

Werk

Titel: Ueber eine neue Bühnenbearbeitung von König Richard III.

Autor: Oechelhaeuser, Wilhelm

Ort: Berlin

Jahr: 1869

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509_0004|log19

Kontakt/Contact

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

✉ info@digizeitschriften.de

Ueber eine neue Bühnenbearbeitung von König Richard III.

Von

Wilhelm Oechelhaeuser.

Die wohlwollende Aufnahme, welche das im vorigen Bande des Jahrbuchs enthaltene „*Essay* über König Richard III.“ bei den Shakespeare-Kennern gefunden, veranlasste mich, hierauf eine neue Bühnenbearbeitung dieses berühmten Drama's zu gründen. Ich habe zwar in gedachtem Aufsatz speciell auf die neue Dingelstedt'sche Bearbeitung dieses Stücks hingewiesen (Fr. Dingelstedt, Shakespeare's Historien. Deutsche Bühnenausgabe. Berlin 1867) und derselben alle Anerkennung gezollt. Ausserdem haben sich Bearbeitungen von Laube und Devrient auf verschiedenen deutschen Bühnen eingebürgert. Somit möchte gegenwärtige Arbeit überflüssig erscheinen, insbesondere da es beinahe als anmaassend ge- deutet werden könnte, solche Meister in der Aptrirungs- und Sce- nirungskunst übertreffen zu wollen. Der Grund, weshalb ich mich dennoch, auf Aufforderung von Freunden, entschlossen, das Stück vollkommen selbstständig für die Bühne zu bearbeiten, ist ein zwei- facher. Einmal wollte ich die Anwendbarkeit der in dem erwähnten *Essay* (S. 141—144) niedergelegten allgemeinen Grundsätze für die Bühnenbearbeitung Shakespeare'scher Dramen praktisch erproben. Dann aber beruhen sämtliche bisherige Bearbeitungen auf einer von der meinigen weit abweichenden Auffassung wichtiger Cha- raktere und Situationen, insbesondere in den Elisabethscenen, worin sich der Gegensatz meiner Ansichten und der bisher hergebrachten gipfelt. Ich fand ferner die von den Bearbeitern vorgenommenen

Kürzungen im Allgemeinen zu weitgehend ¹⁾ und vermisste insbesondere Stellen, ja ganze Scenen, deren Beibehaltung mir aus dramatischen und ästhetischen Motiven geradezu geboten erschien und wogegen ich wieder andere besser weglassen zu können glaubte. Bei vollständig selbstständiger Auffassung gestaltete sich sonach meine Bearbeitung wesentlich abweichend von allen bisherigen; dies gilt auch bezüglich der Scenirung und der technischen Arrangements überhaupt. Weiter unten sind die vorgenommenen Kürzungen und Aenderungen speciell hervorgehoben und motivirt. Die ganz selbstständigen Zusätze beschränken sich auf wenige Zeilen, die ich insbesondere des historischen Verständnisses halber für nöthig hielt. Die allerdings ungeheuer schwierige und angreifende Richard-Rolle ist gegen das Original nicht wesentlich gekürzt worden und sogar (wegen Beibehaltung der grossen Werbescene im IV. Akt) etwas länger geblieben als in allen bisherigen Bearbeitungen; Richard ist mit dem Bau des ganzen Stücks zu innig verwachsen, um ohne wesentliche Schädigung des Ganzen weitergehende Kürzungen vornehmen zu können.

Meine Bearbeitung gründet sich auf den Schlegel'schen Text, jedoch ohne ängstliches Festhalten an demselben. Denn nicht bloss verlangt die Rücksicht auf rasches und leichtes Verständniss durch die Zuhörer, eine Beseitigung, Aenderung oder Vereinfachung vieler complicirter und durch Einschaltungen übermässig erweiterten Satzbildungen, sondern es handelt sich auch vielfach um den Ersatz veralteter, harter, oder anstössiger Ausdrücke, die unserm Sittlichkeits- oder Schönheitsgefühl widerstreben. Auch auf die Darsteller ist jede mögliche Rücksicht zu nehmen, um ihnen die Recitation zu erleichtern, indem man die sprachlichen Härten der Schlegel'schen Uebersetzung möglichst beseitigt ²⁾. Bei den viel-

¹⁾ Die Angabe im *Essay* (S. 140) dass die Dingelstedt'sche Bearbeitung gegen 2500 Verse enthalte, ist nicht genau; bei näherer Zählung ergaben sich nur 2175, während das Original nach Freitag's Zählung 3603, nach meiner 3667 Verse hat. Meine Bearbeitung hat 2355 Verse, die in 3 Stunden ganz gut abgespielt werden können.

²⁾ Eine mündliche Bemerkung des geistreichen Shakespeare-Gelehrten Freiherrn von Friesen veranlasst mich hier zu folgender Notiz. Bei der vorgenommenen Revision des Textes, um denselben dem Schauspieler gleichsam mundgerechter zu machen, versuchte ich anfangs die vielen Apostrophirungen der Schlegel'schen Uebersetzung möglichst zu verringern, da sie häufig, insbesondere wenn das folgende Wort mit einem Consonanten beginnt, die Schönheit der Rede sehr beeinträchtigen. Die kurze Zeit, welche Schlegel gerade auf die Uebersetzung Richard's III. verwandt hat (nach einer mir ge-

fachen hieraus resultirenden Aenderungen ist stets der englische Originaltext verglichen, um die Uebereinstimmung mit demselben möglichst festzuhalten; in einzelnen Fällen (z. B. in der Anna-Szene) möchten die vorgenommenen Abänderungen dem Original selbst näher kommen, als die Schlegel'sche Uebersetzung.

Von den redend und handelnd auftretenden Personen sind zunächst die 3 geistlichen Würdenträger, die Erzbischöfe von Canterbury und York, und der Bischof von Ely weggelassen. Ihre Rollen sind so klein und farblos, dass es sich empfahl, dieselben (wie auch Dingelstedt thut) lieber ganz zu streichen, als eine anspruchsvolle äussere Repräsentation ganz untergeordneten Kräften zu übertragen, welche die Würde leicht in Lächerlichkeit umschlagen lassen und selbst günstigsten Falls die dramatische Wirkung nicht steigern könnten. Ferner sind die kleinen Rollen des Grafen v. Surrey, Sir Thomas Vaughan, Sir James Blount, Sir Walter Herbert und Christopher Urswick gestrichen.

Die Eintheilung in Akte und Scenen betreffend, so wird

wordenen Mittheilung des Herrn G. Reimer nur 2 bis 3 Wochen) mag hierauf speciell von Einfluss gewesen sein. Ich fand jedoch bald, dass dieses sprachliche Hilfsmittel wirklich in weitestem Umfange zu Hilfe genommen werden müsse, um die silbenreichere deutsche Sprache auf das Maass der englischen zu reduciren. Als Beispiel nahm ich die fünf Monologe Richards im I. Akt, die zusammen 116 Verse zählen. Von denselben haben im Original (Text nach A. Dyce, 2. Ausgabe) 83 Verse 10, und 33 Verse 11 Silben. Eine ganz wortgetreue, überall den kürzesten Ausdruck wählende deutsche Uebersetzung, die ich vornahm, ergab dagegen, unter Weglassung aller nicht vollständig in den Sprachgebrauch übergegangenen Apostrophirungen: 2 Verse in der Länge von 9 Silben, 3 zu 10, 23 zu 11, 25 zu 12, 23 zu 13, 20 zu 14, 11 zu 15, 5 zu 16, 3 zu 17 und 1 zu 18 Silben. Als Durchschnitt ergab die wortgetreue Uebersetzung auf jeden Vers $2\frac{1}{2}$ Silben mehr als das englische Original enthält. Hiernach würde sich der fünffüssige englische Blankvers, dem Bau der deutschen Sprache nach am leichtesten in den sechsfüssigen Trimeter oder Alexandriner übertragen lassen. Da hiervon selbstverständlich keine Rede sein kann, so muss der Uebersetzer jedes sprachlich zulässige Hilfsmittel, also auch die Apostrophirung benutzen, um das Metrum des Blankverses einzuhalten, ohne den Inhalt der Dichtung zu beeinträchtigen, oder die Gleichzahl der Verse zu überschreiten, was doch möglichst vermieden werden muss. In jenen 116 Zeilen hat Schlegel nicht weniger als 50 Apostrophirungen angewandt und doch die Uebersetzung der 1193 Silben des Originals nur auf 1225 Silben (25 Verse zu 10, 63 zu 11 und 1 zu 12 Silben) reducirt, während meine wortgetreue Uebersetzung 1494 Silben zählt. Ich fand es hiernach nur möglich, einzelne besonders störende Apostrophirungen Schlegel's zu beseitigen; die durchgreifende Revision musste ich aufgeben.

beim vorliegenden Drama jede Bühnenbearbeitung wesentliche Aenderungen des uns durch die Folio-Ausgabe von 1623 überlieferten Originals und der darauf gegründeten Schlegel'schen Uebersetzung vornehmen müssen. Unbedingt muss dem Bearbeiter hierin volle Freiheit vindicirt werden. Denn einmal ist die bezügliche Einteilung der Folio nicht mit Sicherheit bis auf Shakespeare selbst zurück zu führen. Dann hatten die Scenen- und Akt-Schlüsse zu jenen Zeiten, wo das ganze Stück bei geöffneter Scene, nur mit kurzen oder längern Pausen, hinter einander weg gespielt wurde, für die Zuhörerschaft durchaus die Bedeutung nicht, welche ihnen auf der modernen Bühne naturgemäss zufällt. Und schliesslich erfordert unser Decorationswechsel nothwendig eine Beschränkung der Scenenzahl des Originals. Ich bemerke bei dieser Gelegenheit, dass ich die Deckung der scenischen Verwandlungen durch eine Gardine, wie überhaupt, so insbesondere bei den Shakespeare'schen Stücken vollkommen billige.

Unbedingt nothwendig erscheint zunächst eine Veränderung des Einschnitts zwischen dem ersten und zweiten Akt. Im englischen Original, wo der erste Akt mit der Ermordung des Herzogs von Clarence schliesst, umfasst derselbe nicht weniger als 1032, der zweite Akt dagegen nur 419 Verse. Abgesehen von diesem etwas argen Verstoss gegen die theatralische Oekonomie, wird der I. Akt hierdurch, indem er die hochspannende Werbescene zwischen Anna und Gloster und gleichzeitig die erschütternde Traum- und Mordscene des Clarence einschliesst, mit Effectscenen förmlich überfüllt, so dass die andern Akte dagegen vollständig abfallen und dürftig erscheinen müssen. Dingelstedt ist in's entgegengesetzte Extrem verfallen, indem er den 1. Akt auf nur 345 Verse reducirt, und ihn bereits mit der Anna-Scene schliessen lässt. Wenn der I. Akt die ganze Exposition des Stücks enthalten soll, so gehört die dritte Scene, worin der Zwiespalt geschildert wird, der am Hofe Eduard's IV. herrscht und welcher den Ausgangspunkt für Richard's ehrgeizige Pläne abgiebt, unbedingt noch hinein, und mit dem kurzen Monolog Gloster's:

„Ich thu' das Böse und schrei selbst zuerst“

schliesst derselbe ebenso natürlich als wirkungsvoll. ¹⁾ Die kurze Unterredung mit den Mördern (Dingelstedt legt sie, wie auch Devrient, vor dem Monolog) habe ich ganz gestrichen, weil sie kein wesent-

¹⁾ Auch Devrient schliesst den Akt an dieser Stelle.

liches Interesse bietet und den Effect des Aktschlusses beeinträchtigt. Durch diese Theilung ist es nicht bloss erreicht, dass beide Akte ziemlich gleiche Länge erhalten, sondern, was mir die Hauptsache war: es kommt das tragische Schicksal des Clarence zu weit hervorragenderer Geltung, indem sich jetzt im II. Akt an die Ermordungsscene unmittelbar die von Eduard veranstaltete Versöhnungsscene anschliesst, die so verhängnissvoll durch die Nachricht von Clarence Tod unterbrochen wird. Indem ich schliesslich, mit Dingelstedt übereinstimmend, die Unterredung der Bürger (3. Scene des II. Actes bei Schlegel) dem folgenden Akt überwies, den sie sehr charakteristisch einleitet, umfasst nunmehr der II. Akt, ganz wie der erste, einen geschlossenen Abschnitt der Handlung. Der dritte Akt schliesst, wie im Original mit der Heuchlerscene in Baynard-Castle. Am Schluss des vierten Actes ist, übereinstimmend mit Dingelstedt, die kurze Unterredung zwischen Stanley und Urswick weggelassen, die nebenbei einen so matten Abschluss des aufregenden Actes abgeben würde, wie wir ihn auf der modernen Bühne gar nicht mehr ertragen können. Die so vorgenommenen Aenderungen setzen, meiner unmaassgeblichen Ansicht nach, die wundervolle Architectur des Drama's erst in ihr volles Licht, jeder der fünf Akte umfasst jetzt genau den Theil der fortschreitenden Handlung, den ihm die Theorie der dramatischen Kunst zuweist.

Ich gehe demnächst zu einer kurzen Erörterung und Motivirung der mit einzelnen Scenen vorgenommenen Aenderungen über, denen ich meine Ansichten über die Bedeutung der gestrichenen oder beibehaltenen Scenen beifüge, soweit meine Bearbeitung von der herkömmlichen Auffassung abweicht. Die angegebenen Akt- und Scenenzahlen sind die meiner Bearbeitung; wo sie vom Original (Schlegel'sche Uebersetzung) abweichen, ist dies in Parenthese beigefügt.

Akt I.

Scene 1. Gloster's Monolog ist etwas gekürzt; dann sind, aus den im *Essay* erörterten Gründen, die 9 vorletzten Zeilen durch 5 Verse aus dem Monolog im 3. Theil Heinrich VI. ersetzt, die denselben Gedanken (die Einflüsterungen an Eduard) kürzer und dem Wesen des Monologs entsprechender ausdrücken.

Die unmittelbar folgenden Gespräche mit Clarence und Hastings sind nur ganz unbedeutend gekürzt oder geändert. Hierin und in andern Scenen sind die im Dialoge erwähnten historischen Personen zur Erleichterung des Verständnisses, und da man namentlich eine unmittelbar vorhergegangene Aufführung von Heinrich VI., oder die

genaue Kenntniss dieses Drama's überhaupt, nicht unterstellen darf, in ihren Beziehungen zu dem Redenden oder untereinander, kenntlicher gemacht, sei es durch Hinzufügung der verwandtschaftlichen Bezeichnungen, sei es durch kleine Zusätze, wie z. B. bei der ersten Erwähnung der Frau Shore, welche dem Chronisten zufolge von Eduard als seine „lustigste Geliebte“ bezeichnet wurde, bei den Erwähnungen Elisabeth's, der gewesenen Wittve Grey's u. s. w.

Scene 2. Die Werbescene zwischen Gloster und Anna ist nur wenig gekürzt, unter Beseitigung einzelner starker Ausdrücke. Die Umstimmung Anna's aus der Empörung und Trauer bei ihrem Auftreten, bis zu der haltlosen Hingebung beim Abschiede, geht an und für sich bis an die Grenzen des ästhetisch und ethisch Möglichen, wohl sogar noch etwas darüber hinaus; jede wesentliche Abkürzung, jede Unterdrückung der von Richard aufgewandten Verführungskünste müsste den schon so unwahrscheinlichen Ausgang als noch unnatürlicher erscheinen lassen. Einen besonderen Werth lege ich an der Stelle, wo Gloster der Anna den Ring anbietet, auf die von mir in der mehrerwähnten Abhandlung (Seite 65) ausführlich motivirte Weglassung der bei Schlegel und bei allen bisherigen Bearbeitern der Letzteren zugetheilten Antwort:

„Annehmen ist nicht geben“

Anna duldet hiernach abgewandten Blicks, vielleicht leise widerstrebend, das Anstecken des Rings durch Gloster, nimmt ihn aber nicht ausdrücklich an, steckt ihn noch weniger selbst an ihren Finger.

Scene 3. Der erste Theil dieser Scene, bis in den Wortstreit Gloster's mit der Königin und Rivers, ist nur wenig gekürzt. Bei dem Hinzutreten Margarethen's habe ich zunächst die Reden gestrichen, welche Letztere zwischen die heftigen Anklagen Gloster's hineinwirft, während sie sich, von den Anwesenden unbemerkt, im Hintergrunde hält. Eine drastische Mimik ist hier viel wirksamer als jene Einreden, die nur den raschen Fluss der Rede Gloster's unterbrechen und die Illusion, dass Margarethe unbemerkt Zuhörerin sei, doch nicht aufkommen lassen. Will man jene Einreden beibehalten, so müssen sie (diess hat auch wohl Shakespeare so gewollt) wirklich „hineingeredet“ werden; Gloster's leidenschaftlich gefärbte Rede muss jedenfalls ihren ungestörten Fortgang nehmen, wenn ihre Wirkung nicht vollständig aufgehoben werden soll. Die darauf folgende Verwünschungsscene, die den Eindruck des Entsetzens, des Peinlichen in Mienen und Haltung der Anwesenden

unausgesetzt auf's mannigfaltigste abspiegeln muss, ist ziemlich wenig gekürzt, in der Voraussetzung, dass die schwierige, ausserordentliche Mittel erfordernde Rolle der Margarethe gut zu besetzen ist. Wo dies nicht der Fall, kürze man allerdings die Rolle der Margarethe und somit die ganze Verwünschungsscene bedeutend stärker als ich es gethan, da hier das Erhabene zu leicht in's Lächerliche umschlägt. Die Margarethen-Rolle ganz wegfallen zu lassen, wie es auf der englischen Bühne nach der dort allgemein gangbaren Cibber'schen Bearbeitung geschieht, halte ich für vollständig unzulässig. Dass am Schluss der Scene, die in meiner Bearbeitung den Akt schliesst, die kurze Unterredung Gloster's mit den Mördern wegbleibt, ward bereits oben motivirt.

Akt II.

Scene 1. (Schlegel A. I. Sc. 4) In der Traumerzählung des Clarence und der Unterredung mit Brakenbury sind nur wenige Verse gestrichen oder geändert, ebensowenig in der Unterredung, die die Mörder mit einander halten. Ihr Gespräch mit Clarence bedurfte dagegen stärkerer Kürzungen, namentlich in den Stellen, die sich weitläufig auf seine in Heinrich VI. erwähnten, jedoch dort wenig hervortretenden Thaten und Vergehen beziehen. Wenn man diese Scene und den Galgenhumor der Mörder überhaupt einmal in dem Stück zulässt, so müssen die Charactere der Letzteren auch zur vollen Entwicklung gelangen können; will man sie, wie z. B. in der bisherigen Berliner Bearbeitung, auf wenige Worte zusammenstreichen, so bliebe lieber die Scene (wie in England unverständigerweise mit der Clarence-Rolle überhaupt geschieht) ganz weg, was ich jedoch für eine Veründigung gegen Shakespeare halten würde.

Scene 2. (Schlegel A. II. Sc. 1) In dieser Scene ist wenig gestrichen, bis auf die Fürbitte des hinzudringenden Stanley, ein Intermezzo, das nur störend wirken kann. Auf eine vollendete Darstellung dieser Scene lege ich grosses Gewicht; wenn sie bisher meist konventionell abgespielt wurde und ziemlich unbeachtet vorüberging, so liegt dies an unrichtiger Auffassung ihrer Bedeutung im Drama. Zunächst muss mit grosser Feinheit das Gezwungene, Konventionelle in der durch König Eduard veranstalteten Versöhnungsscene hervortreten; jeder Einzelne sucht sich dem König wie dem Gegner gegenüber, den Anschein der Aufrichtigkeit zu geben, während das Frostige im Ton der Reden, sowie ein feines Mienenspiel dem Zuschauer die Fortdauer des innern Hasses und Widerstrebens kund geben müssen. Nur der König und die Königin

glauben voll und warm, eine wirkliche Versöhnung erzielt zu haben; desto furchtbarer ihr Erschrecken, als der hinzutretende Gloster den Tod des Clarence meldet, dessen Leben die Königin eben als Pfand der Versöhnung erbitten wollte (*Essay* S. 73). Diese Nachricht muss gleichsam wie ein Donnerschlag in die Versammlung fallen; das Erschrecken der Anwesenden muss so intensiv sein, dass es im Gleichgewicht steht mit dem furchtbaren Eindruck den die unmittelbar vorhergegangene, breit ausgeführte Ermordungsscene des Clarence zurückgelassen hat. Der Schreck muss demnächst bei allen Anwesenden, insbesondere bei der Königin, unmittelbar in die Sorge für das Leben des kranken Monarchen übergehen, welcher sich unter dem Eindruck der fürchterlichen Nachricht so aufregt, dass er am Schluss seiner in steigender Erregung gesprochenen Rede besinnungslos zusammenbricht.

Scene 3. (Schlegel Sc. 2) Bis auf die allzu langathmigen Klagelieder der Elisabeth, der Kinder des Clarence und der alten Herzogin York, sind in dieser Scene nur einzelne Verse gestrichen. Die beiden Kinder (die auf der englischen Bühne wegfallen) habe ich in Uebereinstimmung mit Dingelstedt beibehalten; in diesem Gemälde, welches fast nur die Schattenseiten der Menschen abspiegelt, dürfen keine Lichtpunkte, wie sie in der Vorführung unschuldiger Kinder liegen, ausgelöscht werden.

Akt III.

Scene 1. (Schlegel A. II. Sc. 3) Diese den Akt sehr effectvoll eröffnende Scene (am Schluss, wo sie im Original steht, würde sie weit weniger wirken) habe ich vollständig beibehalten, wiewohl sie sonst in den meisten Bearbeitungen fehlt. Dieselbe muss als historisches Situationsbild aufgefasst und zu einer Volksscene erweitert werden, in der die drei Bürger die Sprecher machen, während eine erregte Menge sich theils um sie schart, theils mimisch ihre eigenen Gedanken austauscht¹⁾. Die Scene ist unverändert geblieben; nur die Mittheilung über die Gefangennahme von Rivers, Grey und Vaughan wurde aus der im Original folgenden Scene (bei Schlegel die 4.) hier kurz eingeschaltet, letztere aber im Uebrigen ganz gestrichen, da sie im Verhältniss zu ihrer Länge nicht Interesse genug bietet, auch die durch den Inhalt der Scene motivirte Flucht der Königin in die Freistadt Westminster ohne alle Folgen für die fortschreitende Handlung bleibt, ja ihrer später gar nicht einmal

¹⁾ Dingelstedt folgt derselben Auffassung, erweitert nur die Scene durch Zusätze stärker, als ich für nöthig und zulässig hielt.

mehr Erwähnung geschieht. Glaubt man jedoch der Zeit weniger Rücksicht tragen zu müssen, so behalte man diese Scene bei.

Scene 2. (Schlegel A. III. Sc. 1) Bis auf die Weglassung des nichtssagenden Empfangs durch den Lord Mayor, und die Unterhandlungen wegen Entführung des kleinen York aus der Freistadt Westminster, ist diese Scene unverändert geblieben. Dagegen sind die Schlegel'sche 2. und 3. Scene ganz gestrichen, wiewohl ich die Einwendungen, die sich gegen das Streichen der 2. Scene erheben lassen, nicht unterschätze. Bei ihrer Beseitigung (sie ist der Charakteristik und dem Schicksale des unvorsichtigen Hastings gewidmet) leitete mich die Rücksicht, dass Hastings doch auf der Bühne nicht zu bedeutender Wirkung gelangen kann, und es gerathener erscheinen möchte, einzelne Rollen oder Scenen, auch wenn sie nicht zu den untergeordneten gehören, stärker zu kürzen, eventuell ganz zu streichen, um dafür diejenigen Charaktere zur vollen Geltung kommen zu lassen, die das Stück hauptsächlich tragen. — Die Streichung der 3. Scene betreffend, so treten die Persönlichkeiten von Rivers, Vaughan und Grey nicht genug hervor, um ihren letzten Worten vor der Hinrichtung besonderes Interesse zu verleihen; diese Streichung unterliegt jedenfalls weit geringerem Bedenken als die der 2. Scene, die eventuell beizubehalten wäre, falls die Rücksicht auf die Zeit es gestattet.

Scene 3. (Schlegel Sc. 4) Die Rathsscene in Baynard-Castle blieb, von einigen Kürzungen abgesehen, unverändert. Dagegen ist die Schlegel'sche 5. Scene (die Comödie mit dem Lord-Mayor, um Hastings Tod zu rechtfertigen) ganz gestrichen und deren für den Fortgang wesentlicher Inhalt in einen, die folgende Scene einleitenden Monolog Gloster's zusammen gezogen. Auch die 6. Scene (Monolog des Kanzellisten) ist gestrichen, da sie zu wenig Interesse bietet.

Scene 4. (Schlegel Sc. 7) Diese letzte grosse Heuchlerscene in Baynard-Castle ist nur wenig gekürzt, mit besonderer Rücksicht auf die vorhergegangene Streichung der gleichartigen Scene mit dem Lord-Mayor.

Akt IV.

Scene 1. Diese Scene vor dem Tower habe ich, einige Kürzungen abgerechnet, vollständig beibehalten und lege hierauf, wiewohl sie meines Wissens in allen sonstigen Bearbeitungen (auch bei Dingelstedt) weggelassen wird, den allerentschiedensten Werth. Zunächst halte ich es für ästhetisch geboten, Anna, wie hier geschieht, nochmals auftreten zu lassen, um durch den

Anblick ihrer tiefen Reue das peinliche Bild zu verwischen, welches die Werbescene des I. Aktes im Hörer zurücklassen musste; wo so viel Krasses zusammengehäuft war, dürfen die Momente der Versöhnung nicht weggewischt werden. Die Scene verdankt unstreitig diesen Rücksichten ihren Ursprung und bekundet gerade auf's glänzendste Shakespeare's feines Gefühl. Nächst der Rücksicht auf den Abschluss des Anna-Charakters heischt aber die Charakteristik der Elisabeth unbedingt die Beibehaltung der Scene; ehe sie in die grosse Versuchung der Werbescene eintritt, soll der Zuhörer, nach Shakespeare's Intention, einen Blick in die ganze Tiefe ihrer den Ehrgeiz, wie jede andere Regung überstrahlenden Mutterliebe gewinnen. Ueberdies halte ich die Schlussworte, die Anrede Elisabeth's an den Tower, wenn durch eine tüchtige Künstlerin gesprochen, für eine der schönsten und zugleich wirkungsvollsten Stellen des Stücks; ihre konsequente Weglassung durch die Bearbeiter ist wohl nur dadurch zu erklären, dass man, in falscher Auffassung des Charakters der Elisabeth, diese Rolle zu einer blossen Repräsentationsrolle zusammengestrichen hatte, die man als solche untergeordneten Kräften übertrug, für welche dann wieder so gewichtige Worte wie jene Apostrophe an den Tower eine zu schwierige Aufgabe bildeten, folglich gestrichen wurden. Man fasse überhaupt in's Auge, wie tief meine abweichende Auffassung des Elisabeth-Charakters in die theatralische Vorführung dieses Stückes eingreift.

Scene 2. In dieser Scene ist nur wenig gekürzt. Dass Richard hier persönlich den Tyrrel wählt und rufen lässt, anstatt erst einen Edelknaben nach einem passenden Mörder zu befragen, ist, neben der Kürzung, zugleich eine sehr einleuchtende Verbesserung, die auch Dingelstedt vorgenommen hat.

Scene 3 ist nur sehr wenig gekürzt, sonst unverändert geblieben.

Scene 4. Aus ähnlichen Gründen, wie schon A. I. Sc. 3 entwickelt, sind hier die Einreden Margarethen's bis zu dem Punkt, wo sie hervortritt, gestrichen; eventuell müssen sie als wirkliche Einreden vorgetragen werden. Die darauf folgende Scene des Mutterfluchs ist nicht gekürzt, wohl aber die sich anschliessende Werbescene zwischen Richard und Elisabeth, deren Beibehaltung und richtige Durchführung im Uebrigen eine der hervorstreichendsten Abweichungen gegenwärtiger Bearbeitung bildet. Bei Dingelstedt, dem einzigen Bearbeiter, der sie überhaupt bringt, erscheint sie übermässig gekürzt und verläuft, durch seine abweichende

Auffassung des Elisabeth-Charakters bedingt, gleichsam resultatlos. Bei dieser Auffassung lasse man sie lieber ganz weg, wie diess überhaupt nach der bisher gangbaren Ansicht, dass Richard die Elisabeth wie früher die Anna besiege, ganz motivirt war. In dieser Auffassung, die Mutter dem Mörder der Söhne ihre Tochter verkaufend, müsste die Scene mehr als widerwärtig wirken. Wie ich dagegen in dem *Essay* (S. 91 ff.) weitläufig erörtert, geht Elisabeth, Richard durch verstellte Nachgiebigkeit täuschend, als Siegerin aus diesem dialektischen Zweikampf hervor.¹⁾ Da also, meiner Auffassung nach, Richard's Werbung bei Elisabeth erfolglos bleibt, so waren Kürzungen des überaus langen Gesprächs weit eher erlaubt als in der Anna-Scene, in der eine Umstimmung in die entgegengesetzten Extreme des Gefühls stattfindet, deren ohnedies rapider Verlauf durch Kürzungen nicht noch mehr beschleunigt werden darf.

Der Schluss der überaus langen Scene, das allmähliche Ein-

¹⁾ Ich darf bei dieser Gelegenheit mit grosser Genugthuung konstatiren, dass meine Auffassung des Elisabeth-Charakters die allgemeinste Zustimmung der Shakespeare-Kenner zu finden scheint; ich erwähne darunter (ausser den bereits im *Essay* namhaft gemachten) den Freiherrn v. Friesen und Kreyssig, welche bisher, und zwar Letzterer auf's entschiedenste, Anhänger der hergebrachten Ansicht von Elisabeth's Niederlage waren. — Dagegen bedaure ich sehr, dass Kuno Fischer in seiner neuesten geistreichen Schrift: „Shakespeare's Charakterentwicklung Richard's III.“ in dieser Frage nicht zu gleichen Resultaten gekommen ist. Fischer steht zwar auch, wie Gervinus und Dingelstedt, nicht vollständig auf dem Boden der hergebrachten Anschauung. Allein, ihm zufolge, ist die Drohung Richard's für Elisabeth doch immer eine „wirkliche Versuchung,“ nicht, wie meine Ansicht ist, die Veranlassung, die Maske der Nachgiebigkeit vorzunehmen. Fischer nimmt an, sie wolle nur Richard hinhalten; sie hoffe allerdings auf Richmond's Sieg, allein wenn Richard siegte und sie nun zwischen ihm als Gatten oder Mörder der Tochter zu wählen hätte, so dürfe man aus ihrem Charakter überzeugt sein, dass sie den Gatten vorziehen würde. Ich folgere daraus das Gegentheil, finde überhaupt, vom moralischen wie ästhetischen Standpunkt, keinen Unterschied zwischen einer Mutter, die sich durch Drohungen bewegen lässt, ihre Tochter an den Mörder ihrer Söhne wirklich zu verschachern, und einer solchen, die diess erst nach Eintritt günstiger Chancen des Letzteren zu thun im Stande sein würde. Uebrigens kann ein Streit, was Elisabeth gethan haben „würde,“ wenn die Sachlage eine andere gewesen oder geworden wäre, zu nichts führen; die Antwort auf diese Frage könnte nur Shakespeare selbst ertheilen. — Im Allgemeinen wiederhole ich meine im *Essay* ausgesprochene Ansicht, dass Shakespeare unmöglich beabsichtigt haben kann, eine so bedeutsame Scene anders als mit einem ganz positiven Resultat abzuschliessen; Sieg oder Niederlage der Elisabeth, das ist hier die einzige Alternative.

treffen von abwechselnd traurigen und frohen Botschaften ist, bis auf die Beseitigung des vierten Boten, beinahe unverkürzt und unverändert geblieben.

Die bei Schlegel anschliessende letzte (5.) Scene des Akts, die Unterredung Stanley's mit Urswick ist gestrichen; das wesentlichste daraus, dass nämlich Elisabeth ihre Tochter dem Richmond zusagt, wird in dem folgenden Akt von Stanley persönlich dem Letzteren mitgetheilt.

Akt V.

Scene 1. (Schlegel Sc. 2 und Theil der Sc. 3). Die erste Scene des Originals, Buckingham's Gang zur Hinrichtung, ist gestrichen.

Aus scenischen Gründen, um die allzuhäufigen Verwandlungen zu vermeiden, welche hier bei treuer Anlehnung an Shakespeare's Text unvermeidlich wären, ist hier das dreimalige Auftreten Richmond's (2. und Theil der 3. Sc. nach Schlegel) in ein einziges zusammengezogen.

Scene 2. (Theil der Scene 3 bei Schlegel). Das gleiche gilt hinsichtlich der parallel gehenden Richard-Scenen, die im Original zweimal durch das Wiederauftreten Richmond's unterbrochen werden, hier aber in eine vereinigt sind, die mit der auf die Geistererscheinungen folgenden Unterredung Richard's mit Catesby schliesst. Nur wenige Zeilen sind gekürzt oder geändert, bis auf die Reden der Geister an Richard und Richmond, welche ich vollständig gestrichen habe. Die Gründe für diese von der bisherigen Uebung vollständig abweichende Neuerung (bei der ich mir allerdings das Gewicht der Gegengründe nicht verhehle) sind keineswegs scenischer, sondern lediglich ästhetischer Natur. Die scenischen Schwierigkeiten haben Dingelstedt und Laube in so genialer Weise beseitigt, dass sie keinen Anstoss mehr bieten. Allein dennoch habe ich bei der Dingelstedtschen, wie bei all den vielen vorzüglichen Vorstellungen dieses Stücks, denen ich je auf der deutschen und englischen Bühne beiwohnte, stets gefunden, dass die Darstellung nicht packt, dass die monotonen Reden der Geister niemals den beabsichtigten Eindruck des Erschütternden, Grauensvollen auch nur im Entferntesten hervorbringen, ja dass sie, selbst wenn man die Zahl der redenden Geister, (bei Shakespeare 11) bedeutend reducirt (z. B. bei Laube bis auf 3) oder, wie es auf der englischen Bühne geschieht, die Anreden an Richmond ganz streicht (bloss die an Richard beibehält), im Grossen und Ganzen langweilen. Der tiefere Grund, dass die scenische Darstellung es hierin zu keiner Wirkung auf den Zuschauer bringen kann, liegt meiner

Ansicht nach darin, dass die Reden überhaupt hier unangemessen, unnatürlich sind. Die redenden Geister sind hier nicht, wie z. B. im Hamlet, Revenants, die körperlich ihr Grab verlassen haben und zeitweise in die Reihe der redenden und handelnden Personen mit eintreten, sondern es sind Traumbilder, Visionen, deren Reden jedoch der ganzen Scene den Charakter des Traumhaften, Visionären nehmen, sie zu realistisch färben. Traumbilder erscheinen zu lassen, ist nicht anstößig, kann sogar heute noch höchst wirkungsvoll sein, z. B. die Vision in Egmont. Die Traumbilder aber reden zu hören, vernichtet unrettbar die Illusion. Zu Shakespeare's Zeiten, wo der Glaube an Geister und Gespenster noch im Volke lebte, auch das ästhetische Gefühl weniger ausgebildet war, mochte dies keinen Anstoss erregen, ja sogar den Absichten des Dichters entsprechend wirken. Lässt man aber einmal den Satz zu, dass die Bearbeitung älterer Stücke alles auszumerzen berechtigt, ja verpflichtet ist, wofür uns die naive Anschauungsweise der damaligen Zeit, auf die es berechnet war, so vollständig abhanden gekommen ist, dass selbst die Phantasie sich nicht mehr in jene Situation hineinzuzwingen und einen annähernd gleichen Eindruck in uns zu erregen vermag, so ist die Streichung dieser Geisterreden gewiss in erster Linie gerechtfertigt. Deren Ersetzung durch blosse Geistererscheinungen (siehe weiter unten), wird die klare Auffassung der Situation durchaus nicht beeinträchtigen, überdies den peinlichen Anblick des sich ruhelos auf dem Ruhebett herumwerfenden Richard wesentlich abkürzen. Wo möglich sollte eine passende musikalische Begleitung den Eindruck der Vision vervollständigen helfen, wozu auch Dingelstedt räth.

Scene 3. (Theil der 3. Scene bei Schlegel). Die Anordnung, dass die vorhergehende Scene in Richard's Zelt spielte, dass also die alte, für unser Gefühl lächerliche Einrichtung beseitigt ist, wonach die Zelte Richard's und Richmond's bloss durch Versatzstücke getrennt, gleichzeitig auf der Bühne aufgeschlagen wurden, bedingt hier eine Umwandlung und eine neue Scene, in der Richmond von seinem Traum erzählt und die Truppen vor der Schlacht anredet. Nur wenige Worte sind hierin geändert.

Scene 4. (Schluss der 3. Scene und Scene 4 bei Schlegel). Es folgt, als Parallelszene der vorhergehenden, das Wiederauftreten Richard's und dessen Anrede an die Truppen, worin gleichfalls nur sehr wenig geändert und gekürzt ist.

Der Schluss, die Scene auf dem Schlachtfeld von Bosworth,

ist gleichfalls, bis auf einige Kürzungen in der Schlussrede Richmond's unverändert geblieben.

Aus dieser Erörterung ergibt sich, dass die vorgenommenen Aenderungen des Textes sich vorwiegend auf Kürzungen, die jedoch durchaus nicht nach Herkommen, sondern ganz selbstständig bemessen sind, erstrecken, dass ferner mehrere Szenen, von denen ich die höchste Wirkung erwarte, namentlich die Scene vor dem Tower (Akt IV. Sc. 1 der Bearbeitung) und die grosse Werbescene zwischen Richard und Elisabeth, beibehalten sind, die bisher stets weggelassen wurden. Es ergibt sich weiter, dass die eigenen Zuthaten behufs Ausfüllung von Kürzungen, oder behufs historischer Erläuterung, das äusserste Maass einhalten und dass endlich auch die des formalen oder materiellen Verständnisses, sowie des Wohlklangs halber vorgenommenen Aenderungen des Schlegel'schen Textes, oder die Umänderungen in der scenischen Folge, nirgendwo in die Handlung des Stücks, die Charakteristik der Personen oder das Colorit der Sprache irgend wesentlich eingreifen. Ueberall herrscht nur die Tendenz, des Dichters eigne Intentionen zum klarsten Ausdruck gelangen zu lassen, nicht ihn zu verändern oder zu verbessern. Die in dem *Essay* niedergelegten Grundsätze sind mir hierzu so durchführbar als ausreichend erschienen.

Hinsichtlich der Auffassung der Charaktere, auf die sich gegenwärtige Bearbeitung gründet, beziehe ich mich auf den Inhalt des mehrerwähnten *Essay's* welches zugleich die Stellung präcisirt, die jeder einzelnen Person in der Gesamtaction zukommt. Es mögen daher hier nur einige Bemerkungen über die Unterschiede Platz finden, welche sich hiernach gegen die bisherige traditionelle Auffassung der Situationen und Charaktere herausstellen und die theilweise allerdings sehr wesentlicher Natur sind.

Bezüglich der Richard-Rolle, die vornehmlich durch Rötcher's Charakteristik, wie durch die Meisterleistungen unserer grössten Mimen einen typischen Charakter auf der deutschen Bühne erhalten hat, rathe ich zu keinen eingreifenden Aenderungen der Darstellung, sondern empfehle nur der Beachtung des darstellenden Künstlers, was S. 136 ff. des *Essay's* über die Milderung der Hässlichkeit in der äussern Erscheinung und insbesondere über die Gesichtszüge, die Stimme und das Alter (etwa 30 Jahre) gesagt ist. Vor allem lasse er den Unterschied zwischen dem Spiel des Heuchlers (Akte I., II. u. III.) und des Tyrannen (Akte IV. u. V.) in Miene, Stimme, Haltung u. s. w. prägnant hervortreten. Bei maass-

vollem Spiel in der ersten Phase wird sich auch die steigende Leidenschaftlichkeit und innere Zersetzung der zweiten Phase durchführen lassen, ohne die Kräfte des Darstellers über Gebühr zu erschöpfen. Die kleinen, theils im Stücke selbst, theils in der Holshed'schen Chronik erwähnten Züge, dass er sich beim Aerger in die Unterlippe zu beissen pflegte, auch in lebhaften Unterredungen den Dolch häufig in der Scheide lockerte und wieder zurückstiess, können in der Darstellung maassvoll benutzt werden.

Man wird übrigens finden, dass meine Bearbeitung die Herstellung einer mehr harmonischen Totalwirkung des Stückes durchaus nicht im Kürzen oder Zurückdrängen der Richard-Rolle sucht (die bisher von den meisten Kritikern als die allein bedeutungs- und wirkungsvolle des Stückes angesehen ward und lediglich auf deren virtuose Besetzung, höchstens noch auf die der Anna Werth legen liess), sondern in dem Hervorheben aller Lichtpunkte zur Aufhellung des düstern Gemäldes, namentlich aber in dem Heben der mit- und gegenspielenden Personen, deren Bedeutung bisher vielfach verkannt oder unterschätzt wurde. Hierhin gehört in erster Linie die Rolle der Königin Elisabeth. Das *Essay* (S. 91—127) weist ausführlich nach, wie die bisherige Auffassung dieses Charakters und seiner Bedeutung im Stück eine vollständig verkehrte war. In Folge dessen ward die Rolle bis zur Unkenntlichkeit zusammen gestrichen (nach der bisherigen Auffassung ihres Charakters war dies auch vollkommen gerechtfertigt) und da in dieser Kürze und Unbedeutendheit deren Uebernahme keiner Künstlerin von Rang zugemuthet werden konnte, so fiel sie in der Regel als blosser Repräsentationsrolle untergeordneten Kräften anheim. Bei der gegenwärtigen Bearbeitung muss sich die Rolle, wenn sie in guten Händen ist, als die bedeutendste und wirkungsvollste nach Richard ausweisen; sie muss dem Letztern das hauptsächlichste Gegengewicht halten; in ihr muss der Schwerpunkt des Gegenspiels gegen Richard liegen. Selbst die Anna-Rolle, so schwierig sie darzustellen ist und so drastisch die Werbescene wirkt, muss bei dieser Bearbeitung mehr in den Hintergrund treten, vorausgesetzt, dass die Elisabeth-Rolle einer gleich befähigten Künstlerin anvertraut ist. Letztere Rolle ist nicht bloss von mehr als dreifachem Umfang, sondern sie hat ausser der grossen Werbescene des IV. Aktes, die, in ihrer Auffassung als Antithese, der Anna-Scene des I. Aktes ebenbürtig gegenübersteht, noch verschiedene höchst wirkungsvolle und, eine vollendete Darstellung vorausgesetzt, auch

höchst dankbare Momente. Dabin rechne ich insbesondere auch die Versöhnungsscene (Akt II. Sc. 2), wo der Ausruf:

Allmächt'ger Himmel, welche Welt ist dies!

und die darauf folgende tödtliche Angst um den sich durch Aufregung aufreibenden König die tiefste Wirkung hervorbringen müssen. Ich rechne ferner dahin den in diese Bearbeitung zum erstenmal aufgenommenen Abschied vom Tower (Akt IV. Sc. 1) und endlich den Schluss der erwähnten Werbescene (Akt IV. Sc. 4). Diese neue Auffassung des Elisabeth-Charakters wird allein hinreichen, einer Aufführung nach meiner Bearbeitung ein vom Hergebrachten ganz abweichendes Gepräge zu geben. Dass ich die Elisabeth nicht, wie Dingelstedt, als Coquette auffasse, sondern gerade gegentheilig als Muster ächter, maassvoller Weiblichkeit, als Typus der Gatten- und Mutterliebe, sei hier nur kurz erwähnt; das Nähere hierüber im „*Essay*“.

Nächst der Elisabeth muss als ferneres Gegengewicht gegen Richard, die Buckingham-Rolle gehoben und einem tüchtigen Charakterdarsteller anvertraut werden. In dem „*Essay*“ (S. 75—79) ist dies ausführlicher erörtert. Von Wichtigkeit ist es hierbei, die Bedeutung Buckingham's auch äusserlich mehr hervortreten zu lassen, als dies bisher geschieht. Buckingham ist, wie Richard, königlicher Prinz, der sogar Ansprüche auf die Thronfolge (er stammte mütterlicherseits von Johann v. Gaunt) hegte. Er war der Führer des alten Adels, der Partei der Königin gegenüber. Richard ging mit ihm einen förmlichen „Handel“ ein (A. II. Sc. 3), wonach ihm die Krone, Buckingham die nächste Stellung am Thron zufallen sollte. Buckingham steht zu Richard also vollkommen anders wie die übrigen Edelleute von seiner Partei; er ist gleichsam sein Compagnon, die übrigen seine Werkzeuge. Buckingham ist Richard gegenüber vertraulich, wie mit Gleich- oder nur wenig höher Gestellten, den Uebrigen gegenüber von aristokratischer Haltung. In dem II. und III. Akte überlässt ihm sogar Richard scheinbar die ganze Führung der Intrigue; der eitle, frivole Buckingham glaubt „zu schieben“, obgleich er stets von Richard „geschoben wird“. Die ganze Umgebung muss Buckingham, nächst Richard, äusserlich besondere Ehrerbietung bezeugen, auch Buckingham's Kleidung weit prächtiger, wie die der übrigen Edelleute sein, und die Abzeichen der königlichen Abstammung dürfen nicht fehlen. So äusserlich unterstützt wird die Buckingham-Rolle eine ganz andere Bedeutung gewinnen, als bisher.

Ueber die Anna-Rolle (*Essay* S. 57—59) wüsste ich keine weiteren Bemerkungen zu machen, da unsre grossen Künstlerinnen dieselbe richtig aufzufassen wissen. Zu beachten bleibt stets, dass Anna das Vorspiel ihrer Hingabe an Richard nicht überschreiten darf; die vorgenommene Aenderung in der Ringscene (*Essay* S. 65) wonach sie den Ring nicht ausdrücklich annimmt, sondern Richard ihr denselben ansteckt, wird jene Haltung erleichtern. Auch wird der peinliche Eindruck von Anna's Niederlage wesentlich gemildert, wenn die Künstlerin gegen Ende der Scene insbesondere beim Abgang mimisch andeutet, dass sie gleichsam unter dem Einfluss eines bösen Zaubers, halb unzurechnungsfähig, handelt. Wohlthuend wird ferner die in Uebereinstimmung mit dem Original vorgenommene Erweiterung der Rolle wirken, wonach Anna, statt nach der grossen Werbescene spurlos zu verschwinden, später nochmals auftritt und uns durch ihr Unglück und ihre Reue versöhnt. Ich halte es für eine Sünde gegen den Dichter dass diese schöne Scene bisher stets gestrichen ward; in England behält man sie bei.

Sehr grosse Umsicht erfordert die Besetzung der äusserst schwierigen Margarethen-Rolle, wenn dieselbe zur Geltung kommen und nicht nüchtern oder gar lächerlich wirken soll. Nur eine bedeutendere Künstlerin wird dieses am hellen Tage herumwandelnde Gespenst aus vergangener Zeit mit der beabsichtigten erschütternden Wirkung wiedergeben können.

Einen rhetorisch höchst gewandten Darsteller erfordert ferner die Clarence-Rolle, wenn die Traumerzählung ihre furchtbar erschütternde Wirkung nicht verfehlen soll.

Desgleichen verlangt die Richmond-Rolle, namentlich da sie am Schluss des Stücks in den Vordergrund tritt, einen guten Darsteller von ritterlich schöner Haltung und klangvollem Organ.

Bei Stanley muss die Schlaueit und Vorsicht, mit welcher er sich stets zwischen den streitenden Parteien hindurchwindet, unausgesetzt hervortreten. Seinen Gegensatz bildet der vertrauensselige, offene, leichtsinnige Hastings, der treueste Anhänger Eduard's IV. und der Rechte seiner Söhne.

Die beiden Mörder dürfen die komische Färbung ihres Zwiesgesprächs durchaus nicht outriren.

Im Uebrigen ergibt sich die richtige Auffassung der Rollen von selber; das *Essay* enthält überdies für jede Einzelne kurze Andeutungen.

Schliesslich einige Bemerkungen über die Scenirung zur Ergänzung der bezüglichen Bühnenweisungen, die ich der Bearbeitung

selbst beigefügt habe und insbesondere zur Begründung der einzuführenden Abweichungen vom Hergebrachten. Dieselben sind durchweg auf Herbeiführung der grössten Einfachheit gerichtet.

Die 1. Scene des Akt I. passt nicht für eine Strasse; ich wähle dazu den Hof des Tower, denselben worin später die Empfangsscene Akt III. Sc. 2 und die Abschiedsscene Akt IV. Sc. 1 spielt. Im Hintergrunde ein Pförtchen wodurch Brakenbury und Clarence (im IV. Akt Brakenbury) abgehen. Wo neue Decorationen zu beschaffen sind, würde sich empfehlen ein treues Bild des alten Tower aus der Zeit der Plantagenet's zu geben, was leicht zu beschaffen ist; ein Holzschnitt z. B. findet sich meines Wissens in Halliwell's grosser Ausgabe der Shakespeare'schen Werke.

Auf die Eintübung der Comparsen in der Volksscene Akt III. Sc. 1 verwende man grosse Sorgfalt, namentlich dass die Theilnahme und die erregte Bewegung der Masse bis zum Schluss eine gleichmässige bleibe.

Die 4. Scene des Akt III. soll im Hof von Baynard-Castle (das Stadtschloss Richard's, wovon ebenfalls Abbildungen bei Halliwell u. A. existiren) spielen und Richard auf einem Balkon zwischen zwei Bischöfen erscheinen. Diese Anordnung (welche mit der Einrichtung der Shakespeare'schen Bühne zusammenhing) beengt Richard in seinen Gesten, zwingt die beiden Bischöfe unbeweglich, wie Pagoden, in dem engen Raum ihm zur Seite zu bleiben, erschwert Buckingham's Spiel und macht überhaupt die ganze Scene steif und unbeweglich. Auch Dingelstedt beseitigt deshalb diese Anordnung und verlegt den Schauplatz in eine Halle, in deren Hintergrund sich Flügelthüren befinden, die in die Schlosskapelle blicken lassen, an deren Altar Richard zwischen den zwei Geistlichen sichtbar wird, nachdem Catesby die Flügelthüren geöffnet hat. Ich befürworte eine ähnliche Einrichtung, jedoch mit Weglassung der Kapelle und des Altars, so dass Richard, nachdem ein Vorhang zur Seite geschoben, sichtbar wird, wie er im erhöhten Hintergrunde (allenfalls einem Säulengang) zwischen den zwei Geistlichen langsam im Gespräche dahin wandelt. Richard tritt, als Buckingham ihn anredet, mit den Bischöfen in die Thür; später steigt er zu der Deputation hinab, sich bei den Geistlichen mit einer Handbewegung, oder durch einige geflüsterte Worte entschuldigend, worauf sich dieselben in den Hintergrund zurückziehen und sich ihm erst zum Schluss (nachdem Richard und Buckingham gemischt ihre Befriedigung über das gelungene Possenspiel ausgedrückt) wieder anschliessen.

In der 2. Scene des Akt III. rathe ich von der bisherigen (auch von Dingelstedt adoptirten) Einrichtung abzugehen, wonach die Scene im königlichen Thronsaal spielt und Richard im Krönungsornat auf dem Thron sitzend dargestellt wird. Diese Anordnung verursacht, wenn sie würdig und historisch treu vorgeführt werden soll, ein kostspieliges, mühsames Schaugepränge, welches, da die Krönungsceremonie bereits beendigt ist, und Richard gleich mit der ersten Anrede alle Anwesenden verabschiedet, durchaus keiner fernern Handlung als Folie dient. Es erscheint aber nicht bloss überflüssig, sondern sogar störend, indem die unmittelbar fortschreitende Handlung (die Unterredungen mit Buckingham, Tyrrel, Stanley) nicht bloss die auf der Bühne schwierig auszuführende Ablegung des Krönungsornats und dessen Ersetzung durch eine einfachere Tracht nöthig macht, sondern auch die Natur der folgenden Unterredungen mit Buckingham und Tyrrel mit der Lokalität des Thronsaals, mit dem Verbleiben des Hofstaats im Hintergrunde und überhaupt mit dem unmittelbaren Anschluss an die Krönungsfeierlichkeit im schroffsten Widerspruch stehen. Ich rathe aus diesen Gründen die Scene nicht in den Thronsaal zu verlegen und mit dem Schluss des Krönungs-Aktes zu eröffnen, sondern Richard als von der Krönung in seine Privatgemächer zurückkehrend darzustellen, in prächtiger Kleidung und mit der Krone auf dem Haupt, jedoch nicht mehr im eigentlichen Krönungsornat; er wird begleitet von den Vornehmsten seines Hofes, die er gleich nach dem Eintritt verabschiedet, da die folgenden Unterredungen selbst im Hintergrunde keine Zeugen dulden. Die Montirung des Stücks wird hierdurch sehr vereinfacht und die Illusion nicht wie bei der bisherigen Einrichtung gestört.

Geradezu widersinnig wird aber die herkömmliche Anordnung, wenn man auch den Monolog des zurückkehrenden Tyrrel über den ausgeführten Mord und die folgenden Unterredungen Richard's mit ihm und Catesby ohne räumliche oder zeitliche Unterbrechung in dem Thronsaal abspielen lässt. Also in derselben Scene giebt Richard den Auftrag zum Mord und empfängt die Nachricht, dass er bereits ausgeführt worden, fällt Buckingham ab und meldet Catesby, dass er bereits gegen Richard in's Feld rücke! Diese Anordnung ist Unsinn. Nachdem Buckingham mit dem Entschluss von Richard abzufallen abgegangen ist, also vor Tyrrel's Monolog, muss nothwendig eine Verwandlung des Schauplatzes eintreten, wobei das Fallen des Zwischenvorhangs die Illusion unterstützt, als sei zwischen der vorigen und dieser Scene einige Zeit verflossen.

Im V. Akt ergaben sich die Aenderungen der Scenirung, die durch die Zusammenziehung des im Original zu häufig alternirenden Auftretens von Richmond und Richard bedingt werden, von selbst. Es bleiben hiernach im ganzen Stück die Arrangirung der Geister-scenen in Richard's Zelt und allenfalls die Schlacht bei Bosworth als die einzigen übrig, welche besondere Aufmerksamkeit in der Scenirung beanspruchen; alles Uebrige gestaltet sich höchst einfach.

In Betreff der Geistererscheinungen denke ich mir das Arrangement folgendermaassen:

Die Scene stellt das Innere von Richard's Zelt dar, dem nur geringe Tiefe gegeben wird; wo möglich werden auch die Seiten und die Decke zeltartig geschlossen. Richard liegt zur linken Seite auf dem Ruhebett in etwas schiefer Richtung, das Kopfbende nach den Zuschauern hin, während das Fussende bis dicht an die hintere Zeltwand stösst. Eine erste Vision erscheint, indem allmählig der linke Theil der hintern Zeltwand transparent wird, und die Gruppe der fluchenden Geister der Ermordeten (es sind 11, wovon indess auch einige der untergeordneteren fehlen könnten) dicht am Fussende von Richard's Bett erscheint. Bezüglich der Gruppierung möchte ich rathen, den „heiligen“ König Heinrich, mit hoch erhobener Rechten gen Himmel zeigend, in der Mitte zu placiren, vor ihm, dem Bett zunächst, Anna, das Gesicht halb abgewandt, die rechte Hand mit Abscheu gegen Richard ausstreckend. Zu ihren Seiten die beiden Prinzen, im Halbkreis um diese vier herum die übrigen fluchenden Geister, einige mit der Faust drohend, Abscheu oder Zorn in den Mienen, einige ihre Todeswunden gegen Richard entblössend u. s. w.

Eine zweite Vision wird bald nach dem plötzlichen Verschwinden der ersten durch die Transparenz des rechten Theils der Zeltwand sichtbar. Rechts ganz in der Tiefe der Bühne, vielleicht etwas erhöht wird Richmond in seinem offenen Zelt schlafend, das Fussende des Bettes nach dem Zuschauer (also in umgekehrter Lage wie Richard) sichtbar. Die Geister gruppiren sich um das Kopfbende des Bettes, König Heinrich wiederum in der Mitte, die Hand segnend über das Haupt des Schlafenden ausstreckend (vielleicht einen Lorbeerkranz haltend), Anna und die Prinzen zur Seite des Bettes knieend und betend, die übrigen Geister mit entsprechender segnender Haltung um jene geschaart. Da diese Gruppe sich rasch und leicht bilden lässt, so wird nur eine geringe Zeit erforderlich sein,

zwischen dem Verschwinden der ersten und dem Sichtbarwerden der zweiten Vision. ¹⁾)

Bezüglich der Kleidung so denke ich mir sämtliche Geister in den historischen Kostümen, die sie im Stücke tragen, jedoch in lange, bis auf den Boden reichende weisse oder graue Mäntel gehüllt. Die Zeichen des erlittenen Mordes (Wunden, Blut u. s. w.) müssen möglichst sichtbar sein, und dies in der ersten Vision stärker, in der zweiten weniger hervortreten.

Bezüglich der Beleuchtung, so bleibt in Richard's Zelt nur eine kleine Nachtlampe zurück; im Uebrigen werden Bühne und Haus so dunkel als möglich gehalten, so dass man nur noch die Umrisse der Figur Richard's, welcher sich bald konvulsivisch umher wälzt, bald auffährt u. s. w. erkennen kann. Die Visionen erscheinen bereits gruppirt. Sie treten ganz allmählig aus dem Dunkel hervor, indem das Licht möglichst auf die Gruppe allein konzentriert wird; das Verschwinden (das erstemal durch ein plötzliches Auffahren Richard's im Schlafe, das zweitemal durch sein Erwachen markirt) geschieht jedoch ganz plötzlich, da Traumbilder allmählich auftauchen, aber beim Auffahren oder Erwachen plötzlich verschwinden. — Die Dauer jeder Vision muss möglichst kurz bemessen werden. Eine vollständige Regungslosigkeit der Figuren, wie bei lebenden Bildern, ist durchaus zu vermeiden; leichte Bewegungen, z. B. der drohend erhobenen Hände, der geballten Fäuste u. s. w. empfehlen sich durchaus.

Wie bereits erwähnt ist es sehr zu empfehlen die Traum- und Geister scene durch eine passende, in möglichster Entfernung hinter der Bühne placirte Musik begleiten zu lassen.

Die letzte Scene des Stückes spielt auf dem Schlachtfeld von Bosworth. Man gebe dazu der Bühne die volle Tiefe, scheidet jedoch den Vordergrund, in dem die redenden Personen auftreten, durch Versatzstücke (Bäume, Gebüsche, Felsen) so von dem Hinter-

¹⁾ Statt zweier Visionen liesse sich auch die Einrichtung treffen, dass zuerst Richmond, in seinem Zelt schlafend, sichtbar wird, und dann die Geister in Gruppen quer über die Bühne schreiten, Richard, indem sie sein Ruhebett passiren, fluchend, Richmond segnend. Oder die Geister können an Richard's Lager vorbeischreiten und sich dann um Richmond's Lager gruppiren. Doch scheint mir die Erscheinung zweier getrennter Bilder passender und wirkungsvoller, auch leichter zu arrangiren. — Erfahrene Regisseure werden überhaupt schon aus diesen Andeutungen das Wirkungsvollste und Schönste zu entwickeln wissen; ich lege einen eigentlichen Werth nur darauf, dass die Geister bloss mimisch wirken, nicht reden.

grund, in dem die Gefechte vor sich gehen, dass man letztere nicht bis in's Detail verfolgen kann. Die Schlachtmusik und die Gefechte, auf deren Anordnung jede mögliche Mühe verwandt werden muss, beginnen bereits einige Zeit ehe Catesby zum letzten Mal auftritt. Die Musik ertönt bald näher bald ferner; erst bei den Schlussworten Richmond's schweigt sie ganz. Während dieser Schlussrede ist auch der ganze Vordergrund der Bühne mit Truppen erfüllt. Nach dem Schlusswort: „Amen“ fallen die Richmond umgebenden Heerführer huldigend auf die Knie und unter jubelndem Zuruf der Truppen, Fahنشwenken, Trompetengeschmetter und kriegerischem Lärm fällt der Vorhang.

Bezüglich der Costüme, Farben, Wappen u. s. w. empfehle ich um so mehr die vollkommenste historische Treue, als die englischen Trachten der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts sehr malerisch sind und sich mit einigen Beschränkungen sehr für die Bühne eignen. Das berühmte Werk von Weiss ist meines Wissens jetzt bis zu dieser Periode gediehen; ausserdem verweise ich auf F. W. Fairholt's *Costume in England*, London 1846 und auf Bonnard, *Costumes etc.*

Die Architectur und Ornamentik betreffend, so sind der Tudorstyl und noch mehr sämtliche Nüancen des Renaissancestyls streng zu vermeiden. Man halte sich an den normannisch-romanischen und den englisch-gothischen Styl.¹⁾

¹⁾ Aufführungen Richard's III. nach vorstehender Bearbeitung werden im April auf der Weimar'schen und im Mai auf der Münchener Hofbühne stattfinden.