «Straße», die in den szenischen Angaben unserer deutschen Ausgaben herrschend geblieben ist, bietet keinen geeigneten Hintergrund für die Vorgänge der folgenden Szenen; am wenigsten für die langen Gespräche Lucios mit dem Herzog, die auf einer offenen Straße alle Wahrscheinlichkeit und alle Intimität verlieren würden. Auf dem altenglischen Theater wurden solche Bedenken nicht fühlbar, da die dekorationslose Vorder-Bühne, wie so häufig bei Shakespeare, keinen bestimmten, sondern einen neutralen Schauplatz darstellte, wo der Zuschauer keinen störenden Widerspruch empfand zwischen den Vorgängen der Szene und ihrem Hintergrund und wo der Dichter seine Personen nach Belieben zusammenführen konnte, ohne Gefahr zu laufen, die Illusion des Hörers zu stören. Anders die moderne Bühne, die sich in der Lage sieht, den neutralen Schauplatz Shakespeares durch einen bestimmten dekorativen Hintergrund zu ersetzen, ohne dabei an die unmaßgeblichen Angaben unserer Shakespeare-Ausgaben gebunden zu sein. Als Schauplatz für die vorliegenden Szenen empfahl sich das Innere des Gefängnishofes, der den Vorteil bot, den Vorgängen Wahrscheinlichkeit und zugleich eine gewisse Intimität und Stimmung zu geben. Dieser Schauplatz konnte auch der dritten Szene des zweiten Aktes, die den betreffenden Auftritten voranzustellen war, als passender Hintergrund dienen.

Dieser Gefängnishof ist nach hinten durch die Umfassungsmauer abzugrenzen; an das Eingangstor, das nach der Straße führt, schließt sich rechts die Wohnung des Schließers. Auf der linken Seite ist der Eingang in das Innere des Kerkers. Der Vordergrund wird von Bäumen begrenzt; in der Mitte steht ein alter Brunnen, davor eine steinerne Bank. Als sich die Szene nach dem großen Monologe Isabellas (II, 4) in diesen Schauplatz verwandelt hat, wird hinter dem geschlossenen Tore zunächst mehrmaliges Klopfen vernehmbar; der Schließer tritt aus seiner Wohnung und öffnet; es erscheint der als Mönch verkleidete Herzog; es folgt II, 3. Julia tritt während des Folgenden, geleitet von einem Gefängnisdiener, der sie an den «schicklicheren Ort» überzuführen im Begriffe steht, aus dem Innern des Kerkers. Als sie am Schluß der Szene mit dem Gefängnisdiener durch das Eingangstor abgeht, kommen gleichzeitig von der Straße Elbogen und Pompejus mit Gefolge. Der Herzog, der in den Kerker abgehen wollte, ist an dem Eingang beobachtend stehen geblieben und wird dadurch zum Zeugen der folgenden Szene. So können sich zwanglos die burlesken Szenen III, 2 anschließen. Das Eingangstor, in dessen Nähe der Schließer sich zu schaffen macht, bleibt während des Folgenden offen. Lucio, der auf der Straße außen vorübergeht, bleibt außerhalb des Tores stehen und beobachtet die Vorgänge im Innern des Hofes; als Pompejus ihn wahrnimmt und anruft, tritt er ein. Der Kerkermeister schließt während des Folgenden das Tor und geht in seine Wohnung. Das Gespräch zwischen Lucio und dem Herzog, der sich dabei auf der Brunnenbank niederläßt, gewinnt auf diesem Schauplatz Natürlichkeit und behagliche Stimmung. Auch die folgenden Auftritte lassen sich leicht und zwanglos anreihen. Als zum Schluß dieser Szenenreihe Escalus und der Herzog nach verschiedenen Richtungen auseinander gegangen sind, verwandelt sich der Schauplatz in einen Vorraum im Innern des Kerkers; es folgen die hier

spielenden Auftritte III, 1; nach dem Abgang Isabellas reiht sich als Aktschluß der Reim-Monolog des Herzogs an, der sich ohne Schwierigkeiten an diese Stelle verlegen läßt.

Diese Anordnung der Szenen könnte nur insofern ein gewisses chronologisches Bedenken erregen, als die Szene, wo Julia aus dem Kerker weggebracht wird, durch ihre Verlegung in den dritten Akt, hinter Angelos zweite Unterredung mit Isabella, einen Tag später spielt, als die Szene, wo der Befehl des Statthalters zu ihrer Entfernung aus dem Gefängnis gegeben wird. Doch dürfte diese Verzögerung der Ausführung des statthalterlichen Befehles, für die ja überdies besondere Gründe denkbar sind, dem Zuschauer nicht zum Bewußtsein kommen, um so mehr, als auch die Chronologie des Originales an einiger Unklarheit und einigen Widersprüchen leidet.

Für die einleitende Szene des vierten Aktes wurde nicht Marianens Zimmer, wie die deutschen Ausgaben im Anschluß an Delius vorzuschreiben pflegen, sondern im Einklang mit der Bühnenanweisung der Dycseschen Ausgabe (before Marianas house) ein freier Platz vor ihrem Hause mit Vorgärtchen als Schauplatz gewählt. Schon Richard Koppel hat mit Recht darauf hingewiesen¹⁾, daß sich die Vorgänge dieser Szene vor Marianens Haus weit glaubhafter und wahrscheinlicher gestalten, als in deren Zimmer, wo Isabella als Unbekannte nicht ohne weiteres eintreten und, «ehe sie noch mit ihm gesprochen, mit dem Herzog sich unterreden kann.» Auch gewinnt die Szene durch einen lieblichen landschaftlichen Hintergrund einen gewissen idyllischen Stimmungsreiz, der sie wohlthätig abhebt von den beiden sie einschließenden Kerkersszenen. Vor allem aber ist es für die künstlerische Wirkung sehr vorteilhaft, wenn die heikle Verabredung des Herzogs mit den beiden Mädchen durch den Übergang der Abendstimmung in die Nacht, der sich im Laufe der Szene zu vollziehen hat, in ein liebevoll verschleierndes Halbdunkel gehüllt wird.

Der Knabe, der das diese Szene einleitende stimmungsvolle Lied zu singen hat, wurde nach dem Vorbild, das hierin schon Schröder gegeben, in ein Mädchen, die Freundin Marianens, umgewandelt. Der «Knabe», der für eine geeignete Besetzung und gute musikalische Wiedergabe der Rolle auf der heutigen Bühne Schwierigkeiten bereitet, erklärt sich, wie so häufig bei Shakespeare, aus der historischen Eigentümlichkeit des altenglischen Theaters, das keine Frauen als Darstellerinnen kannte und sich in solchen Fällen lieber des unverkleideten als des in ein Mädchen umgewandelten Knaben bediente. Die moderne Bühne hat hier das Recht, ihren veränderten Verhältnissen und Bedingungen Rechnung zu tragen.

Die zweite Hälfte des vierten Aktes spielte ohne Verwandlung im Innern des Kerkers und umfaßte die zweite und dritte Szene dieses Aktes im Original, das abgesehen von einigen Kürzungen in Wortwitzten, deren Sinn für den deutschen Hörer verloren geht, unverändert blieb. Nur das Erscheinen Lucios am Schluß der dritten Szene, das an dieser Stelle die Stimmung gefährdet, wurde gestrichen; einige gute Einzelheiten daraus hatten in der Lucio-Szene des dritten Aktes Verwendung gefunden. Die köstlichen Gestalten des Scharfrichters Grauslich und des berauschten Bernardin gaben diesen Kerkersszenen das besondere Gepräge und das charakteristische, in grauslichem Humore schillernde Kolorit, das ihnen im Original eigen ist.

¹⁾ Szenen-Einteilungen und Ortsangaben in den Shakespeareschen Dramen. Jahrbuch IX, S. 287.

Auch der meisterhaft aufgebaute fünfte Akt, dem die vierte und sechste Szene des vierten Aktes wie in den bisherigen Bühneneinrichtungen des Stückes als Einleitung dienten, konnte, abgesehen von einigen unwesentlichen Kürzungen, unverändert bleiben.

Dem Texte des Stückes wurde die Übersetzung Baudissins, zum Teil in der revidierten Fassung von Alexander Schmidt, zum Teil in der neuen Revision von Hermann Conrad zugrunde gelegt.¹⁾ Die Conradsche Fassung, die von ihrem Autor in zuvorkommender Weise dem Karlsruher Hoftheater zur Benutzung überlassen wurde, hatte dabei zum erstenmal Gelegenheit, sich auf der Bühne zu bewähren und leistete durch zahlreiche glückliche Neuerungen, die namentlich der Deutlichkeit und leichten Sprechbarkeit des Textes zugute kamen, vortreffliche Dienste.

Karlsruhe.

Dr. Eugen Kilian.

Die beiden englischen Historienzyklen Shakespeares auf der Münchener Hofbühne 1903.

Der gewöhnliche Spielplan Shakespeare'scher Werke wurde 1903 nur durch die Aufführung der beiden Zyklen der Königsdramen («Richard II.» — «Heinrich V.» und «Heinrich VI.» 2 Teile — «Richard III.»,) auf der Shakespearebühne im Hoftheater unterbrochen. Das war ein Unternehmen, das in seiner mächtigen Aufgabe freilich über und über genügte, um sämtliche unserer Hofbühne zustehenden Kräfte bis zum letzten Vermögen anzuspannen. Wie muß so oft das Bessere und immer Bessere an die Stelle von erstlich guten Ansätzen treten, wie müssen Regie, Schauspieler, Komparsen und Maschinenmeister sich üben und ineinander wirken, bis es gelingt, diese gewaltigen Dichtungen in ihrer Zusammenfügung zu einer trilogischen und tetralogischen Komposition einigermaßen zu beherrschen! Wer das würdigt, kann sich nur verwundern, daß nach der unermeßlichen Mühe der Einstudierung die Dramen der Tetralogie im Ganzen nicht öfter als dreimal, die beiden Teile von «Heinrich VI.» nicht öfter als je zweimal über die Szene gingen und «Richard III.» gar nur einmal.

Leiter der Aufführungen war der Oberregisseur Joczsa Savits, der die unablässig von ihm festgehaltene Bestimmung der Shakespearebühne für eine möglichst unentstellte Vorführung der Schöpfungen des Meisters nach den uns überlieferten Texten auch hier durchführte. Nachdem er schon bald nach Gründung der «neu eingerichteten Bühne» die Tetralogie von «Richard II.» — «Heinrich V.» unter der Intendanz von Perfalls so inszeniert hatte, wurde von ihm nun in gleicher Treue auch die Lancaster-York-Trilogie zur Aufführung gebracht, was als erstes Wagnis in Deutschland dasteht und nach herrschenden Theatermeinungen Verwegenheit ist. Der Erfolg doch zeigte jedem Einsichtigen, der vom Theater statt billiger äußerer Effekte die volle Herausgestaltung und Beleuchtung des dramatischen Innenlebens verlangt, den von der Regie eingeschlagenen Weg als den einzig richtigen und sogar in noch viel umfassenderer Weise, als man es vor-

¹⁾ Für meine soeben erschienene Ausgabe der Karlsruher Bühneneinrichtung von Maß für Maß (Leipzig, Reclams Universalbibliothek Nr. 4523) konnte die Conrad'sche Revision leider nicht benutzt werden, da die Verlagshandlung die Erlaubnis hierzu versagte.

weg anzunehmen berechtigt war. Es ist ein hoch anzuschlagendes Verdienst unsres Oberregisseurs, dem geschichtlichen Leben der Trilogie, die Shakespeare ungefähr im Alter von 30 Jahren vollendete, den vollen Ausdruck auf der Bühne mit allen losgelassenen und gegeneinander anstürmenden Elementen ungezügelter Selbstsucht und wilden Ehrgeizes verschafft zu haben. Es fehlte nichts an der furchtbaren Wahrheit dieses Gemäldes, von dem E. W. Sievers treffend sagt, daß es seherisch und typisch den unaufhaltsamen Gang aller Revolutionen und der in den Staatskörper einmal eingefressenen Willkür darstelle bis zu der Wendung, wo die Selbstsucht eines einzigen die Willkür und den Ehrgeiz aller anderen überflügelt. Sie triumphiert, bis dann auch sie trotz dem Aufgebot äußerster Gewalt und List, zu der von ihr mit Blut getränkten Erde niederstürzt, wie es Shakespeare an dem ebenso dämonisch geschmeidigen wie unbeugsamen, mißgeschaffenen und von allen gefälligen Freuden ausgestoßenen Richard darweist mit seinem «Ich bin ich allein».

Mit solchem Hinweis auf die der Dichtung eingesenkte ewige Idee fertigten wir schon die Einwürfe ab, die in der Münchener Presse ihre Stimmträger fanden: Was soll uns Hekuba, was uns Heutigen der Krieg der weißen und roten Rose? Diese roh stoffliche Auffassung, die beständig nach der Zeit und dem Lande der Handlung fragt und am liebsten der Kunst die Beschäftigung mit den noch garnicht lösbaren Problemen des Tages aufgeben möchte, wobei dann regelmäßig ohne Schöpfungsvermögen bloß die niedere Neugier mit allerhand mehr unerfreulichen als erfreulichen Bruchstücken von Haus und Straße unterhalten wird, will sich einem besseren Einsehen noch immer nicht beugen. Werden bloß ihrer Stoffe wegen die englischen Königsdramen angefochten, wie sollen den Zeitbedingungen nach «Macbeth» und «Hamlet», «Egmont» und «Maria Stuart» uns näher liegen? Soll denn ein Jahrhundert vor oder zurück, soll irgendwelche Zeitrücksicht dem Dichter, falls er uns nur überhaupt in menschliche Verhältnisse hineinversetzt, die den Namen einer Kultur verdienen, maßgebend sein? Und hat denn nicht, wenn man den besonderen stofflichen Reiz der Dramen, deren eigentlicher Held in der Reihe der Könige England selbst ist, gern zugibt, wie jegliches Stoffliche in der Kunst auch dieses Stoffliche seine Geltung allein durch die Form, in welcher der Dichter ihm Ausdruck leiht? Und wenn dichterischen Gebilden der unmittelbare Anteil von Gegenwart und Volk im Zeitenwandel schwindet, ging ihnen dann ohne Ersatz alles verloren? Jede Kunst, die irgend einmal und irgendwo mächtig das Menschengeschlecht berührt hat, verbleibt ihm ohne Ende und das, was an ihren unmittelbaren Eindrücken die Zeitläufte für spätere Geschlechter hinwegnehmen, hat sich ihnen in mächtige Fernbilder verwandelt und macht den unvergänglichen Kern desto ehrwürdiger. Für eine bequeme Kunst soll man das Drama, weil es den Sinnen entgegenkommt, wahrlich nicht halten; es ist, das Geheimste des Seelenlebens herauskehrend und das Edelste im Genießenden, seine ganze Innerlichkeit aufrufend, unnahbar steil für jeden, dem sein Gemüt für solchen Genuß nicht Flügel leiht. Nicht gleichgiltig, sondern tiefbedeutsam ist ihr dabei die ob alte oder neue Gewandung äußerer Bräuche und Sitten, doch nicht als Wesen, sondern damit durch die Vermittelung ihrer Wahrzeichen unser Geistesblick entkleidend dem wahren Wesen auf den Grund dringe, und gerade bei der Einkleidung in ferne und fremde Lebensformen erhalten wir nicht selten hellstes Licht für die noch dunklen Fragen unseres Heute, weil nicht sowohl das Gleiche als das unerschöpflich Ähnliche aller Menschenloose, wenn es in klaren Abbildern vor die Phantasie tritt, sie weckt, auch die Gegenwart zu verstehen.

Dingelstedts Bühnenbearbeitung der Lancaster-York-Trilogie tun wir keineswegs mit hochmütiger Geringschätzung ab und wohl mehr noch als in andern Werken ihres Urhebers tritt hier dessen dichterische Begabung hervor. Das seltene Geschick, mit dem er für seine Bühnen die für die altenglische Szene abgefaßten Dramen umsetzte und unter erheblicher Beschränkung der Verwandlungen, da er einmal änderte, das Wirksame in seiner Gestaltung herausarbeitete, ist unumwunden anzuerkennen. Aber tut es denn not, die ursprüngliche Form, wenn wir sie mühelos auf der Shakespearebühne zur Darstellung bringen können, anzutasten? Was an einem Dichter uns groß ist, das ist vor allem seine eigene Formgabe und so weitgehende Umgestaltungen, wie Dingelstedt sie vornimmt, wälzen empfindlich die dichterische Form in ihrer Ganzheit um. Die starke Bevorzugung Margarethas von Anjou durch ihn als Liebende und als Mutter verrückt deutlich das Gleichgewicht, das Shakespeare in «Heinrich VI.» trotz der wichtigen Rolle, die er jener Gestalt einräumte, im allseitigen Streite verschiedentlichster Gegenwirkungen der geschichtlichen Handlung gibt und dessen Schwerpunkt — wie in allen diesen Königsdramen — zuletzt beim Könige selbst liegt, diesem hier so schwächlichen Herrscher, der aber sowohl mit seiner Mißachtung der Staatswohlfahrt durch eine launische Heirat die furchtbare Willkür aller Großen entfesselt hat als auch, was nicht zu vergessen, nach des Protektors Tode, als der allein Gerechte über dem Gewühl von Selbstsucht und Verrat einen Strahl Himmelslichtes schauen läßt. Seine Bedeutung hat Dingelstedt kaum nachempfunden; denn er läßt den König in dem Augenblicke, wo er unwiderruflich Suffolk für seine ruchlose Mordtat verbannt, selbst von seinem «schwachen und schwankenden Gemüte» reden und zwar ersichtlich nur deshalb, um dem Hörer die Festigkeit des ihm sonst als schwach vorgeführten Heinrich als keinen Widerspruch erscheinen zu lassen und durch die besonderen Umstände zu motivieren. Wenn indes die über die Untat aufgebrachte Stimmung Heinrichs diese Entschiedenheit seines edlen Zornes nicht motiviert, so werden jene eingelegten Worte, die am wenigsten hier in den Mund des Königs passen, wo sein Gemüt nichts andres als die eine Empfindung gerechten Unwillens erfüllt, sie erst recht nicht begründen. Wo der König nur einen Gran von Unrecht auf seiner Seite bemerkt, da ist seine Tatkraft gelähmt, was in geradezu naiver Weise zum Vorschein kommt, als man ihm die Entsetzung des rechtmäßigen Königs Richard II. durch seinen Großvater vorrechnet. Der offenbaren Schändlichkeit, wo sie seinen Weg kreuzt, tritt er dagegen mit allem Mute entgegen, wie das noch sein festes Auftreten gegen seinen Mörder Richard in der letzten Stunde bewährt. Übel ist dann bei Dingelstedt die Motivierung der plötzlichen Umstimmung Warwicks durch Margaretha mit der Berufung auf Briefe, welche die Heirat Eduards von York mit der Lady Grey kundtun, ohne daß wir nur erfahren, von wem und an wen die Briefe geschrieben sind. Dieser Umschwung Warwicks muß für den Hörer begründet werden und man darf ihn unmöglich dem guten Glauben überlassen. Daß Shakespeare äußere Motive der Handlung mit seiner an die Fabelwelt der Renaissance sich anpassenden Kühnheit oft als bloße Voraussetzungen hinnehmen läßt, ist ja richtig und das Hauptergebnis der von Rümelin vorgebrachten Einwände, dem gegenüber wir nur die desto größere Strenge in allen innerlichen Motivierungen bei dem Meister des Dramas einzusehen haben. Wo es sich jedoch um einen geschichtlichen Wendepunkt und die Lösung eines Staatsvertrages mit Frankreich handelt, würde Shakespeare schwerlich mit einer so leichtfertigen Begründung zufrieden gewesen sein. Wie ungleich

lebhafter wirkt er mit dem Gemälde der zeremoniösen Hofhaltung Ludwigs XI. von Frankreich und der dabei sich für alle Teile einstellenden Überraschungen. Eben dieser Auftritt kam jetzt hier in München mittels der Shakespearebühne zu bester Wirkung. Längst zwar weiß da der Hörer von der Vermählung Eduards mit der Lady und, was hier, wie in einer Menge von Fällen, wo Shakespeare das schon Bekannte wiederholt, doch mächtig wirkt, sind die lebhaften Eindrücke solcher Berichte auf die Personen des Stückes, welche wir schon bei der ersten Kenntnis der Vorgänge selbst mitzuerleben begierig sind.

Nur mit geringsten Zusätzen, aber mit Zusammenschmelzung der Stücke bis auf ihre Hälften hat Wilhelm Buchholz eine Bearbeitung der beiden Teile von «Heinrich VI.» geliefert. Wenn sich die auch sonst von ihm als Bearbeiter bewiesene geschickte Hand darin nicht verleugnet, daß er noch aus gestrichenen Szenen das Eigene des Dichters verwertet, um die entstandenen Lücken zu ergänzen, so ist, was er hier uns gibt, doch in Wahrheit nur Gerippe ohne Fleisch und Blut. Man verliert an den einzelnen Gestalten und damit an der Handlung selbst jeden regeren Anteil, sobald man bloß die entscheidenden, theatralisch effektvollsten Szenen aneinanderreihet und nicht die York, Gloster, Winchester, Warwick, Sommerset, Suffolk, die Cliffords, alle die Nachfahren der Nibelungenreken nach Vischers treffender Bezeichnung, neben der halb Brunhild und halb Kriemhild die unerweichbar grollende Margarethe steht, als dramatische Charaktere sich voll ausleben läßt. Das bloß theatralisch Wirksame ist Schaum, der ohne kräftiges Getränk den Magen leer läßt und, so unmittelbar die rechten Bühnenwirkungen fraglos vom Dramatischen einbegriffen werden, bar ist des echten dramatischen Lebens. Ja, obwohl man Unrecht hat, das epische Gepräge an den Historien Shakespeares zu stark zu betonen und die ihnen allenthalben einwohnenden echt dramatischen Konflikte zu übersehen, gibt es in diesen Stücken allerdings mehr in die Breite gehende Auftritte, die zur Zeichnung allgemeiner Stimmungen dienen und aus deren Ruhe dann desto mächtiger der zündende Funke der Handlung hervorspringt. So verhält es sich mit der Falkenjagd von St. Albans, in deren harmloser Vergnüglichkeit das jähe Verderben über den Protektor hereinbricht, und ich zweifle, ob Dingelstedt und Buchholz mit Recht diesen Auftritt beseitigten, ob schon ja unmittelbar betrachtet sein dramatischer Gehalt gering scheint. Eben zuvor wurde Glosters ehrgeizige Gemahlin der Befragung finstrer Mächte über die Zukunft überführt. Man vergreift sich vollkommen, wenn man auf unseren Theatern diese Aufrufung höllischer Geister rationalistisch zu einem sinnlosen Schwindel stempelt, da vielmehr die niedere Geldgier Humes als kennzeichnende Begleitung zu der Teufelsbeschwörung hinzutritt und Eleonore die Sünde der Zauberei beging, auf die «Gottes Schrift die Todesstrafe setzte». Es erfüllen sich ja zudem, was man nicht vergesse, die dabei in Bezug auf «Heinrich VI.», Suffolk, Sommerset verkündigten Prophezeiungen sämtlich und eben dieser Bedeutung wegen werden die Orakelsprüche gleich nach ihrer Erteilung zum zweitenmale verlesen. Diesem Höllenzauber wird nun der widerliche Betrug mit dem Heiligsten durch Simpeox zum Widerspiel. Er unterbricht die Falkenjagd, bei welcher der schon als Jäger glückliche Protektor nun seine Klugheit als Entlarver beweist. Durch seine nüchtern klare Untersuchung läßt uns Gloster zugleich die vorteilhaftesten Begriffe von seiner staatsmännischen Besonnenheit fassen im Unterschied zur Voreiligkeit Heinrichs, der vom bloßen Anschein eines Heiligen gefangen genommen wird. So lernen wir auch im leichten Spiele des Lebens die Nüchternheit Glosters, der Eleonorens

Ehrsucht vergeblich niederhalten wollte, kennen, als die Kunde von ihrer Festnahme ihn niederschmettert. Wenn der Auftritt fehlt und die Schläge auf Eleonore und Gloster kurz abgerissen sich folgen, so betäubt man uns mit einer Fülle großen Lärmes und entzieht uns etwas Intimes, was wir gern sehen: die erste Wirkung des vernichtenden Schlages auf den edlen Gloster.

Der Auftritt, in dem die Nevils York huldigen, wird von Buchholz getilgt von Dingelstedt sehr geschickt mit der Szene des Rosenpflückens (von ihm übernommen in Teil I seiner Bearbeitung aus dem Teil I von «Heinrich VI.» der Shakespeare-Ausgaben) verbunden. Er darf als ein wichtiges Motiv der Handlung unbedingt nicht fehlen. Wenn dann auch der Untergang Suffolks durch die Seelente, der gewöhnlich auf dem Theater wegbleibt, hier beibehalten wurde, so geschah damit ebenfalls dem lebhafteren dramatischen Bedürfnisse Genüge. Shakespeares Art ist es nicht, Personen, die bedeutsam die Handlung bestimmen, aus dem Drama, wenn sie untergehen, einfach zu entfernen, anstatt ihren Tod unmittelbar durch die Vorgänge zu veranschaulichen. Wohl kaum ist ein Beispiel dawider aufzubringen, als etwa die seelenlose und überaus niedrig stehende Königin in «Cymbeline», von der wir über ihr Ende alles das erfahren, was uns zu wissen not tut. Wenn Constanze, Ophelia, Königin Katharina, Cordelia, Gloster (Lear), Lady Macbeth und Macbeth selbst auch nicht auf der Bühne sterben — was ja nicht einmal für Suffolk in strengem Sinne zutrifft —, so ist doch ihre Gemütsverfassung vor dem Sterben, was im Drama das einzig Wichtige, und zugleich der Eindruck ihres Todes auf andre stets unmittelbar vergegenwärtigt. Suffolk greift auf das Entschiedenste in die Handlung ein, nicht bloß durch die Einholung Margarethas, sondern auch als erster Urheber von des Protektors Ermordung. Der Hochmut, mit dem er dem an ihm geübten Volksgerichte und der langen ihm vorgehaltenen Sündenliste die Stirn bietet, ist für ihn charakteristisch genug und überdies ist dies Volksgericht, wie es unmittelbar den durch Cade verursachten wahnwitzigen Pöbelgerichten vorausgeht, in dieser Stellung von eigentümlicher Bedeutung, ein vereinzelt merkwürdiges Beispiel von einer gerechteren Volksjustiz bei Shakespeare, der ja sonst die Willkürakte der Menge in übelstes Licht setzt.

Und so fährt man wohl am Besten, sich, so viel es angeht, an das überlieferte Szenengefüge zu halten. Nicht im Geringsten treiben wir dabei mit dem Dichter unlebendigen Mumiendienst oder haben an der Anwendung seiner Bühnenanlage, die wir in ihrer hiesigen Einrichtung gern als Reformbühne zu begrüßen pflegen, antiquarisches Vergnügen. Nichts haben wir hier wie dort im Auge als die lebendige Erhaltung alter und die erfrischende Belebung neuer Kunst. So weit ist der Konservatismus auch hier in München niemals gegangen, daß man nicht diese oder jene Striche ratsam gefunden hätte, wie in allen übrigen Werken Shakespeares, so bereits in der gleich im Beginne unsrer Shakespearebühne dargestellten englischen Königstetralogie, von welcher zumal «Heinrich V.» nicht unerheblichen Kürzungen unterworfen wurde. Zur Grundlage muß dem Theater aber unter allen Umständen zunächst der überlieferte Text und seine Szenenordnung dienen. Selbst wenn wir der Überlieferung Shakespeares keine unbedingte Sicherheit beimessen, haben wir zum ersten Anhalt gar nichts anderes als sie. Um aber in ihr die eigentümliche künstlerische Komposition zu übersehen, dazu muß man blind sein. Umgekehrt werden wir gewiß nicht blind sein gegen etwaige Unvollkommenheiten dieser Komposition, die sich bei eindringender gerechter Prüfung und zwar vereinzelt auch aus den Bedingungen der damaligen Bühnenanlage er-

geben könnten. Die erste Aufgabe der Kritik erfüllen aber zweifellos diejenigen, welche die Komposition umfangreicher dramatischer Werke, wie sie in ihrer Ganzheit vorliegen, mit hingebendem Ernste zu erfassen streben, und am Schlechtesten genügen der Kritik die, welche in oberflächlich rascher Betterwisserei zeigen wollen, daß auch Dichtergenien ihren Tron nicht wolkenhoch über gemeiner Menschen Art und über der ihrigen einnehmen, während sie doch gerade bei durchdachter und inniger Würdigung von Kunstschöpfungen ihre Nachbarschaft mit Genien weit besser bekunden würden. Wenn nicht die überlieferte Form der Dramen Shakespeares für uns die erste Geltung besitzt, was gewährt solche dann? Soll etwa der Rotstift der Regie wieder unumschränktes Szepter werden, dessen Regierung bis zu der von Meinungen hereinbrechenden Rettung an altklassischer wie neuer Kunst Todessünden verbrach? Ersprießliches wird er nur mit äußerster Bescheidung, nachdem auf alle Weise die dichterischen Absichten zur Erwägung kamen, verrichten und dann und wann ein Übermaß und Längen, die den eigensten Absichten der Dichter im Schatten stehen, entfernen. Wo der Regiestift durchaus nach Schnitterart mähen muß, da sind die Stücke bis zum letzten Halm der Darstellung unwert. Die dichterische Notwendigkeit der Shakespeareschen Szenenfolge ist selbstverständlich nicht so zu verstehen, als ob schlechterdings gar keine andre Anordnung möglich wäre, und die verschiedene Stellung, die der Hamlet-Monolog to be or not to be in der früheren und späteren Ausgabe erhielt, gibt uns gleich das Beispiel einer Umstellung. Wie wohl eine Kranzflechterin eine Blume aus dem anfangs im Gewinde ihr zuerteilten Platze wieder fortnimmt, weil deren Wirkung in andrer Reihe ihr mehr gefällt, so kann auch der Dichter einmal die Stelle einer Szene vertauschen; doch wie jene tut er es nur, um ihr den Platz zu geben, der besser für sie und in der Zusammenfügung des Ganzen am glücklichsten ist. Beide legen ihre Arbeit so, wie sie selbe darbieten, als vollendete und als eine in den Teilen und im Ganzen bestimmt nur so gewollte vor. Was der Willkür unterlag, macht die abschließende Willkür künstlerischen Machtgebotes zur Notwendigkeit und, gleichviel ob wirklich der künstlerischen Freiheit der Aufzug zur höchsten Notwendigkeit und Schönheit geglückt ist, wir haben, wo die Größe der Kunst uns anweht, zuerst in ihr nicht die Willkür, sondern das Gesetz zu suchen.

Wenn wir nun mit der Vornahme von Streichungen überhaupt uns einverstanden erklären und keineswegs den unverkürzten Shakespeare mit Prinzipientyrannie, deren Stierköpfigkeit mit der zwanglosen Leichtigkeit der Kunst sich nie verträgt, vorschreiben, so dünken uns selbstverständlich auch die Striche der Münchener Regie kein Kanon. Man darf vielleicht einmal ein kleines Mehr der Kürzung wünschen, wie z. B. der Jammer Yorks vor seiner Enthauptung meines Erachtens noch schärfer in's Herz schnitte, wenn die sonst schon oft gehörten Angriffe auf Margarethas Abstammung und Armut hier wegblieben; denn solcher letzter Aufschrei unbändigen Wehes gewinnt, wie alles wahrhaft Äußerste, durch Entfernung jedes Überflüssigen und Abgebrauchten. Ob für solche Schmähungen neben dem anderen Bitteren, das York der Königin zu hören gibt, er jetzt noch Zeit und Atem hätte? Darüber indes kann kein Zweifel sein, daß die Tilgungen in der Hauptsache mit richtigem Maß vorgenommen wurden und daß das durch die Herausarbeitung der Charaktere gewonnene geistige Zusammenspiel, welches die von Herrn Savits geleiteten Aufführungen auszuzeichnen pflegt, auch diesen Vorstellungen in hohem Grade eigen war. Mängel der Schlegelschen Übersetzung, die in den beiden Teilen von «Heinrich VI.» mehr als irgendwo sich finden, hat die Textrevision der Deutschen

✓ Shakespeare-Gesellschaft beseitigt. Das in den Ausgaben als erster Teil von «Heinrich VI.» aufgeführte Drama wurde, wie üblich, fortgelassen. Daß hier in dem krausen und rohen Durcheinander, obwohl darin im Einzelnen genug Bedeutendes vorliegt und man auf die vielfach nachbessernde Hand Shakespeares schließen darf, die bei Shakespeare nie vermißte Idee des Ganzen fehlt, ist nicht zu bezweifeln. Auch Teile dieser Dichtung aufzunehmen, wie es mit Geschick die Bearbeiter Dingelstedt und Buchholz taten, war ohne Eingriff in die Shakespeare-sche Komposition, an der man festhielt, unmöglich. Ebenso wurde auf die Darstellung des «König Johann» verzichtet, da die sehr merkbare Geistesrichtung dieses Dramas, wie Sievers sie noch in seiner letzten Arbeit entwickelte (siehe Kolbings «Englische Studien» 1894, «Shakespeare und der Gang nach Kanossa») es vollständig als Werk für sich kennzeichnet und aus begrifflichen Gründen sich zudem für München schlecht eignet. Gleichfalls schloß man wegen seines abgesonderten Inhaltes «Heinrich VIII.» aus, dies eigentümliche Schauspiel, über dessen künstlerische Idee ich an anderer Stelle handelte. («Übersinnliche Welt» 1898: «Die mystischen Elemente in Shakespeares letzten Dramen» S. 110 ff.)

Wenn man sich also auf die beiden Zyklen beschränkte, entsteht auch da die Frage, ob die Aneinanderkettung aller dieser Stücke nach ihrer zeitlichen Folge mit dem Geiste, in welchem Shakespeare zuerst die Trilogie und beträchtlich später die Tetralogie mit der zeitlich voranstehenden Herrscherreihe dichtete, sich vertrage. Man kann diese Frage nicht weitherzig bejahen, sobald man in die Ideen des Meisters sich vertieft und die gediegenen Belehrungen, die Sievers uns über beide Zyklen in seinem «William Shakespeare» und in der posthumen Schrift «Shakespeares zweiter mittelalterliche Zyklus» mit Einleitung von W. Wetz (Berlin 1896, Reuther & Richard) zuteil werden ließ, irgend gelten läßt; denn von einer dichterischen Zusammengehörigkeit sämtlicher Königsdramen, wie sie noch A. W. Schlegel annahm, kann die Rede nicht sein und die Verquickung der beiden Zyklen hebt die vom Dichter ihnen zu Grunde gelegten Ideen in Wahrheit auf. Er stellt in seinem zweiten Zyklus dar, wie nach Erniedrigung der Krone, nach Meineid und Verrat und schweren inneren Erschütterungen England durch Fürstengröße sich wiederherstellt, und dann besonders in dem festspielartigen «Heinrich V.», wie sein Vaterland sich als Reich des Sieges und der Macht fest und herrlich aufrichtet, innerlich gegründet auf Gottesfurcht wie ein Vorhof des Höchsten auf Erden. In den stark hervortretenden religiösen Betrachtungen, zumal den Mahnungen des Königs, in denen er seine Leute auf die Selbstverantwortung ihres Gewissens im Angesichte des Kriegertodes verweist, in seinen Gebeten und seinem frommen Dank auf dem Schlachtfelde und überall im Drama herrscht dieser Ausdruck, in dem Sievers mit Recht den protestantischen Geist des Dichters wiederfindet, wie denn auch ich gleichzeitig mit Sievers die deutliche Vorbereitung der Cromwellschen Sinnesart in Shakespeares Dichtung öffentlich behauptete. Dazu kommt, daß sich durch Shakespeares zweiten Zyklus eine ganz ausnahmsweise Behandlung des Wortes hindurchzieht, wie Sievers das gleichfalls dartut. Das Wort ist hier nicht, wie sonst im Drama, bloßer Vermittler der Willensregungen aller Personen und somit der Handlung, sondern Gebrauch und Mißbrauch des Wortes unmittelbar in jeder Richtung, in Geradheit und Verstellung, in weiser Beherrschung wie Herrschaftslosigkeit, in künstlerischer Handhabung wie in banausischem Handwerksdienst u. s. f., dann besonders sein frommer Predigterguß in «Heinrich V.» kommt zur Entfaltung. Wenn man auch bedenkt, daß bis zu gewissem Grade gleichfalls in anderen Dramen

Shakespeares, wie im «Hamlet» und «König Lear», der Gebrauch des Wortes im Besonderen und in breiteren Ausmalungen unmittelbar Gegenstand des Dichters wird, ist doch diese Anwendungsweise in der Historientetralogie viel zu auffallend, als daß man darin den Plan übersehen könnte. Beachte man wohl, daß es hintereinander vier Stücke sind, an denen man diese Eigentümlichkeit beobachtet. Wenn in Anbetracht des alledem in «Heinrich V.» gegebenen Abschlusses Sievers die begeisterte Verherrlichung des Johanneischen Logos mit der erhöhten protestantischen Auffassung seiner göttlichen Immanenz als Gesamtidee des Zyklus ansieht, so ist das, gleichviel ob man das Schaffen des Dichters durchweg als bewußt annehme, kaum zu weit hergeholt. Geht es nun an, daß auf die tief aussöhnende und erhebende Feierstimmung in «Heinrich V.» noch einmal Empörung und Bürgerkrieg mit allen Schrecknissen und Gräueln folgen? Wer diese Folge allein wegen des äußeren Geschichtsganges gutheißt, der sucht in der Poesie nichts als das roh Stoffliche und schneidet den Dichter von dem ab, was ihn einzig zum Dichter macht, von der schöpferischen und organisierenden Idee. Daher sollte man wohl sich mit der Aufführung bald des einen, bald des anderen Zyklus begnügen, womit jedes Mal den Theatern bereits eine so schwere Aufgabe wird, daß es mehr als mißlich ist, sie zu verdoppeln. Will man aus bloßer Neigung für den Geschichtsstoff dennoch die beiden Zyklen hintereinander geben, dann mache man zum Mindesten hinter der Tetralogie eine längere Pause und schicke in einer zweiten Woche die Trilogie nach. Bei den wenigen Vorstellungen hier in München brachte man nur einzeln Stück für Stück der Historien in größeren Abständen auf die Bühne und zur geschlossenen Vorführung der Kompositionen beider Zyklen gelangte man gar nicht.

Einen Punkt darf ich nicht übergehen, in welchem ich mit den hiesigen Vorstellungen, gehe das nun Regie oder Schauspieler an, nicht einverstanden bin: er betrifft die Monologe. Sie fielen gemeinhin entweder aus dem Rahmen der übrigen Vorstellungen heraus, so daß der Schauspieler da den seelischen Selbstbesitz der von ihm vertretenen Gestalt in Sprache und Mimik aufgab und, anstatt in Beidem sein Spiel fortzusetzen, nur noch als logischer Sprecher mit Witz oder Deklamation vor dem Publikum stand, oder sie wurden vom Schauspieler sogar fast unmittelbar zum Publikum gesprochen. Ich sage: fast; denn es schillerte das oft im Unbestimmten und die für die Kunst stets unerläßliche Klarheit des Stiles gewann man nicht.

Ich bekenne, daß ich, ob auch von andrem Standpunkte, mit den Meinungen, die Eugen Kilian über die Behandlung der Monologe im letzten Jahrbuche darlegte, vollkommen übereinstimme. Jederzeit habe ich den Idealismus der Kunst, das selbständige Fürsichsein ihrer ästhetischen Scheinwelt gepredigt und so finde ich, wie in der Dichtung selbst, auf der Szene «eine Idealwelt aufgetan», die befreit vom gemeinen Zwange der zeitlich-räumlichen Wirklichkeit, dabei doch deren tiefst-verborgene Wahrheit ans Licht setzt; denn, obwohl sinnlich vermittelt, ist das eine unwirkliche, nur seherisch im Geiste vom Dichter und Schauspieler erschaute und seherisch im Geiste von uns zu erschauende Welt. Und mit ihrer Selbständigkeit, an der ich nie einen Augenblick zweifeln werde, ist ein Heraustritt des Künstlers zur wachen Berührung mit den Zuschauern als Personen der Wirklichkeit unvereinbar. Weiß doch jeder Vernünftige als Zuschauer, daß er im Theater und nicht mit seiner leiblichen Gegenwart mitten im Spiele der Bühne sich befindet, daß dieses nicht die Wirklichkeit des Lebens ist; aber eben deshalb wollen wir nicht, daß diese Bühnenwelt mit unsrer leiblichen Wirklichkeit zusammengemischt werde;

denn sie ist und bleibt uns eine Welt, aber eine selbsteigene Welt des Wahren. Und meint man, deren Fürsichbestand, welcher, solange eine Person der Bühne in Bezug zu einer anderen der Bühne spielt, gelten soll, höre plötzlich auf, wenn droben eine Person allein bleibt? Gilt die Selbständigkeit dieser Idealwelt nur solange, als sie die Rücksicht eines Zusammenspieles der Bühnengestalten unter Zwang hält? Hat sie nicht ihren Boden im inneren Sein und Leben jeder Person? Wie sonderbar! Sollte man doch meinen, daß gerade der Monolog, weil er die Sammlung einer Seele nach mächtigsten Eindrücken oder für neue Entschlüsse vergegenwärtigt und die tiefsten, zartesten und stärksten Regungen ausklingen läßt, für die höchste Verinnerlichung und abgeschlossene Rückbeziehung der ästhetischen Scheinwelt auf sich selbst, vor allem Gesetz sein müsse. Es ist ja unangreifbar richtig, daß keine Kunst ohne eine Wirkung als ihr Ziel denkbar ist, doch ist diese Wirkung nie auf das einzelne bestimmte Individuum oder Publikum gerichtet, sondern auf das vollendete menschliche Gefühl überhaupt, das der Künstler aus seinem eignen Busen mit seinem Werke zugleich herausbildet, und, wenn er auf unzugänglicher Insel Werke, die nie zu den Sinnen andrer Menschen sprechen könnten, gestaltete, müßte er doch die Wirkung auf solch' ideales Fühlen zum Ziele nehmen. Ich darf mich hier auf den Gegenstand nicht zu weit einlassen. Ob dem Ideale des Monologes, wie Kilian in seiner lehrreichen Untersuchung meint, der Shakespearesche nicht immer entspreche, lassen wir bei Seite; gewiß ist, daß derselbe noch lange etwas von der Art des antiken Chores teils in zurechtweisender Orientierung, teils in lyrischen Betrachtungen zeigt. Allein man frage sich ernstlich, ob diese Monologe, abgesehen von solchen der Komödie, in denen nach beliebtem Herkommen der Clown noch unmittelbar mit der Menge verkehrte, wohl an das Publikum gerichtet sein konnten. Daß Selbstgespräche, in denen sich das bis zum Grunde aufgewühlte Gemüt von Romeo, Julia, Posthumus, Hamlet, Claudius, Macbeth, Lady Macbeth u. s. f. entladet, zum Zuschauer gesprochen wurden, wer glaubt das? Nach einem Monologe Macbeths bemerkt Banquo dessen Verzüchtlichkeit und in einem ferneren unterredet sich Macbeth mit einem eingebildeten Dolch! Kann das zum Publikum gespielt sein?! Wenn aber Monologe von solchem Seelengehalt teilweise ad spectatores und nur teilweise für sich vorgetragen waren, würde das eine so schielende Augenverdrehung ergeben haben, daß selbst der übelste Geschmack sie nicht ertragen hätte. Die Monologe beider Zyklen wurden nun vielfach hier in München unentschieden behandelt, entweder Bezug auf die Hörer genommen oder sie wurden direkt an sie gewandt. Am Empfindlichsten zerriß dabei die Stimmung Herr Monnard, als er in der Rolle «Heinrichs VI.» jenes elegische Selbstgespräch, in dem der König sich in das Leben eines Hirten hineindenkt, nicht «auf einem Hügel sitzend», wie es die von ihm übergangenen Textworte vorschreiben, sondern stehend ganz vorn im Proszenium dem Publikum anvertraute. Das ist entschiedenster Mißbrauch der Shakespearebühne, der den von ihr durch Annäherung an das Publikum dem Schauspieler für den Ausdruck aller und selbst der leisesten Seelenbewegungen gewährten Vorteil im Suchen nach einem antiquarisch Neuen, das mit Shakespeare nichts zu tun hat, vergrößernd in das Gegenteil verkehrt.

Volles Hineinleben war bei den wenigen Vorstellungen den Schauspielern unmöglich. An trefflichen Ansätzen, manchem Vorzüglichen, doch auch manchem Mangelhaften, hat es nicht gefehlt. Die ausgezeichnete Gestaltung «Richards II.» durch Herrn Lützenkirchen, erwähnte ich im vorigen Jahrbuch. Prinz Heinz wurde durch einen jungen Schauspieler vertreten, der diese erste ihm zugefallene

bedeutende Aufgabe noch unvollkommen bewältigte. Die geistige Überlegenheit des Prinzen, die er stets auch gegen das unumschränkte Redegenie des Helden der Schenke bewahrt, brachte er bei zu weicher und zu beweglicher Mimik nicht zum rechten Ausdruck. Mit runden Wellenlinien zeichnet man den künftigen Helden von Agincourt nicht. Der hat Knochen und auch in Lust und Leichtsinn, wenn sein Auge sprüht und muntere Worte fliegen, behauptet er die fürstlich angeborene Haltung, die Unwürdige später abstreift wie einen Fastnachtskittel. Desto mehr überraschte uns Herr Salfner, als er Heinrich als König vorführte. Männlich ernster Ton und Hoheit des Helden gelangen ihm manchmal wider Erwarten, so daß von ihm noch die volle Beherrschung der schönen Aufgabe zu erhoffen ist. Für Percy besitzt Herr Stury, der hernach den hohen Königsmacher Warwick würdig gestaltete, nicht mehr die jugendliche Frische, mit der er einst diese Rolle belebte. Lady Percys neckische Anmut stellte Fräulein Dandler mit aller der Grazie dar, über die sie reich verfügt. Welch ein vergnüglicher und verschmitzter dicker Ritter Herr Häußer ist, weiß die Welt; doch meine ich, daß Falstaffs Selbstbekenntnisse von der Ehre, die Herr Häußer mit großer Wirkung zum Publikum spricht, noch viel zündender wirken würden, wenn sein Falstaff sie seiner eignen dem Leben anhänglichen Seele zusprechen wollte. Am «Heinrich VI.» des Herrn Monnard konnte man mit Ausnahme der obigen Ausstellung reine Freude haben; er entwarf mit objektivem Künstlersinne ein wahrhaft rührend treues Bild des zwar für den Fürstenberuf untauglichen, doch edelfrommen Königs und gab ihm da, wo sie hingehörten, auch die energischen Töne. Königin Margaretha dagegen lag in Händen einer Schauspielerin, die sich unfähig zeigte, Zauber und Macht der Poesie um diese Gestalt zu weben; denn dessen bedarf Margaretha, wenn ihre Gewalt und Leidenschaft uns packen soll. Im Kampfe, den sie an Stelle des schwachen Gemahles für die Krone und den Sohn mit furchtbarer Wildheit kämpft, mischt sich mit dem Menschlichen das Unmenschliche und, wenn die ganze Gestalt nicht über das gewöhnliche Menschenmaß hinausgehoben wird, indem man ihr Menschliches bewahrt, das Unmenschliche aber in ein, sozusagen, mythisches Übermenschliches wandelt, kann sie bloß unmenschlich und nie menschlich wirken. Wie schweifte mein Erinnerung zurück zu den Tagen, als Luise Hettstedt in Weimar mit ihrem klangvoll biegsamen Organ und geistvoll lebendigem Spiel diese Gestalt in's volle Dasein der Kunst rief. Es freut mich hinzuzusetzen, daß im zweiten Teile von «Heinrich VI.» Fräulein Feldhammer für Margarethas Schmerz um den erschlagenen Sohn und bei ihrem Flehen um den Tod durch die Schwerter seiner Schlächter doch große und erschütternde Töne fand. Ganz mißlang dann wiederum die große Fluchszene Margarethas in «Richard III.» schon dadurch, daß Herr von Possart den Einfall hatte, als Richard höhnend vor ihrem Schmähden die Flucht zu ergreifen und sie veranlaßte, fortfluchend seinen Schritten zu folgen, wobei ein Lauf beider um die Bühne von etwa einem halben Dutzend Kreisen entstand. Welche Entstellung dieses markerschütternden die Schicksalsgerichte der ganzen Trilogie vorausverkündenden Auftrittes! Teilweise trefflich, namentlich im ersten Monologe, war der York des Herrn Gura. Eine ausgezeichnete Wiedergabe fand die Klugheit der Lady Grey in jener meisterhaft ergötzlichen Szene, wo sie den Stürmen von Eduards Werbungen immer wieder ausweicht und sie zum eignen Vorteil lenkt, durch Fräulein Berndl. Hätte nur ebenso mustergültig die Darstellerin hernach der Klugheit Ausdruck gegeben, mit welcher zum zweiten Male Elisabeth Grey einen König überlistet. In jenem Auftritte, in dem diese im

Gegensatz zu der schwachen Anna Richard III. betrügt bei der Werbung um ihrer Tochter Hand, gab Fräulein Berndl durch Mimik, von der allein das Verständnis des Vorganges abhängt, dem Zuschauer nichts an die Hand, um ihre Hinterlist zu begreifen. Man entbehrt eine solche Verdeutlichung desto mehr, weil der sonst nur ganz kurz von Stanley berichtete Erfolg Elisabeths dem Publikum leicht entgeht. Der Richard III. unseres Vorstandsmitgliedes Ernst von Possart war an dämonischer Kraft und Wahrheit den einstigen Darbietungen dieser Gestalt durch den nämlichen Künstler bei weitem nicht zu vergleichen. Ich bin fern davon, die Schuld dem höheren Alter des Herrn von Possart beizumessen. Es trifft auch das bei ihm, der noch immer mächtig auf die Hörer zu wirken vermag, wenig zu. Wohl gab es der wirksamen Momente noch genug, doch spielte in ihnen mehr der Witz und die virtuose Einzelleistung. Das aus einem Gusse geschaffene Ganze, das ehemals Herr von Possart in seinen Richard hineingewachsen zeigte, vermißten wir jetzt zu sehr. Von der zwingenden dämonischen Macht, mit welcher herrisch und schmeichelnd zugleich sein früherer Richard die eitle Anna bald laut auffahrend, bald Süßes ihr ins Ohr flüsternd in seinen Bannkreis zieht, war diesmal wenig zu spüren. Leider mußte Herr von Possart die bereits sehr bedeutende Partie Richards im zweiten Teile von «Heinrich VI.», welche für dessen Verständnis mit der Entwicklung des «Unholds» so wichtig ist, wie die vorausgehenden Stücke für die Auffassung der Schlußtragödie überhaupt, anderen Händen überlassen, eine offenbare und schlimme Schädigung dieser Aufführungen. Doch brachte Herr Geis, der die Rolle übernommen hatte, das Aufsteigen der dämonischen Mächte in Richard York, den bitteren Ingrimm und höllischen Hohn über die entartete, selbstsüchtige Welt rings umher so zum Ausdruck, daß man für die Bewältigung der ganzen Gestalt und die Darstellung vom Triumphe der vollendeten Ichsucht in «Richard III.» durch diesen Künstler Schönes erwarten darf.

Zuletzt sei das Mitwirken desjenigen Künstlers erwähnt, der nicht mehr unter den Lebenden weilt. Wilhelm Schneider spielte diesmal kränkelnd mit halber Kraft seinen Heinrich IV. Weit besser glückte ihm dann die hohe lautere Gestalt des Lord-Protectors, und sehr angemessen vertrat er Ludwig XI. von Frankreich. Es war darauf am 20. Mai 1903, daß er sein 25 jähriges Künstlerjubiläum in der Rolle des Königs Lear, in der er einst bei der ersten Vorstellung auf unsrer Reformbühne auftrat, am Hoftheater feierte. Durch Entfernung von München war es mir nicht vergönnt, dieser Jubiläumsvorstellung beizuwohnen, in der, wie ich mir berichten ließ, der Künstler mit voller Liebe noch einmal sein Bestes bot und seine Darstellung tiefsten Menschenleides ein Jubel sonder Ende wieder und wieder begleitete. Den Lorbeerkränzen dieses Ehrentages folgten bald die anderen des 19. Oktober, als man seine irdische Hülle zu Grabe trug. Wilhelm Schneider war ein Darsteller, der mit einfachsten Mitteln ungewöhnliche Treffsicherheit verband. Weniger mit elementarer Gewalt, als mit feiner Beachtung alles Einzelnen richtete er doch immer den Blick auf das Ganze seiner Rollen; den gemeinen Effekt verschmähte er immer. Von seinen Shakespeare-Rollen seien noch sein Geist im «Hamlet», sein Lorenzo («Romeo und Julia») und Mönch («Viel Lärm um Nichts»), sein Brabantio («Othello»), Duncan («Macbeth»), in dem er früher die Titelrolle spielte, eine mir unbekanntere Leistung, als trefflich genannt.

München.

Walter Bormann.

Berliner Theaterschau.

. . . Aber die letzten Absichten des Dichters werden doch erst bloßgelegt, wenn sich die einzelnen Glieder (der Historien) dem Zyklus ein- und unterordnen. Darum ist der Gedanke, uns die Historien als Ganzes zu zeigen, des Beifalls wert. —

So stand im vorigen Jahr an dieser Stelle zu lesen. Inzwischen hat man das schwierige Unternehmen am Kgl. Schauspielhaus glücklich bewältigt. Die in der Größe ihrer Dimensionen michelangeleske Königsdekalogie wurde an sieben Abenden erledigt, wobei die drei Teile von «Heinrich VI.» zu einem bühnenwirksamen, aber gar zu pietätlosen Extrakt zusammengerührt wurden und das trotz des Hamburger Wiederbelebungsversuchs für das moderne Theater nicht zu rettende Huldigungs-Gelegenheitsstück vom achten Heinrich getrost unter den Tisch fallen durfte. Als Ganzes verdiente diese Leistung — wohl die gewaltigste Aufgabe, die die Weltliteratur dem Theater stellt — den ihr vom Publikum willig gespendeten Beifall; schon das geistige Arbeitspensum, das hier bezwungen sein will, nötigt jedermann unbedingte Hochachtung ab. Kleinere Bühnen können sich gar nicht an dies Riesenwerk heranwagen, weil sie weder das erforderliche Kontingent von Darstellern ins Treffen zu führen haben, noch über die Reichhaltigkeit der Ausstattung verfügen. Darum bleibt es eine Ehrenpflicht für die Hofbühnen, nach diesem höchsten Kranze zu langen. Sie ehren sich selbst damit.

Freilich (nun kommen schon die *ifs and ands*), das löbliche Ganze heiligt nicht die unzulänglichen Einzelheiten. Bei aller Anerkennung dürfen doch die Mängel der Ausführung und der Aufführung nicht verschwiegen werden.

Zunächst wären einige Worte über die zugrunde gelegte Bearbeitung zu sagen. Wie nicht anders zu erwarten, wird Oechelhäuser noch immer bevorzugt. Seine Bühneneinrichtungen empfehlen sich dem Regisseur aus Bequemlichkeitsrücksichten. Er braucht nicht zu befürchten, die Dauer eines Theaterabends zu übersteigen; er sieht sich der Mühe überhoben, selbst die Schere anzulegen, um das üppig wuchernde Beiwerk zu beschneiden; er läuft endlich nicht Gefahr, zarte Gemüter oder keusche Ohren durch besonders krasse Stellen zu verletzen, an denen ja bei dem wildwüchsigen Dichter Gottseidank kein Mangel herrscht. Gewiß sind das alles Eigenschaften, die vom Standpunkt des praktischen Theatermannes nicht hoch genug angeschlagen werden können. Aber doch nur von seinem Standpunkt — und nicht, sobald ideale Forderungen aufgestellt werden. Oechelhäusers Bearbeitungen liegen ein Menschenalter zurück. Wenn er auch den Besten seiner Zeit genug getan, so hat doch die Nachwelt keineswegs die Verpflichtung, zu allen seinen Auslassungen und Ausmerzungen mit kindlich-dankbarem Sinn ihr Ja und Amen zu sprechen. Der Geschmack des Theaterpublikums hat sich in den letzten drei Lustren aus dem Bann des Herkömmlichen, der die deutsche Bühne in den siebziger Jahren an einer gedeihlichen Entwicklung hinderte, aus der stickigen Stubenluft zager und zahmer Halbheiten befreit, um beherzt aufs Ganze zu gehn. Diese heilkräftige Wandlung verdanken wir skandinavischem Einfluß — wie ein Blitz zuckt Ibsens Name durchs Gewölk — und dem mächtigen Emporblühen des deutschen Naturalismus. Mag man auch oft ins andre Extrem verfallen sein, dem Rauhen, ja sogar Rohen geschmeichelt und die Schattenseiten des Lebens geflissentlich aufgesucht haben: wenigstens drang wieder ein frischer Lufthauch in die hermetisch verschlossenen Räume; die Nerven wurden gestählt, der Geschmack an die Grenze des Darstellbaren geführt und dadurch der zimperlichen Verzärtelung entrissen; Auge und Ohr wurden zu andern Maßstäben

herangebildet. Endlich lernte sich die Menge an den Abdruck ihres Zeitalters gewöhnen.

Dieser Umschwung nach der Seite des Wurzelechten, des unverfälscht Charakteristischen kam, da ein kleinlich im Abklatsch der nüchternsten Wirklichkeit befangener Naturalismus überwunden ward, den großen Toten zu statten. Sie wurden und werden noch der Reihe nach ausgegraben, von Kalidasa bis zur Renaissance, von Aristophanes bis — Kotzebue. Mancher Wiederbelebungsversuch wirkte wie eine Neuentdeckung. Aber seltsam (oder vielmehr durchaus dem revolutionierten Zeitgeschmack entsprechend): das ausgeprägt Individuelle, die großzügige Leidenschaft, das himmelstürmende Temperament, der wild gährende Titanismus schlugen mit Urgewalt ein, während die abgeklärteren Übergänger, die gemessenen Kulturvermittler eines nachhaltigen Eindrucks entbehrten. Aeschylus mit den lodernen Bränden seiner Feuersbrunst, mit seinem ungeberdigen Marlowismus ward uns wiedergeschenkt; Euripides, der mit dem Kienspan seiner advokatorischen Beredsamkeit — in der dialektischen Spitzfindigkeit Lily nicht unähnlich — modernem Bewußtsein weit näher steht, verpaßte den Anschluß trotz oder eher infolge von Wilamowitzens stillos modernisierender Übertragung.

Diese Erfahrungen weisen die Wege, wie man Shakespeare auf unsern Bühnen zu behandeln hat. Das Ammenmärchen von dem ungeschlachten Barbaren, an dem sich die feinsten Geister des achtzehnten Jahrhunderts ergötzen, spukte doch noch ein wenig in Oechelhäusers Kopfe, als sich der verdiente Bearbeiter die Retouchierung der anstößigen Stellen angelegen sein ließ. Darum wäre es ein Verlust und ein Unrecht, wenn nun diese Verstümmelungen in alle Ewigkeit gut geheißnen würden. Kommen wird auch hier der Tag, da man auf das Original mit allen seinen Ranken zurückgreifen wird. Jeder Kapellmeister setzt seinen Ehrgeiz darein, den unverkürzten «Tristan» zu geben; wenn in München bei einer Neueinstudierung des «Don Juan» eine meist vernachlässigte Arie gesungen oder in Berlin ein Strich im «Lohengrin» aufgemacht wird, muß das mit Genugtuung der musikalischen Welt verkündet werden. (Ob Wagner den Enkeln in 300 Jahren noch so viel zu sagen haben wird, wie uns Shakespeare, das bleibe unentschieden.) Schade, daß die Regisseure nicht an Kapellmeister-Ambitionen kranken. Dann würden sie weniger auf Oechelhäuser schwören und dem Dichter mehr zu seinem Rechte verhelfen.

Wie schon gestreift, machte sich das Bausch- und -Bogen-Verfahren in «Heinrich VI.» am fühlbarsten. Von dem Treubruch der herrschsüchtigen Unholdin Margarete, einer Klytaemnestra-Folie und eines Schattens der Lady Macbeth, sollte füglich nichts unterschlagen werden. Man muß spüren, daß diese Ränkespinnerin die Fäden des Dramas lenkt, wie sie Suffolk in der Hand hat. Ich möchte überhaupt der Verkürzung der Haupt- und Staatsaktionen mehr das Wort reden, als daß der psychologische Gehalt angetastet werde. Nur muß man sich hier hüten, das innere Gewebe der Historien zu zerreißen. Wie denn solche Eingriffe in den Organismus die geschickteste Hand eines kundigen Bühnenchirurgen verlangen. Ein solcher würde wohl unschwer aus der bisher vernachlässigten Trilogie drei wirksame Theaterstücke herauszuschlagen vermögen.

Viel Sorgfalt wird neuerdings im Königlichen Schauspielhaus auf die Ausstattung der Klassiker verwandt. So bereitwillig anerkannt werden soll, daß sich die Zustände nach dieser Richtung hin erheblich gebessert haben, so offen muß es doch auch ausgesprochen werden, daß hier noch mancherlei zu tun übrig bleibt. Schlachtszenen z. B., die leicht der Komik anheimfallen, gelingen mitunter über-

raschend gut. Auch die Prospekte zeichnen sich bisweilen durch hohe Schönheit aus, etwa das belagerte Angers mit seinen Bastionen und Zinnen im «König Johann» — ein mittelalterliches Festungsbild von dräuendem Ernst. Was man annoch vermißt, ist die Einheit des Stils. In diesem Punkt haben uns die Bühnen Max Reinhardts so verwöhnt, daß wir fortan überall den strengsten Maßstab anlegen. Am Schauspielhaus arbeitet man noch zu sehr nach alter Schule; im Piloty-Stil. Freilich, es wird einstweilen ein frommer Wunsch bleiben, die moderne Malerei möge mehr als bisher herangezogen werden. Wenn uns das «Neue Theater» demnächst die versprochenen Shakespeare-Aufführungen bietet, wird es sich zeigen, daß die Sezession auch solchen Aufgaben gewachsen ist. Dann brauchen wir künftig den Vergleich mit Herbert Beerbohm-Trees Künsten nicht mehr zu scheuen.

Endlich kann auch die Darstellung nur auf ein bedingtes Lob Anspruch erheben. Einzelne überragende Leistungen sind erfreulicherweise immer zu verzeichnen, doch die Gesamtheit hält sich mit einer Hartnäckigkeit, die einer schlechteren Sache würdig wäre, auf einem mittleren Niveau. Man möchte die Schauspieler einmal an ihren Aufgaben wachsen, über sich selbst hinauswachsen sehen, möchte gewahren, wie jeder einzelne von künstlerischem Geist beseelt ist, wie ein festgefügt Ensemble zustande kommt, ohne Gipfel, aber auch ohne merkwürdige Tiefen. Davon ist leider am Gendarmenmarkt selten etwas zu spüren.

Allen voran bleibt stets Adalbert Matkowsky zu nennen. Sein Richard II. war der Glanzpunkt in der Vorstellung am 14. September, die den Reigen der Königsdramen eröffnete. Er ist nicht mehr ganz Shakespeares anmutumleuchteter Held. Er trägt jetzt etwas Bedächtiges und Grüblerisches in das holde Charakterbild. Ihm fehlt äußerlich die strahlende Jugendlichkeit, innerlich die leichtlebige Torheit, die das Wesen des Wankelmütigen bestimmt. Wenn er am Sterbelager des greisen Oheims sitzt und die weisen Lehren über sich ergehen lassen muß, ist er mürrisch und gelangweilt, wo er flatterhaft und zerfahren sein sollte. Dafür erreicht dieser Richard in der Spiegelszene eine erschütternde Wucht und sichert seinem Untergang die Teilnahme, die wir einem bedeutenden Menschen schulden. Keinen üblen Abend hatte Herr Ludwig als der politische Bolingbroke. Aus seinen verschmitzt zwinkernden Augen blitzte zwar keine Höflingsüberlegenheit, aber ein gut Teil Bauernschlauheit hervor.

Der am 26. September folgende «König Johann» entfesselte nach dem ersten Akt, der allerdings ganz einer Episodenfigur, dem Bastard Faulconbridge, gehört, einen solchen Beifallssturm, daß das Interesse der Hörer übergebühlich erregt war, um dann jäh nachzulassen und nur einmal noch, in der für den modernen Nervenmenschen unerhört grausamen Blendungsszene, zu der ursprünglichen Höhe emporzusteigen. Das wird vermutlich immer das Schicksal dieses aus dem Historienzyklus losgelösten Gliedes sein. Man möchte es als das Paradigma eines Dramas, wie es nicht gebaut sein soll, bezeichnen; als eine Pyramide, die auf dem Kopf steht. Es setzt mit einem so vollen Akkord ein, daß die eigentliche Ausführung danach schwach instrumentiert klingt. Denn der Träger der Handlung, König Johann, bleibt uns gleichgültig, weil ihn der Dichter etwas stiefväterlich behandelt hat, während die Idealgestalt des ritterlichen Bastards alle Sympathie an sich reißt. Darum wirkt der erste Akt zehnmal stärker als alles folgende Kriegsgetöse. Im übrigen mutet «König Johann» archaischer an als irgend eine Historie; besonders der zweite Akt, in dem die Geschehnisse recht unvermittelt sich Schlag auf Schlag

ablösen: Krieg, Friede, Hochzeit. Einen archaischen Zug erblick' ich auch in dem Verzicht auf jede humoristische Einlage — eine Würze, der Shakespeare selbst in seiner geschlossenen Tragödie, dem «Macbeth», nicht entraten zu können meinte.

Und die Darstellung tat ein übriges, um das Schwergewicht der Handlung zu verschieben. Matkowsky als Richard Löwenherzens ritterlicher Sproß konnte einen in der Vermutung bestärken, daß das ganze Stück einem Schauspieler zuliebe zurecht geschnitten wurde. Er war — wenn dieser Anachronismus gestattet ist — ein Vollblut-Cortigiano, voll Überschwang des Temperaments, von einer jauchenden Verve, ein sonniger Held, dem die Herzen zufliegen müssen. Nur die köstliche Naivetät dieses großen Kindes wurde etwas beeinträchtigt durch das gar zu deutlich hervortretende Bewußtsein des eignen Wertes. Dagegen vermochte Herr Molenar mit dem schwachen König noch weniger anzufangen, als der Dichter aus diesem Schattenherrscher gemacht hat. Er war und blieb ein «Heldenvater», der die Größe der Schwäche aus eignen Mitteln nicht beisteuern konnte. Es versagte auch völlig Rosa Poppe als Constanze. Ihren verheerenden Mutterschmerz gab sie im übelsten Theaterstil als Soloeinlage. Herr Pohl als Hubert hatte ganz die hündische Treue, die ihn zu einem gefügigen Werkzeug erniedrigt; man glaubte es diesem abstoßend häßlichen Kämmerer, daß er sich zu schmählichem Henkerdienst gebrauchen läßt. Und wie dann unter dem Eispanzer dieser verhärteten Brust allmählich das Gefühl wie ein lange zurückgedämmter Fluß hervorbricht: das war meisterhaft versinnlicht. Überhaupt war die Blendungsszene von den denkbar krassesten Eindrücken begleitet. (Ob wohl ein moderner Dichter seinem Theaterpublikum einen so rohen Auftritt zumuten dürfte?) Die Schaurigkeit dieses Vorgangs wurde noch erhöht dadurch, daß man den kleinen Prinzen nicht wie üblich einer ausgewachsenen Dame, sondern einem jungen Mädchen — dem Fräulein näher als dem Kinde — anvertraut hatte. Nicht zum Schaden des «britischen Dichtergebilds», das für uns durch Goethes «Euphrosyne» zu den höchsten Sternen erhoben ward. Aus der Schar der übrigen Darsteller verdient bloß der von einer teuflischen Niedertracht umwitterte Kardinal Pandulpho des Herrn Kraußneck rühmende Erwähnung. — —

Von den andern Berliner Bühnen ist nichts zu berichten. Wohl maß das rührige Schiller-Theater seine Kräfte an zwei Shakespeare-Aufführungen, der Komödie «Was Ihr wollt» und der Tragödie «König Lear» (mit Max Pategg in der Titelrolle); aber es genügt, von der Tatsache hier, wo ein Ewigkeitsprotokoll geführt wird, Notiz zu nehmen. Der Umstand allein, daß diese Vorstellungen von der Güte mittlerer Provinzbühnen in Berlin stattfanden, rechtfertigt keine eingehende Besprechung.

Max Meyerfeld.

Wiener Theaterschau.

An den Wiener Bühnen ist Shakespeare im verflossenen Jahre übel genug weggekommen. Die vier Theater, in denen ausschließlich oder vorwiegend das rezitierende Schauspiel gepflegt wird, brachten insgesamt nicht einmal 40 Aufführungen von Dramen des britischen Dichters zustande. Den ersten Platz behauptete das Raimundtheater mit 15 Aufführungen, ihm schloß sich das Burgtheater mit 12 Aufführungen an, in den Rest teilten sich das Deutsche Volkstheater und das Kaiser-Jubiläums-Stadttheater. — Im ganzen kamen 9

Shakespeare'sche Dramen zur Darstellung; am häufigsten (12mal) wurde der «Sommernachtstraum» gegeben, dann folgt «Der Widerspenstigen Zähmung» (8mal), «Der Kaufmann von Venedig» (7mal), «König Lear» (4mal), «Hamlet» (3mal), «Heinrich IV.» 1. und 2. Teil, «Wintermärchen», «Romeo und Julia» (je einmal). Im Burgtheater wurden 7, im Raimundtheater 3, im Volks- und im Jubiläumstheater je ein Shakespeare-Drama aufgeführt.

Grund zu besonderer Freude bot keine dieser Vorstellungen. Anerkennenswert war die Aufführung des Sommernachtstraums im Raimundtheater; mit bescheidenen Mitteln ward das schwierige Werk doch im ganzen recht gut bewältigt, und in Herrn Thaller verfügte die Bühne über einen vortrefflichen Zettel. Der Aufführung des «Kaufmann von Venedig» im Volkstheater läßt sich nachrühmen, daß sie sich getreuer, als dies sonst üblich ist, an das Original hielt. An der Darstellung der Widerspenstigen im Jubiläumstheater ist das löblichste, daß sie überhaupt stattfand, die schauspielerischen Kräfte reichten nicht aus, vor allem versagte die Darstellerin der Hauptrolle gänzlich. Im Burgtheater gab man sich um Shakespeare herzlich wenig Mühe und behalf sich größtenteils mit Vorstellungen, die schon seit längerer Zeit — wie der Theaterjargon sagt — stehen. Aber auch da fehlte es an dem frischen Zug und der nötigen Einheitlichkeit des Spiels. Am glimpflichsten kam noch der König Lear weg; Sonnenthals Meisterleistung steht so im Vordergrund, daß man alles andere daneben vergißt. Herr Kainz war ein vortrefflicher Narr; die Manier, die sonst an diesem Schauspieler oft so sehr verletzt, wurde hier ein Teil der Darstellung. Im «Wintermärchen» sah man neben der ausgezeichneten Hermione der Frau Bleibtreu eigentlich nur in den Nebenrollen gute Leistungen; besonders ragte Herr Tressler als Antolycus hervor, ein Schauspieler von ungewöhnlicher Charakterisierungsgabe. Mit Neuinszenierungen plagte man sich nicht sonderlich; sie erstreckten sich übrigens nur auf die neue Besetzung einiger, meist untergeordneter Rollen und schienen einzig zu dem Zwecke vorgenommen, neben etlichen mäßigen Schauspielern auch einmal die Talentlosigkeiten, an denen das Burgtheater gegenwärtig keinen Mangel leidet, in einem Shakespeare-Drama vorzuführen. Daß man das «Wintermärchen» noch immer in der Dingelstedt'schen, die Widerspenstige gar in der Deinhardstein'schen Bearbeitung gibt, muß man wohl hinnehmen.

Nicht genug zu verdammen ist das ebenso geschmack- als pietätlose Vorgehen der Virtuosen à la Bonn und Novelli, die beide im Raimundtheater gastierten. Der eine brachte das Kunststück zuwege, selbst die Deinhardstein'sche Bearbeitung noch zu verunstalten, um neben dem Petrucchio, den er spielte, alles andere zurückzudrängen, der andere schneiderte sich aus dem Kaufmann von Venedig einen «Shylock» zurecht. Es wäre Ehrenpflicht der Bühnen, derartige Vermessenheiten nicht zu dulden.

Bezeichnend ist übrigens, daß sowohl Burgtheater wie Volkstheater sich mit Shakespeare nicht vor ihr gewöhnliches Publikum trauen. Die Hofbühne setzte Shakespeare-Dramen nur für Samstage und Sonntage an, weil an diesen Tagen auch das kleinbürgerliche und Arbeiterpublikum — zum Teil mit Begünstigungen bedacht — sich einfindet; im Volkstheater spielte man den «Kaufmann von Venedig» nur an Montagen — bei ermäßigten Preisen — oder des Sonntags am Nachmittag; für das blasierte und überfütterte Stammpublikum dieser Theater scheint der britische Dichter allen Reiz verloren zu haben.

Wien.

Hans Sittenberger.

Die Wiederbelebung eines Marlowe'schen Dramas.

Die Elizabethan Stage Society, über deren Tätigkeit seit mehreren Jahren an dieser Stelle berichtet wurde, hat im August 1903 in Oxford eine Aufführung von Marlowes «Eduard II.» veranstaltet. Eingehend hat darüber Wilhelm Dibelius in der Nationalzeitung (8. Sept. 1903) berichtet. Das Stück, das ja in vielem an Shakespeares «Richard II.» erinnert, übt auf den heutigen Leser noch eine großartige Wirkung; ist ja doch der Stoff ein durchaus moderner. Bei der Aufführung störte zunächst der Umstand, daß die Günstlingsszenen zu wenig variiert wurden — man hätte hier wohl durch Streichen manches bessern können —, sodann die Inszenierung, die für den Geschmack der Zuschauer doch zu weit in ihrer angeblich historischen Treue ging. Denn eine Übertreibung ist es, wenn bei der Mordszene, wo König Eduard im dunkeln Kerker, bis zu den Knien im Kot stehend, seinen Mörder hereinkommen sieht, die ganze Szenerie darin bestand, daß sich — um die Nacht zu bezeichnen — zwei kostümierte Theaterdiener mit Fackeln an den beiden Eckpfosten der Hinterbühne aufstellten. Bei Marlowe wurde der König jedenfalls zuerst sichtbar durch Öffnen der einen Tür im Hintergrund der Bühne. Den Raum hinter dieser Tür konnte sich der Zuschauer sehr wohl als das schauerliche Verlies vorstellen. Äußerst wirkungsvoll trat dagegen die rasche Szenenfolge hervor. Vorder- und Hinterbühnenauftritte wechselten unmittelbar nach einander ab, und auch die Aktpausen waren fallen gelassen. Schlag auf Schlag entwickelte sich so die Handlung, auf den Schachzug der einen folgte sofort der Gegenzug der anderen Partei. Der Zuschauer kam nie aus dem Bann der Tragödie heraus.

Ben Jonsons Lustspiel «Every Man in his Humour» hat ebenfalls eine Aufführung durch dieselbe Gesellschaft in Stratford im April 1903 erlebt, konnte aber nur ein rein historisches Interesse erwecken.

Bei dieser Gelegenheit sei auch auf drei studentische Aufführungen alter Dramen hingewiesen. Die Moralität «Everyman» wurde, wie W. Otto in den Neuphilolog. Blättern (XI, 163ff.) berichtet, in Syracuse, N. Y., das plautinisch-bürgerliche Lustspiel «Ralph Roister Doister», vom Englischen Seminar der Berliner Universität bei seiner Weihnachtskneipe gespielt. Eine große Wirkung bei einfachsten szenischen Mitteln erzielte der akademische Hebbel-Verein in Heidelberg am 17. Dezember 1903 mit Marlowes «Doctor Faustus», einem Drama, das auch die Elizabethan Stage Society schon mit Erfolg gegeben hatte. Marlowes Trauerspiele verdienen einen öfteren Versuch der Wiederbelebung entschieden. Deutsche Übersetzungen stehen ja von «Eduard II.» wie vom «Faust» zur Verfügung.

W. K.

Statistischer Überblick

über die Aufführungen Shakespeare'scher Werke auf den deutschen und einigen ausländischen Theatern im Jahre 1903.

- Aachen* (Stadttheater, Dir. Paul Schröter). Othello, 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel-Tieck), 1 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m.
- Aarau u. Schweiz* (Stadttheater, Dir. Carl Senges). Der Kaufmann von Venedig, 2 m.
- Altenburg* (Herzogl. Hoftheater, Dir. Intendantrat Peter Liebig). Hamlet (Schlegel-Tieck), 2 m. — Romeo und Julia (Schlegel-Tieck), 1 m.
- Altona* (Stadttheater, Dir. Bittong und Bachur). Macbeth, 2 m. — Othello, 1 m. — Der Kaufmann von Venedig, 2 m.
- Arnstadt* (Fürstliches Theater, Dir. A. de Nolte). Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m. (Matkowsky a. G.) — Othello (Schlegel-Tieck), 1 m. — (Dir. Lüder und Textor). Was ihr wollt, 1 m. — Othello (Voß), 1 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m. — Ein Sommernachtstraum, 1 m.
- Aschaffenburg* (Stadttheater, Dir. Jul. Großer Wwe.). Romeo und Julia, 1 m. — Hamlet, 1 m.
- Augsburg* (Stadttheater, Dir. Carl Schröder). Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 1 m. (Frl. Swoboda, Hr. Fumagalli a. G.) — Hamlet (Schlegel), 1 m. (Fumagalli a. G.).
- Basel* (Stadttheater, Intendanz). Die bezähmte Widerspenstige, 2 m.
- Bautzen u. Weissenfels* (Stadttheater, Dir. Paul Zimmermann). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. — Othello, 1 m.
- Berlin* (Königliche Schauspiele, Schauspielhaus). Julius Caesar (Schlegel), 3 m. — Die Komödie der Irrungen (Holtei), 3 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 4 m. — Coriolan (Oechelhäuser), 1 m. — Macbeth (Schlegel-Tieck), 2 m. — Was ihr wollt (Oechelhäuser), 3 m. — König Lear (Schlegel-Tieck), 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 2 m. — Othello (Schlegel-Tieck-Baudissin), 2 m. — Viel Lärm um Nichts (Schlegel-Tieck), 3 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel-Tieck), 1 m. — König Richard II. (Schlegel-Oechelhäuser), 2 m. — König Heinrich IV., 1. T. (Oechelhäuser), 3 m. — König Heinrich IV., 2. T. (w. v.), 2 m. — König Heinrich V. (Schlegel-Oechelhäuser), 14 m. — König Heinrich VI. (Oechelhäuser), 4 m. — König Richard III. (Schlegel-Oechelhäuser), 3 m. — König Johann (Oechelhäuser), 7 m.
- Berlin* (Königliche Schauspiele, Königliches Opern-Theater). Julius Caesar (Schlegel), 1 m. — Othello (Baudissin), 2 m. — Was ihr wollt (Oechelhäuser), 2 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 2 m. — Viel Lärm um Nichts (Schlegel-Tieck) 1 m.
- Berlin* (Berliner Theater, Dir. Dr. Paul Lindau). Othello (Schlegel-Tieck), 4 m. — Viel Lärm um Nichts, 6 m. (Fr. Agnes Sorma a. G.) — Ein Wintermärchen, 10 m. (Fr. Theresina Geßner a. G.)
- Berlin* (Schillertheater-O., Dir. Dr. R. Löwenfeld). Romeo und Julia (Schlegel-Tieck), 2 m. — Was ihr wollt (Schlegel-Tieck), 14 m.
- Berlin* (Schillertheater-N., Dir. Dr. R. Löwenfeld). Romeo und Julia (Schlegel-Tieck), 2 m. — Was ihr wollt (Schlegel-Tieck), 14 m.
- Berlin* (Belle-Alliancetheater, Dir. R. Sachs). Othello, 1 m.
- Berlin* (Luisentheater, Dir. Ludwig Rosenfeld). Hamlet, 2 m. — Othello, 4 m. (1 m. Frl. Wachner und Hr. M. Pohl a. G.) — Der Widerspenstigen Zähmung, 4 m. — Romeo und Julia, 4 m. (1 m. Frl. Wachner, Wienrich, Hr. Christians und Kraußneck a. G.)
- Berlin* (Carl-Weiß-Theater, Dir. Carl Weiß). Romeo und Julia, 1 m. — Othello, 4 m.
- Bern* (Stadttheater, Dir. Gg. Kiedaisch). Ein Sommernachtstraum, 2 m. — Hamlet (Schlegel), 2 m. — Othello, 1 m.
- Bern* (Apollotheater, Dir. E. Maeder). Othello, 1 m.
- Beuthen u. Kattowitz i. O.-Schl.* (Stadttheater, Dir. Hans Knapp). Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 3 m. — König Lear, 2 m. — Othello, 3 m. (1 m. in Gleiwitz.)
- Bielitz* (Stadttheater, Dir. Ferd. Arlt). Der Kaufmann von Venedig, 1 m. —

- (Dir. Leo Bauer). Hamlet, 1 m. (Frl. Sandrock als Hamlet.)
- Bonn** (Stadttheater, Dir. Otto Beck). Hamlet (Schlegel), 2 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 4 m. — Viel Lärm um Nichts (Tieck), 3 m. (1 m. Frl. Sorma a. G.)
- Braunschweig** (Herzogl. Hoftheater). Othello, 2 m. (1 m. Matkowsky a. G.) — Romeo und Julia (Schlegel), 2 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m.
- Bremen** (Stadttheater, Dir. Fr. Erdmann Jesnitzer) Julius Cäsar, 2 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m. — Die Komödie der Irrungen (Oechelhäuser), 3 m. — Viel Lärm um Nichts, 1 m. (Fr. A. Sorma a. G.) — Was ihr wollt (Schlegel), 3 m.
- Bremen** (Deutsches Theater, Dir. Franz Froneck). Othello, 1 m.
- Breslau** (Stadttheater, Dir. Dr. Th. Loewe). König Richard III. (Schlegel), 4 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 1 m. — Macbeth (Ph. Kaufmann und M. Koch), 2 m.
- Brieg** (Stadttheater, Dir. Juliette Ewers). Der Widerspenstigen Zähmung (Baudissin-Deinhardstein), 1 m.
- Bromberg** (Stadttheater, Dir. Leo Stein). Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 3 m. — Viel Lärm um Nichts (Schlegel-Tieck), 1 m. — Othello, 1 m. (Emanuel Reicher a. G.) — Die bezähmte Widerspenstige (Schlegel-Tieck), 2 m. — Was ihr wollt (Schlegel), 1 m.
- Brünn** (Stadttheater, Dir. A. Lechner). Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m. (Matkowsky a. G.)
- Chemnitz** (Stadttheater, Dir. Rich. Jesse). Romeo und Julia (Schlegel-Tieck), 2 m.
- Chur** (Stadttheater, Dir. Carl Senges). Der Kaufmann von Venedig, 2 m.
- Colmar i. Els.** (Stadttheater, Dir. O. Ockert). Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m. — Hamlet, 1 m. — Othello, 1 m. — Romeo und Julia, 1 m.
- Cöthen i. Anh.** (Tivolitheater, Dir. W. Paul). Die bezähmte Widerspenstige (Schlegel), 2 m.
- Cöthen i. Anh.** (Konzerthaus, Dir. R. Goeschke). Othello (Schlegel-Tieck), 1 m.
- Crimmitschau** (Stadttheater, Dir. J. Drummer). Othello, 1 m. — (Dir. G. Schaffnit.) Othello, 2 m.
- Danzig** (Stadttheater, Dir. Ed. Sowade). Othello, 1 m. — Romeo und Julia, 2 m. (1 m. R. Christians a. G.) — Ein Sommernachtstraum (Schlegel-Tieck), 3 m.
- Darmstadt** (Großherzogl. Hoftheater). Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 1 m. — Julius Cäsar (Schlegel), 1 m. — König Richard III. (Dingelstedt). 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m.
- Demmin** (Theater, Dir. A. Albert). Othello (Schlegel-Tieck), 1 m.
- Detmold** (Fürstl. Hoftheater, Dir. A. Berthold). Viel Lärm um Nichts, 1 m. — Romeo und Julia, 1 m.
- Detmold** (Sommertheater, Dir. E. Becker). Othello, 1 m. (Matkowsky a. G.)
- Dorpat** (Sommertheater, Dir. Carl M. Jacoby). Ein Wintermärchen, 1 m. — Romeo und Julia, 1 m.
- Dortmund-Bochum** (Verein. Stadttheater, Dir. Fritz Pook). Hamlet, 1 m. (L. Resemann a. G.) — Othello (Schlegel-Tieck), 1 m.
- Dresden-Neustadt** (Königl. Schauspielhaus). Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 2 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 2 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Schlegel-Tieck), 14 m. — Julius Cäsar (Schlegel), 3 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. — Macbeth (Dingelstedt), 1 m. — Hamlet (Schlegel), 2 m. (1 m. Frl. Nolewska a. G.) — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 3 m. — König Johann (Schlegel), 1 m. — König Richard II. (Schlegel), 2 m. — König Heinrich IV., 1. T. (Schlegel), 1 m. — König Heinrich IV., 2. T. (Schlegel), 1 m. — König Heinrich V. (Schlegel), 1 m. — König Heinrich VI., 1. T. (Schlegel), 3 m. — König Heinrich VI., 2. T. (Schlegel), 3 m. — König Richard III. (Schlegel), 2 m. — König Heinrich VIII. (Hertzberg), 2 m.
- Dresden** (Residenztheater, Dir. Karl und Witt). Hamlet (Schlegel), 1 m. (Kainz a. G.) — Othello, 3 m. (Matkowsky a. G.)
- Düsseldorf** (Stadttheater, Dir. Ludw. Zimmermann). Othello, 3 m. (1 m. in Duisburg).
- Elberfeld** (Stadttheater, Dir. Hans Gregor). Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 1 m. (Frl. Barkany a. G.)
- Elbing** (Stadttheater, Dir. Wilh. Soendermann). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel-Tieck), 3 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 2 m.
- Elster, Bad** (Albert-Theater, Dir. Osc. Will). Der Widerspenstigen Zähmung (Schlegel), 2 m.

- Erfurt* (Stadttheater, Dir. Hofrat Benno Koebke). Was ihr wollt (Schlegel), 2 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m. (1 m. Em. Reicher a. G.).
- Erfurt* (Sommertheater, Dir. Harry Norbert). Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m. (Matkowsky a. G.) — Othello, 1 m. (w. v.).
- Essen a. d. Ruhr* (Stadttheater, Dir. Hans Gelling). Othello, 1 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m. (Frl. Rosa Poppe a. G.) — Romeo und Julia, 1 m. — Julius Cäsar (Schlegel), 1 m. — König Richard III., 1 m. (Dr. O. Kaiser a. G.).
- Flensburg* (Stadttheater, Dir. Harry Oscar). Hamlet, 1 m. — Das Wintermärchen (Schlegel-Tieck), 2 m. — Der Kaufmann von Venedig, 2 m. — Othello, 1 m. — Die Komödie der Irrungen (Oechelhäuser), 2 m. — Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m.
- Forst i. L.* (Stadttheater, Dir. Ernst Immisch). Der Widerspenstigen Zähmung, 2 m.
- Frankfurt a. M.* (Neues Schauspielhaus, Intendant Emil Claar). Hamlet (Schlegel), 8 m. — Viel Lärm um Nichts (Holtei), 3 m. — Othello, 3 m. — Der Widerspenstigen Zähmung, 4 m.
- Frankfurt a. O.* (Stadttheater, Dir. Osc. Lange). Romeo und Julia (Schlegel-Tieck), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 1 m. — Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein), 3 m. (1 m. Matkowsky, 1 m. Frl. M. Barkany a. G.) — Julius Cäsar (Schlegel), 3 m.
- Freiberg i. S. u. Glauchau* (Stadttheater, Dir. Dr. Max Neumann). Hamlet, 2 m. — Othello, 1 m. (Matkowsky a. G.).
- Freiburg i. Br.* (Stadttheater, Dir. Hans Bollmann). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. (Dr. Max Pohl a. G.) — König Lear (Schlegel), 1 m. (w. v.) — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 2 m.
- Gelsenkirchen* (Stadttheater, Dir. Frz. Genesis). Romeo und Julia, 1 m.
- Gera* (Reuss) (Fürstliches Theater, Dir. Gg. Kurtscholz). Was ihr wollt (Schlegel), 1 m. (Max Grube a. G.) — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m. (1 m. w. v.) — Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 2 m. — Macbeth (Dingelstedt), 2 m.
- Görlitz* (Stadttheater, Dir. Fritz Brehm). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m. — Was ihr wollt (Schlegel), 4 m. — König Lear, 1 m. (Dr. Max Pohl a. G.) — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 2 m.
- Göttingen* (Stadttheater, Dir. Norbert Berstl). Romeo und Julia (Schlegel-Tieck), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m. — Julius Cäsar (Schlegel), 5 m.
- Graudenz* (Stadttheater, Dir. Arthur Illing). Der Kaufmann von Venedig, 2 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 1 m. — (Dir. Fritz Stammer.) Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 2 m.
- Graz* (Steiermark) (Stadttheater, Dir. Otto Purschian). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m. — Hamlet, 1 m. (Matkowsky a. G.) — Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m. (w. v.) — Othello, 1 m. — (w. v.) — Der Sturm (Schlegel), 1 m. — Julius Cäsar, 1 m. (Theater am Franzensplatz, Dir. Otto Purschian.) Hamlet, 1 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 2 m.
- Guben* (Stadttheater, Dir. Sascha Hänseler). Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Ein Sommernachtstraum, 1 m. — Romeo und Julia, 1 m.
- Hagen i. W.* (Stadttheater, Dir. J. von Bastineller). Romeo und Julia, 2 m. — Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m. — Ein Sommernachtstraum, 2 m.
- Halberstadt* (Neues Stadttheater, Dir. Hans Egbert-Emler). Othello, 1 m. — Hamlet, 1 m.
- Halle a. d. S.* (Stadttheater, Dir. M. Richards). Hamlet, 3 m. — Othello, 2 m. (1 m. Matkowsky a. G.).
- Hamburg* (Stadttheater, Dir. Bittong und Bachur). Hamlet, 1 m. — Der Kaufmann von Venedig, 3 m. — Ein Sommernachtstraum, 2 m. — Julius Cäsar, 1 m. — Viel Lärm um Nichts, 1 m. (Frl. A. Sorma a. G.) — Coriolanus, 1 m.
- Hamburg* (Deutsches Schauspielhaus, Dir. Frh. v. Berger). König Lear, 5 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 2 m. — König Heinrich VIII. (v. Berger), 1 m.
- Hamburg* (Theater der Centralhalle, Dir. Carl Waldemar). Ein Wintermärchen, 2 m. — König Lear, 1 m. — Der Widerspenstigen Zähmung, 2 m. — (Dir. Ernst Drucker.) Othello (Schlegel-Tieck), 1 m. — Die bezähmte Widerspenstige (Schlegel-Tieck), 2 m.

- Hanau* (Stadttheater, Dir. Jaritz und Oppmar). Romeo und Julia (Schlegel-Tieck), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel-Tieck), 5 m. (1 m. in Homburg, 2 m. in Offenbach). — Hamlet (Schlegel), 1 m. (Matkowsky a. G.)
- Hannover* (Königl. Theater). Viel Lärm um Nichts (Holtei), 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 2 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 2 m. — Macbeth (Schiller-Schlegel), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 3 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 1 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 1 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m. — König Heinrich IV., 1. T. (Dingelstedt), 1 m. (Herr Borée a. G.) — Coriolanus, 3 m.
- Hannover* (Residenztheater, Dir. Jul. Rudolph). Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 3 m. (2 m. Matkowsky a. G.) — Othello (Voß), 2 m. (1 m. Matkowsky a. G.)
- Harburg a. d. Elbe* (Stadttheater, Dir. A. Wötzel). Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 2 m. — Romeo und Julia, 1 m.
- Heidelberg* (Stadttheater, Dir. W. E. Heinrich). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel-Tieck), 1 m.
- Heilbronn* (Aktien-Theater, Dir. Steng und Krauß). Hamlet, 1 m. (Herr W. Schmidt-Häußler a. G.)
- Herford u. Hamm* (Stadttheater, Dir. Jos. Zwenger). Othello (Schlegel-Tieck), 3 m. (1 m. Herr Osc. Bohnée a. G.)
- Hermannstadt* (Stadttheater, Dir. Leo Bauer). Viel Lärm um Nichts, 1 m. — Die bezähmte Widerspenstige, 1 m.
- Hildesheim* (Sommertheater, Dir. Norbert Berstl). Romeo und Julia (Schlegel-Tieck), 1 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m. (Christians a. G.)
- Jena* (Stadttheater, Dir. Gg. Lüder). Der Widerspenstigen Zähmung (Schlegel-Tieck-Zeiß), 2 m. (Fr. Charl. Basté a. G.)
- Ingolstadt* (Stadttheater, Dir. Rich. Griese). Othello (Schlegel-Tieck), 1 m.
- Innsbruck* (Stadttheater, Dir. Jul. Laska). Romeo und Julia, 1 m. — Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m.
- Kaiserlautern* (Stadttheater, Dir. H. Robert). Othello (Schlegel-Tieck), 1 m. (Matkowsky a. G.) — (Dir. Alfred Helm.) Der Kaufmann von Venedig, 1 m.
- Karlsruhe i. B. u. Baden-Baden* (Großherzogl. Hoftheater). Ein Sommer-
- nachtstraum (Schlegel), 1 m. — König Heinrich IV., 1. T. (Schlegel), 3 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Baudissin-Kilian), 6 m. — Maß für Maß (Baudissin-H. Conrad), 3 m.
- Kassel* (Königl. Theater). Macbeth (Schlegel-Tieck), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 3 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 2 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Kohlrausch), 1 m. — Julius Cäsar (Schlegel), 3 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 2 m.
- Kiel* (Stadttheater, Dir. Arthur Illing). Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 2 m. (1 m. in Neumünster.) — Othello (Schlegel-Tieck), 1 m. — Romeo und Julia, 1 m.
- Kiel* (Schillertheater, Dir. Fr. Wriedt). Romeo und Julia (Schlegel-Tieck), 2 m. — Hamlet, 3 m. — Othello (Schlegel-Tieck), 3 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 2 m.
- Klagenfurt* (Städt. Schauspielhaus, Dir. Fr. Marie Leopold). König Richard III. 1 m.
- Koblenz* (Stadttheater, Dir. Aug. Dörner). Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 2 m. — Hamlet (Schlegel-Tieck), 3 m.
- Koburg-Gotha* (Herzogl. Hoftheater). König Lear (Possart), 3 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 2 m. — König Richard III. (Schlegel), 2 m.
- Köln a. Rh.* (Altes Stadttheater, Dir. Jul. Hofmann). König Richard III. (Dingelstedt), 1 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 1 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m. — (Neues Stadttheater.) Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 1 m. — (Dir. Otto Purschian, Altes Stadttheater.) Romeo und Julia (Schlegel-Devrient), 1 m. — (Neues Stadttheater.) Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 3 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m.
- Königsberg i. Pr.* (Stadttheater, Dir. Hofrat A. Varena). Romeo und Julia, 1 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 3 m. (2 m. Fr. Reisenhofer a. G.) — Othello (Schlegel-Tieck), 2 m. — Hamlet (Schlegel), 2 m. (1 m. Lützenkirchen, 1 m. Matkowsky a. G.)
- Königshütte i. O.-Schl.* (Oberschlès. Volkstheater, Dir. Hans Winter). Was ihr wollt (Schlegel), 1 m. — Othello, 2 m.

- Konstanz** (Stadttheater, Dir. Erich von Klinkowström). Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Hamlet, 1 m. (Fumagalli a. G.) — Othello, 1 m. (w. v.). — Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m. — (Dir. Parow und Schmieden). Der Kaufmann von Venedig, 1 m.
- Kreuznach** (Kurtheater, Dir. A. Helm). Der Kaufmann von Venedig, 2 m. — Othello, 2 m. — Romeo und Julia, 1 m.
- Krefeld** (Stadttheater, Dir. Anton Otto). Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein-Wittmann), 4 m. — Was ihr wollt, 3 m. — Hamlet (Schlegel-Oechelhäuser), 4 m. (1 m. Christians a. G.) — Romeo und Julia (Oechelhäuser), 2 m. (1 m. w. v.) — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 3 m.
- Leipzig** (Neues Stadttheater, Dir. Geh. Hofrat Max Staegemann). Maß für Maß (J. Altmann), 2 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel-Tieck), 3 m. — Hamlet, 2 m. (1 m. Matkowsky a. G.) — Julius Cäsar (Schlegel), 2 m. — Coriolanus, 1 m. (Matkowsky a. G.) — Othello, 1 m. (w. v.) — (Altes Stadttheater). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. — Hamlet, 1 m.
- Leipzig** (Leipziger Schauspielhaus, Dir. Ant. Hartmann). Der Widerspenstigen Zähmung (Wittmann), 5 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m. (Kainz a. G.)
- Leipzig** (Battenbergtheater, Dir. L. Kaiser). Othello, 3 m.
- Libau i. Russland** (Stadttheater, Dir. Max Heinrich). Hamlet, 1 m. — Othello, 1 m. — Romeo und Julia, 1 m.
- Liegnitz** (Stadttheater, Dir. F. W. Herrmann). Hamlet (Schlegel), 2 m. — Romeo und Julia (Schlegel-Tieck), 1 m.
- Liegnitz** (Wilhelmtheater, Dir. Ernst Reißig). Die Komödie der Irrungen (Schlegel-Wehl), 2 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m.
- Lindau a. B. u. Memmingen** (Stadttheater, Dir. Hans Robert). Was ihr wollt, 1 m. — Romeo und Julia, 1 m. — Othello, 1 m.
- Linz a. D.** (Landestheater, Dir. Alfred Cavar). Romeo und Julia, 1 m. (Herr K. Medelsky und E. Frank a. G.) — (Dir. Oskar Schramm und Carl Wallner). Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 2 m. (1 m. in Wels.) — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. (J. Lewinsky a. G.)
- Lodz i. Russland** (Deutsches Theater, Dir. Albert Rosenthal). Der Widerspenstigen Zähmung, 3 m. — Romeo und Julia, 1 m.
- Lübeck** (Stadttheater, Dir. Frz. Gottscheid). Romeo und Julia, 1 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m.
- Lübeck** (Wilhelmtheater, Dir. Emil Feldhusen). Hamlet (Schlegel), 1 m. (Matkowsky a. G.)
- Lüneburg** (Stadttheater, Dir. Rich. Grünberg). Hamlet (Schlegel-Tieck), 1 m. (C. Wagner a. G.) — Die Komödie der Irrungen, 1 m.
- Magdeburg** (Stadttheater, Dir. Hofrat A. Cabisius). Ein Wintermärchen (Schlegel-Tieck), 2 m. — Ein Sommernachtstraum (Meininger Einrichtung), 1 m. — König Richard III. (Dingelstedt), 1 m. (M. Grube a. G.) — König Lear, 1 m. (G. Molenaar a. G.) — Romeo und Julia, 1 m. (in Bernburg).
- Magdeburg** (Victoriatheater, Dir. Sascha Hänseler). Der Kaufmann von Venedig, 2 m.
- Mainz** (Stadttheater, Dir. Emil Steinbach). Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 3 m. — (Dir. Adolf Steinert.) Romeo und Julia (Schlegel), 3 m. — Ein Sommernachtstraum, 4 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m.
- Mannheim** (Großherzogl. Hof- und Nationaltheater). Hamlet (Schlegel), 2 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 4 m. — Die bezähmte Widerspenstige (Deinhardstein), 2 m. — Ein Wintermärchen, 2 m.
- Marienbad** (Stadttheater, Dir. Jul. Laska). Othello, 1 m. (M. Morisson a. G.) — Hamlet, 1 m. (w. v.).
- Meiningen** (Herzogl. Hoftheater). König Richard II. (Schlegel), 3 m.
- Meissen** (Stadttheater, Dir. Max Baumann). Othello, 2 m. — Die bezähmte Widerspenstige, 2 m.
- Memel u. Tilsit** (Stadttheater, Dir. E. Hannemann). Hamlet, 1 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Othello, 1 m.
- Meran i. Tirol** (Stadttheater, Dir. K. v. Maixdorf). Der Kaufmann von Venedig, 1 m.
- Merseburg** (Tivolitheater, Dir. Aug. Dörner). Hamlet, 2 m.
- Metz** (Stadttheater, Dir. D. Neuffer). Der Kaufmann von Venedig, 1 m. — Romeo und Julia, 2 m.
- Milwaukee i. Amerika** (Deutsches Theater, Dir. Leon Wachsner). König Lear, 1 m.

- Mühlhausen i. Thür.* (Schauspielhaus, Dir. R. Possin). Der Kaufmann von Venedig (Possin), 2 m. — Die Komödie der Irrungen (Possin), 3 m.
- Mühlhausen i. Els.* (Thaliatheater, Dir. Carol. Schroth-Collot). Othello, 3 m.
- München* (Königl. Hof- und Nationaltheater). Was ihr wollt (Schlegel), 1 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m. (Fumagalli a. G.) — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel-Possart), 2 m. — König Lear (Schlegel), 1 m. — Viel Lärm um Nichts, 1 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 2 m. — König Richard II. (Schlegel), 1 m. — König Heinrich IV., 1. T. (Schlegel-Tieck-Shakespeare-Gesellschaft), 3 m. — König Heinrich IV., 2. T. (Schlegel-Tieck), 3 m. — König Heinrich V. (Schlegel), 3 m. — König Heinrich VI., 1. u. 2. T., 2 m. — König Heinrich VI., 3. T., 2 m. — König Richard III. (Schlegel), 1 m.
- München* (Königl. Residenztheater). Was ihr wollt (Schlegel), 1 m. — Viel Lärm um Nichts (Tieck), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m.
- München* (Prinzregententheater). Othello (Schlegel), 1 m. (Fumagalli a. G.) — König Richard II., 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m. — Viel Lärm um Nichts (Tieck), 1 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 2 m.
- München-Ost* (Volkstheater, Dir. Hans d'Haibé). Othello, 1 m.
- München-Gladbach* (Stadttheater, Dir. Oskar Schlegel). Romeo und Julia, 2 m. (1 m. in Rheydt). — Hamlet, 1 m.
- Münster i. W.* (Lortzingtheater, Dir. Karl Krause). Romeo und Julia, 1 m. — Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m.
- Münster i. W.* (Festhalle, Dir. Oskar Schlegel). Der Kaufmann von Venedig, 1 m.
- Naumburg a. d. S.* (Sommertheater, Dir. H. Norbert). Hamlet, 1 m.
- Neisse* (Stadttheater, Dir. R. Goeschke). Hamlet, 1 m. — Die berühmte Widerspenstige, 1 m.
- Neustrelitz* (Großherzogl. Schauspielhaus). Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 1 m. — Hamlet (Schlegel), 1 m.
- Nordhausen* (Stadttheater, Dir. Emma Hoffmann). Romeo und Julia, 1 m. — Hamlet, 1 m.
- Nürnberg u. Fürth* (Stadttheater, Dir. H. Reck). Othello (Schlegel-Tieck), 2 m. (Fumagalli a. G.)
- Nürnberg* (Apollotheater, Dir. Gottscheid und Stein). Othello, 1 m.
- Oedenburg* (Königl. Freistäd. Theater, Dir. Paul Blasel). Romeo und Julia, 1 m.
- Oldenburg i. Gr.* (Großherzogl. Hoftheater). Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. (Christians a. G.) — Othello (Schlegel-Tieck), 2 m. — Coriolanus (Schlegel-Tieck), 2 m. — Viel Lärm um Nichts (Holtei), 2 m.
- Passau* (Stadttheater, Dir. Frz. Baudrexler). Hamlet (Schlegel), 1 m. (Fumagalli a. G.) — Othello, 1 m. (w. v.) — Der Kaufmann von Venedig, 1 m.
- Pforzheim* (Saisontheater, Dir. O. Reuß-Urbans Erben). Der Widerspenstigen Zähmung (Kilian), 3 m. — Othello, 1 m.
- Plauen i. V.* (Stadttheater, Dir. S. C. Staack). Der Kaufmann von Venedig, 1 m.
- Posen* (Stadttheater, Dir. Gust. Thies). Romeo und Julia (Schlegel), 2 m.
- Potsdam* (Königl. Schauspielhaus, Dir. Otto Wenghöfer). Hamlet (Schlegel), 2 m. (1 m. M. Hochstedter a. G.) — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 4 m. — Ein Wintermärchen, 1 m.
- Prag* (Neues Deutsches Theater, Dir. Angelo Neumann). Romeo und Julia, 1 m. — Viel Lärm um Nichts, 2 m. — König Richard II. (Schlegel), 1 m. — König Heinrich IV., 1. T. (Schlegel-Dingelstedt), 1 m. — König Heinrich IV., 2. T. (w. v.), 1 m. — König Heinrich V. (Dingelstedt), 1 m. — König Heinrich VI., 1. u. 2. T. (W. Buchholz), 1 m. — König Heinrich VI., 3. T. (w. o.), 1 m. — König Richard III. 1 m.
- Pyrmont* (Fürstl. Kurtheater, Dir. Carl Schubert). Die berühmte Widerspenstige, 1 m. (Frl. M. Reisenhofer a. G.)
- Regensburg* (Stadttheater, Dir. A. Berti Eilers). Romeo und Julia, 1 m. — Othello, 1 m. (Fumagalli a. G.)
- Reichenberg i. B.* (Stadttheater, Dir. E. Westen). Die Bezähmung der Widerspenstigen, 1 m. — Romeo und Julia, 1 m.
- Reval i. Russland* (Stadttheater, Dir. E. Bretschneider). Julius Cäsar, 1 m. — (Dir. M. Jacoby.) — Romeo und Julia, 1 m.
- Riga* (Stadttheater, Dir. Rich. Balder). König Richard II., 3 m. — König Heinrich IV., 1. T., 2 m. — Hamlet, 1 m. — Othello (Schlegel), 2 m. —

- Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m. (L. Stiehl a. G.)
- Rostock i. M.* (Stadttheater, Dir. Rich. Hagen). Romeo und Julia (Schlegel), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 1 m.
- Saarbrücken* (Thaliatheater, Dir. Alfr. Bömly). Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 1 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel-Tieck), 1 m. — Romeo und Julia, 1 m.
- Salzbrunn* (Kurtheater, Dir. Juliette Ewers). Der Widerspenstigen Zähmung (Baudissin-Deinhardstein), 1 m.
- Salzburg* (Stadttheater, Dir. Carl Weiß). Othello, 1 m. — Hamlet, 1 m. — Macbeth, 1 m.
- Schneidemühl etc.* (Verein. Theater, Dir. H. Gerlach). Der Widerspenstigen Zähmung, 5 m. — Romeo und Julia, 1 m.
- Schwerin i. M.* (Großherzogl. Hoftheater). Viel Lärm um Nichts (Holtei), 2 m. — Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 2 m.
- Sondershausen* (Fürstl. Theater, Dir. Gg. Lüder). Ein Sommernachtstraum, 2 m. — Hamlet (Schlegel), 2 m. — Romeo und Julia (Schlegel-Tieck), 1 m.
- Stade* (Sommertheater, Dir. Hch. Scherbarth). Der Kaufmann von Venedig, 1 m.
- Stettin* (Stadttheater, Dir. F. Gluth). Romeo und Julia (Schlegel), 2 m. — Othello (Voß), 1 m. — König Lear, 1 m. — Hamlet, 1 m.
- Stettin* (Bellevue-theater, Dir. Leon Resemann). Hamlet (Schlegel), 1 m. (R. Christians a. G.) — Romeo und Julia (Wittmann), 1 m. (w. o.)
- St. Gallen* (Stadttheater, Dir. Zillich u. Lüpschütz). Hamlet, 2 m. — Romeo und Julia, 2 m. (Dir. Hans Zillich). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel-Tieck), 2 m. — König Richard III., 2 m. (1 m. Fumagalli a. G.)
- Stockholm* (Königl. Theater). Ein Sommernachtstraum, 2 m.
- Stolp i. P.* (Stadttheater, Dir. A. de Nolte). Hamlet, 1 m. — Der Widerspenstigen Zähmung, 1 m.
- St. Pölten* (Stadttheater, Dir. F. Müller). Romeo und Julia, 1 m. — Othello, 2 m.
- Stralsund* (Stadttheater, Dir. Ludwig Treutler). Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 2 m.
- Strassburg i. Els.* (Stadttheater). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 3 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 3 m. — Der Sturm (Schlegel-Ackermann), 2 m. — Viel Lärm um Nichts (Holtei), 3 m. — König Heinrich IV., 1. T. (Oechelhäuser), 1 m. — Othello, 2 m.
- Stuttgart* (Königl. Hoftheater). Viel Lärm um Nichts (Holtei), 2 m. — König Heinrich IV., 1. T. (Dingelstedt), 3 m. — Der Widerspenstigen Zähmung (Kohlrausch), 1 m.
- Ulm* (Stadttheater, Dir. H. Robert). Othello (Schlegel-Tieck), 1 m. — Romeo und Julia (w. v.), 1 m.
- Weimar* (Großherzogl. Hoftheater). König Heinrich IV., 1. T. (Schlegel-Dingelstedt), 4 m. — Viel Lärm um Nichts (Holtei), 3 m. — Julius Cäsar (Schlegel), 2 m.
- Wernigerode a. H.* (Kurtheater, Dir. A. Thiede). Othello, 2 m.
- Wien* (K. K. Hof-Burg-Theater). Die Widerspenstige, 2 m. — König Lear, 4 m. — König Heinrich IV., 1. T., 1 m. — König Heinrich IV., 2 T., 1 m. — Hamlet (Schlegel), 3 m. — Ein Wintermärchen (Dingelstedt), 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel), 1 m.
- Wien* (Deutsches Volkstheater, Dir. von Bukovics und Weiße). Der Kaufmann von Venedig (Schlegel), 7 m.
- Wien* (Kaiser-Jubiläums-Stadttheater, Dir. Adam Müller-Guttenbrunn). Der Widerspenstigen Zähmung, 5 m. — Ein Sommernachtstraum, 10 m. — Der Kaufmann von Venedig, 1 m.
- Wien* (Raimundtheater, Dir. Ernst Gettke). Der Widerspenstigen Zähmung (Deinhardstein), 2 m. (F. Bonn a. G.) — Der Kaufmann von Venedig, 1 m. (E. Novelli mit Gesellschaft). — Ein Sommernachtstraum (Schlegel), 12 m.
- Wiesbaden* (Königl. Schauspiele). Der Kaufmann von Venedig, 4 m. (1 m. Dr. Max Pohl a. G.) — Die Komödie der Irrungen (Holtei), 1 m. — Ein Sommernachtstraum, 1 m. (C. Dreher a. G.)
- Wismar i. M.* (Stadttheater, Dir. Hans Polte). Macbeth, 1 m.
- Wriezen a. d. O.* (Schützenhaus) und *Anklam* (Stadttheater, Dir. A. Thiede). Othello, 1 m. — Der Widerspenstigen Zähmung, 2 m.
- Würzburg* (Stadttheater, Dir. Heinrich Adolphi). König Richard III. (Schlegel), 1 m. — Othello, 1 m. — Hamlet, 2 m.
- Zittau* (Stadttheater, Dir. D. Karl). Hamlet (Schlegel), 1 m. — Romeo und Julia (Schlegel-Tieck), 1 m. — Ein Sommernachtstraum (Schlegel),

4 m. — König Lear, 1 m. — Othello, Der Kaufmann von Venedig, 2 m.^r—
 1 m. (L. Stahl a. G.) König Lear, 2 m. — Othello, 1 m.^r—
 Zürich (Stadttheater, Dir. Alfr. Reucker). Romeo und Julia (Schlegel-Tieck), 2 m.

Nach vorstehender Statistik sind somit von 178 Theater-Gesellschaften 25 Shakespeare'sche Werke in 977 Aufführungen zur Darstellung gebracht, und zwar verteilen sich diese wie folgt:

Die bezähmte Widerspenstige	127 mal von 56 Gesellschaften
Othello	125 " " 77 "
Der Kaufmann von Venedig	111 " " 59 "
Romeo und Julia	99 " " 69 "
Hamlet	96 " " 61 "
Ein Sommernachtstraum	88 " " 33 "
Was ihr wollt	52 " " 15 "
Viel Lärm um Nichts	39 " " 20 "
Das Wintermärchen	31 " " 14 "
Julius Cäsar	29 " " 14 "
König Lear	25 " " 14 "
König Heinrich IV., 1. Teil	23 " " 11 "
König Richard III.	21 " " 13 "
König Heinrich V.	19 " " 4 "
Die Komödie der Irrungen	15 " " 7 "
Macbeth	13 " " 9 "
König Richard II.	13 " " 7 "
König Heinrich VI., 1. Teil	10 " " 4 "
König Heinrich IV., 2. Teil	8 " " 4 "
König Johann	8 " " 2 "
Coriolanus	8 " " 5 "
König Heinrich VI., 2. Teil	6 " " 3 "
Maß für Maß	5 " " 2 "
König Heinrich VIII.	3 " " 2 "
Der Sturm	3 " " 2 "

Außerdem gelangte «Die bezähmte Widerspenstige» in der Holbein'schen Bearbeitung als «Liebe kann Alles» an einer Anzahl kleinerer Bühnen zur Aufführung.

Leipzig, 12. Februar 1904.

Armin Wechsung.