

Werk

Titel: Shakespeare auf dem Wiener Burgtheater

Autor: Oechelhaeuser, Wilhelm

Ort: Berlin

Jahr: 1869

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509_0004 | log20

Kontakt/Contact

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

✉ info@digizeitschriften.de

Shakespeare auf dem Wiener Burgtheater.

Von

Wilhelm Oechelhaeuser.

Heinrich Laube's „Burgtheater“¹⁾ ist unstreitig eine der bedeutendsten Erscheinungen auf dem Gebiete der neuern Theatergeschichte und Theaterkritik. Der Name des Verfassers als dramatischer Schriftsteller, seine eminente Kenntniss des Bühnenwesens, die Unabhängigkeit seines Charakters und die Schärfe seines kritischen Urtheils geben dem Werke eine wissenschaftliche und zugleich praktische Bedeutung, welche noch lange vorhalten wird, wenn die pikanten, in das Wesen unseres deutschen Cavalier-Intendantenthums neue Einblicke gewährenden Umstände, die seinen Rücktritt von der Direktion des Burgtheaters zur Folge hatten, längst aufgehört haben eine besondere Anziehungskraft auf die Leser auszuüben.

Ich beabsichtige keine allgemeine Besprechung des interessanten Buches; solche sind vielfach von weit kompetenteren Kritikern u. A. noch neuerdings von Rudolf Gottschall in den „Blättern für literarische Unterhaltung“ (Jahrgang 1869 No. 10 u. 11) gegeben worden. Meine Absicht ist nur dem deutschen Shakespeare-Publikum einen kurzen Auszug dessen zu geben, was ein so bedeutender Dramaturg und Leiter des ersten deutschen Schauspielhauses über unsern Dichter und seine einzelnen Werke vom Standpunkt unsrer modernen Bühne äussert und wie er ihm auf den Brettern ge-

¹⁾ Heinrich Laube, das Burgtheater. Ein Beitrag zur deutschen Theatergeschichte. Leipzig, 1868.

recht geworden ist; bei Gelegenheit werde ich mir erlauben einige eigne Bemerkungen daran zu knüpfen.

Was Laube zunächst historisch über Shakespeare's Erscheinen auf dem Hofburgtheater mittheilt, ist zwar im Einzelnen meist schon aus Devrient's „Geschichte des deutschen Theaters“ und andern Schriften bekannt, bringt jedoch auch manche interessante und neue Details, z. B. über das erste Auftreten des grossen Schröder, der Shakespeare für die deutsche Bühne erobert hat und auch in Wien introduzirte. Ausser dem „Lear“, worin er zuerst auftrat, waren, soweit sich aus dem Werk bestimmt entnehmen lässt, bis zum Beginn von Laube's Direction im Jahre 1850 nur noch „Cleopatra“, „Romeo und Julie“, „Heinrich IV.“, der „Kaufmann von Venedig“, „Othello“, dann „Cymbeline“ und die „lustigen Weiber“ auf dem Repertoire des Hofburgtheaters, also im Ganzen acht Dramen, während bei Laube's Abgang im Jahre 1867 siebzehn Shakespeare'sche Stücke „alle so fest und bereit, dass jedes in jeder Woche gegeben werden konnte“ einstudirt waren. Nur auf wenigen deutschen Theatern wird diese Zahl, die einschliesslich des später hinzugekommenen „König Johann“ die volle Hälfte der Shakespeare'schen Dramen umfasst, übertroffen, wenn man von gelegentlichen einmaligen Aufführungen absieht.

Im Allgemeinen bezeichnet es Laube als sein Ziel: „ein Repertoire zu erreichen, welches jeder gebildete Mann vollständig nennen könne. Darin sollten enthalten sein: alle Stücke, welche von Lessing an Lebenskraft bewährt hatten auf dem deutschen Theater, ferner von Shakespeare alle Stücke, welche die Compositions-kraft wirklicher Stücke besässen und unter uns noch wirklichen Antheil finden könnten; endlich von den romanischen Völkern die wenigen Werke, welche charakteristische Eigenthümlichkeiten für uns sind, wie „Phädra“ zum Beispiel, wie „Donna Diana“ und das „Leben ein Traum“; von den modernen Franzosen aber alle diejenigen Conversationsstücke, welche in der Form gut sind und unsern Sitten nicht widersprechen.“

Von Shakespeare also „alle Stücke, welche die Compositions-kraft wirklicher Stücke besässen und unter uns noch wirklichen Antheil finden könnten.“ Wir werden sehen wie Laube dies Programm erfüllt hat.

Folgen wir der hergebrachten Eintheilung der Folio in Comödien, Tragödien und Historien, so finden wir zunächst von den vorhandenen vierzehn Lustspielen nur fünf auf dem Repertoire des Burgtheaters, nämlich: „den Kaufmann“, die „lustigen Weiber“,

„Comödie der Irrungen“, „Viel Lärm um Nichts“ und „Sommer-
nachtstraum“, die letzten drei Stücke von Laube montirt. Laube
scheint also im Ganzen nicht übermässig viel von Shakespeare's
Lustspielen zu halten und hat darin theilweise Recht. Manche da-
von sind mittelmässig, manche geradezu schlecht; überhaupt spricht
sich Shakespeare's bewundernswürdiges Talent für das Humoristi-
sche und Komische weit energischer in den heitern Episoden der
Historien und Tragödien aus, als in den eigentlichen Lustspielen.
Um so mehr ist zu verwundern, dass Laube das unbedingt am
besten komponirte und (nächst dem unter den Comödien figuriren-
den „Kaufmann von Venedig“) auch wirkungsvollste Lustspiel
Shakespeare's „Was ihr wollt“ nicht auf das Hofburgtheater ge-
bracht hat, welches doch auf so vielen deutschen Bühnen stehendes
und beliebtes Repertoirstück ist. Für das nächstbeste Lustspiel
Shakespeare's halte ich „Wie es euch gefällt“; leider wird dies
reizende Stück sowenig in Wien als auf den meisten andern Bühnen
Deutschlands angetroffen. Auch für „Sturm“ und „Wintermärchen“
bedauere ich dies lebhaft. Dingelstedt hat grosse und berechtigte
Erfolge damit zu erzielen gewusst und ist bei diesen Stoffen gegen
die grösste Freiheit in der Bearbeitung gewiss nichts zu erinnern.
Die „bezähmte Widerspenstige“, die auf andern Bühnen selten fehlt,
vermisse ich dagegen mit minderm Bedauern im Repertoire des
Burgtheaters; das Stück wird bedeutend überschätzt und dient im
Wesentlichen nur als Träger zweier Paraderollen, des Petruccio
und Käthchens. In den Lustspielen kann somit das Repertoire
des Burgtheaters nicht als ein vollständiges oder mustergültiges
angesehen werden.

Ueber die Aufführung des „Kaufmann von Venedig“, den
er selbst für das Burgtheater neu bearbeitete und 1851 brachte,
bemerkt Laube speciell Folgendes: „Der „Kaufmann von Venedig“
wurde in ganz neuer Eintheilung der Akte und Scenen gegeben.
Die Scenen vor Shylock's Hause waren in Einen Akt zusammen-
geschoben und die zerstreuten Freierscenen waren ebenfalls an
einandergertickt. Dadurch wurde der Gang des Stücks ruhiger und
gesamelter. Die Hauptänderung jedoch betraf den letzten Akt.
Bekanntlich schliesst die grosse Gerichtsscene Shylock's den vierten
Akt, und der fünfte Akt erledigt in spielerischer Art auf Belmont,
dem Landsitze Porzia's, die längst reifen Liebeshändel. Unsere
Shakespeare-Commentare preisen das sogar und machen aus der
Noth eine Tugend. Die Noth ist ein letzter Akt, der noch abge-
spielt werden soll, nachdem das Hauptinteresse des Stücks erledigt

worden ist. Sie nennen ein lyrisch-musikalisches Ausklingen im letzten Akt eine Tugend; denn es werde dem ursprünglich heitern Stücke die heiter schöne Krone aufgesetzt.

Das Publikum ist anderer Meinung. Es pflegt aufzustehen und sich zum Fortgang zu rüsten, wenn im vierten Akte die Shylock-Affaire zu Ende ist. Diese Shylock-Affaire ist ihm das Hauptinteresse des Stückes. Umsonst rufen die Commentare: die Shylock-Affaire ist nur eine grosse Episode des Stückes. Das Publikum fragt nicht nach den Commentaren, sondern folgt seinem Eindrücke.

Und dieser Eindruck beruht auf unerschütterlichen ästhetischen Gesetzen. Dies Missverhältniss im „Kaufmann von Venedig“ zwischen dem Lustspieltone und der grausamen Shylock-Affaire ist nicht wegzuleugnen; es ist nicht wegzuleugnen, dass die Todesmarter des Shylock'schen Handels kein eingehender Accord zu einem Lustspiele ist, dass die Gerichtsscene um Leben und Tod einen viel stärkern Effect macht, als alles Uebrige, und dass ein darauf noch folgender ganzer Akt für den Zuschauer nebensächlich und überflüssig erscheint. Die letzten Akte sind in keiner Aesthetik dafür da, Nebensächliches aufzuräumen; das Schwächere kann nicht wirksam auf das Stärkere folgen; das Gebot der nothwendigen Steigerung im Drama lässt sich nicht wegleugnen, und unsere Commentare thäten viel besser, dies einzugestehn, statt aus der Noth eine Tugend zu machen.

Niemand bestreitet, dass dieser letzte Akt mit seinen zahlreichen schönen Worten Werthvolles enthält; aber mit all seinem Werthvollen ist er als letzter Akt ein Compositions-Fehler.

Diesen Fehler so unscheinbar wie möglich zu machen, ist die Aufgabe der scenischen Einrichtung. Wir beginnen deshalb im Burgtheater den letzten Akt mit der grossen Gerichtsscene Shylock's. Sie füllt ihn zu drei Viertheilen aus. Die nur minutenlange Scene mit Abgabe der Ringe an die verkleideten Frauen folgt, und dann bringt uns unter Musik eine Verwandlung in den nächtlichen Park von Belmont. Wir fühlen uns gestimmt, die von Musik durchklungene Ruhe und die schönen Worte des Liebespaares hinzunehmen, wir sehen — nach scharfen Kürzungen des Textes — die ganze Gesellschaft bei Fackelschein aus Venedig ankommen, und in einigen Minuten geht die spielerische Auflösung mit den Ringen an uns vorüber, so dass wir am Ende sind, ohne des schwächern Themas bis zur Störung unseres Antheils inne geworden zu sein. So nehmen wir, weil der Akteinschnitt fehlt und Alles rasch sich abwickelt, den Eindruck eines heiteren Spieles mit hinweg und

gedenken des Missverhältnisses in den Tönen der Accorde nicht mit besonderem Nachdrucke.

Wer das Stück im Burgtheater gesehen nach dieser Einrichtung — und sechzehn Jahre lang habe ich wie Viele! darüber befragen können —, der gesteht immer zu, dass der Uebelstand des letzten Aktes leidlich verdeckt ist, und dass der Eindruck des Ganzen trotz der Shylock-Affaire ein anmuthiger und lustspielartiger sei. Der Text ist nur gekürzt, nicht verändert, und der Zweck unserer Theaterform ist erreicht durch blosse Aenderung der Folge in den Scenen und Akten.“

Ich möchte diese Auslassung Laube's Wort für Wort unterschreiben ¹⁾ und habe sie umsomehr wörtlich hierher gesetzt, als sie zugleich einen Einblick in des Autors Grundsätze bezüglich der Bühnenbearbeitung Shakespeare'scher Stücke gewährt, die im Ganzen ziemlich frei sind.

Laube scheint die „Lustigen Weiber von Windsor“, die vor seinem Amtsantritt von Halm für das Hofburgtheater bearbeitet und mehrmals aufgeführt worden waren, als Repertoirestück nicht beibehalten zu haben; er nennt das Lustspiel ein „unhaltbares Stück, das seinen zweifelhaften Erfolg versucht habe.“ Unhaltbar für die Bühne möchte ich das Stück gerade nicht nennen, da ihm bei guter Aufführung der äussere Erfolg nicht leicht fehlen wird; jedoch kann auch ich ihm nur einen geringen Werth beimessen, und es ärgert mich stets die prächtige Figur Falstaff's aus Heinrich IV. hier zum lächerlichen Tölpel herabgedrückt zu sehen.

Auf die 1851 zuerst aufgeführte „Comödie der Irrungen“ legt Laube keinen „Shakespeare-Werth“, wie er sich ausdrückt. Er nennt sie „ein altes unbrauchbares Thema von Verwechslungen und Missverständnissen,“ das er auch später wieder fallen liess. Ich bin vollkommen einverstanden, obgleich vorzügliche Besetzung und gutes Ensemble auch diesem werthlosen Stück seine Zugkraft zu sichern vermögen, wie z. B. die Erfahrung in Berlin lehrt, oder wenigstens noch in den vierziger Jahren lehrte.

Ebenso einverstanden bin ich mit Laube's Urtheil über „Viel Lärm um Nichts“, welches von ihm nach der Holtei'schen Einrichtung sorgfältig scenirt und 1852 zuerst gegeben wurde. Er sagt ganz richtig „dass der Hauptinhalt des Stücks gar kein Lustspielthema sei. Die unschuldige Hero wie im Trauerspiel schmähén,

¹⁾ Ich würde sogar noch weiter gehen und ohne Scenenwechsel die Auflösung bringen.

verurtheilen, sterben lassen, sei recht grob-ernsthaft und gehöre eben einer dreihundert Jahre alten Geschmacksrichtung an, welche heute bei einem neuen Lustspiel nicht hingenommen, sondern als grelle und geschmacklose Contrastirung gescholten würde.“ Auch dieses Stück hält sich hauptsächlich auf den Bühnen wegen der Paraderollen des Benedict und der Beatrix und der Clown-Episoden, die Laube hier mit Recht als „etwas vordringlich“ bezeichnet.

Der „Sommernachtstraum“, den Laube 1854 brachte, hat nach seiner Aeusserung auf dem Hofburgtheater nie den vollen Zug eines beliebten Theaterstücks erreicht. Er findet den Grund in der Geschmacksrichtung des Burgtheater-Publikums, welches nur „das gesprochene Schauspiel in der ganzen Strenge seiner Form würdige und liebe und alle Mischformen verschmähe, welche an den Hoftheatern mit Opernmitteln gang und gäbe geworden seien.“ Allerdings haben, ausser den heiteren Episoden, die Mendelssohn'sche Musik und eine hübsche Scenirung den grössten Antheil an der Zugkraft, die dieses Lustspiel sonst auf vielen Bühnen, trotz der langweiligen Liebespaare, auszuüben pflegt. ¹⁾

Wir sehen also, dass Laube und sein Publikum im Ganzen den eigentlichen Shakespeare'schen Lustspielen nicht besonders viel Beachtung geschenkt haben. Neun derselben (vier davon sind allerdings kaum aufführbar) fehlen im Repertoire und darunter gerade mehrere der besten, die sicherlich, wie z. B. „Was ihr wollt“, bei dem gewählten Publikum des Burgtheaters Beifall gefunden hätten.

Zu den Tragödien übergehend (wozu die Folio auch die drei Römerdramen, die eigentlich zu den Historien gehören, rechnet), so finden wir deren neun auf dem Repertoire, von zwölf, welche Shakespeare überhaupt geschrieben. Es fehlen nur die drei un-aufführbaren Stücke „Titus Andronicus“, „Troilus und Cressida“ und „Timon von Athen“. Laube hat also, und gewiss mit vollem Recht, seine Hauptthätigkeit für Shakespeare auf diese unsterblichen Meisterwerke unseres Dichters konzentriert. Hören wir, was er über die einzelnen Stücke, ihre Bearbeitung und ihren Bühnenerfolg sagt.

„König Lear“, in dem Schröder am 13. April 1780 zum erstenmal das Burgtheater betreten und die Wiener von der eisigen

¹⁾ Wenn sich Gelegenheit bietet, so möchte ich mir im nächsten Jahrgang gestatten, meine von der hergebrachten vollständig abweichende Ansicht über die richtige Bühnen-Darstellung des „Sommernachtstraums“ zu entwickeln; ich fürchte, dass kein Shakespeare'sches Stück heutzutage weniger den ursprünglichen Intentionen des Dichters gemäss gegeben wird, als gerade dieses.

Kälte des ersten Empfanges bis zum höchsten Enthusiasmus für das Werk und den Künstler fortgerissen hatte, ward 1851 von Laube neu bearbeitet und in Scene gesetzt. „Es gelang,“ sagt er, „trotz Tieck's Warnung, den alten „Wiener Schluss“ zu beseitigen, und Anschütz starb zum ersten Mal im letzten Akte.“ Seit Garrick's Zeiten hatte Lear nämlich am Leben bleiben müssen, es ist ein bedeutsames Symptom der fortgeschrittenen Vertiefung der Shakespeare-Erkenntniss, dass man heut zu Tage Lear's Tod ebenso für ästhetisch geboten, für unabweislich hält, als er ein Jahrhundert lang für unnatürlich, für einen Fehler des Dichters galt. Uebrigens ist Lear in Wien sehr spät gestorben.

„Romeo und Julie“, 1816 zuerst durch Schreyvogel auf das Repertoire gebracht, wurde 1850 von Laube neu inscenirt. Weitere Bemerkungen über den Erfolg u. s. w. fehlen.

„Othello“, der gleichfalls schon 1816 durch Schreyvogel und zwar nach eigener Bearbeitung dem Repertoire eingefügt worden, ist unter Laube's Direction zwar wiederholt, aber nicht neu in Scene gesetzt worden, obgleich er selbst das Stück sehr hoch schätzt. Er nennt es „dasjenige Stück Shakespeare's, welches am folgerichtigsten motivirt und geführt sei; in keinem seiner Stücke habe sich Shakespeare so eng begrenzt, so ganz und gar nur aus dem Mittelpunkt seines Herzens herausgearbeitet; es sei ein Meisterstück intimer Charakterführung.“ Wenn Laube trotzdem auf das Stück keine besondere Sorge verwandte, dasselbe nicht neu bearbeitete und scenirte, so lag es lediglich in den Rücksichten auf sein Publikum. „Das Wiener Publikum,“ sagt er, „sei z. B. dem Berliner darin voraus, dass es die Schönheit eines Stückes rascher und wärmer auffasse, aber das Berliner folge einer verständigen Composition ruhiger und überlegter, erschrecke deshalb weniger vor consequenten starken Ausbrüchen einer solchen Composition. Deshalb werde „Othello“ in Wien stets bis auf einen gewissen Grad gescheut und gefürchtet, während das Stück in Berlin, seiner Folgerichtigkeit halber, geradezu populär sei.“ So richtig diese Bemerkung an sich sein mag, so lässt sie doch z. B. unerklärt, weshalb „Lear“ und „Richard III.“ in Wien zünden konnten.

„Cymbeline“, schon vor Laube's Zeit nach einer Bearbeitung vom Halm ohne Erfolg auf das Repertoire gebracht, ward von ihm 1853 nach einer neuen Bearbeitung unter dem Titel „Imogen“ gegeben. Den besseren Erfolg schreibt Laube nur dem vorzüglichen Spiel eines Gastes, der Frau Bayer als Imogen, und der Besetzung der Knabenrollen durch Mädchen zu. Trotz des Applauses sei die

Wirkung nur eine hohle gewesen, und das Stück mit dem Gast wieder verschwunden. Zu den Zeiten der Fuhr und Hendrichs', mit Döring als Pisanio, errang dieses Stück in Berlin jedenfalls einen nachhaltigeren Erfolg; gegenwärtig ist bekanntlich dieses, so wie irgend ein anderes classisches Stück unseres Dichters dort gar nicht mehr zu besetzen. Für „Cymbeline“ dürfte noch die richtige Bearbeitung fehlen (die Lindner'sche habe ich leider von der Bühne herab noch nicht kennen gelernt), um dies herrliche Werk überall zu durchschlagender Wirkung zu bringen, die alsdann gerade beim Wiener Publikum, wie Laube es schildert, am wenigsten ausbleiben würde.

„Macbeth“ ward erst 1856 von Laube aufgenommen. Er hält, gewiss mit grösstem Recht, dies Stück für eine der stolzesten Compositionen Shakespeare's „obwohl nicht stark anziehend, oder dankbar in gewöhnlichem Schauspielersinne.“ Er sei deshalb, trotz aller Schwierigkeiten der Besetzung, immer wieder auf dessen Inszenirung zurückgekommen, bis sie endlich mit Wagner als Macbeth und Frä. Wolter als Lady gelungen sei.

„Hamlet“, welchen Laube die „Krone des Shakespeare'schen Talentes“ nennt, ward von ihm bereits 1851 neu redigirt und in Scene gesetzt. Er rühmt Joseph Wagner als den unübertrefflichsten Darsteller der Titelrolle; Dawson dagegen sei das Ugermanische, welches im Hamlet liege, für immer verschlossen gewesen. Wenn Laube übrigens des tiefen Reizes der ersten drei Acte gedenkt, so spricht er wohl, und gewiss mit vollem Recht, indirect aus, dass der Schluss dieses grossartigen Seelengemäldes aller Kunst der Bearbeitung und Darstellung widersteht, um den Eindruck der ersten Acte bis zum Ende auf gleicher Höhe zu halten. Was u. A. von „Heinrich VIII.“ von „Julius Caesar“ gilt, das tritt, wenn auch in weit minderem Grade, beim Hamlet hervor: die absteigende Handlung hält der aufsteigenden nicht das nöthige Gegengewicht.

Die Römerdramen waren sämmtlich auf dem Repertoire. Mit „Julius Caesar“ begann Laube im Jahr 1850 seine Thätigkeit für Shakespeare. Er sagt selbst, diese Aufgabe wäre als das „Staatsexamen des neuen Directors“ betrachtet worden; die hierauf bezüglichen Erörterungen gehören zu den interessantesten und lehrreichsten Stellen des Buches. Laube erzählt zunächst, wie er in dem Arrangement der grossen bewegten Volksscenen eine alte Tradition des Burgtheaters habe durchbrechen müssen. Das Publikum jedoch habe für ihn entschieden; die grosse Volksscene auf dem Forum habe elektrisirt, wozu allerdings die Erinnerung an die

kurz vorhergegangenen Ereignisse des Jahres 1848 beigetragen. Der Erfolg des „Caesar“ sei überhaupt ein vollständiger und dauernder gewesen; Laube datirt seine gute Stellung zum Wiener Publikum von der ersten Caesar-Vorstellung an. Sechsmal, trotz der heissen Sommerzeit, sei das Stück binnen zwei Monaten bei vollem Hause gegeben worden, wofür Laube dem Geschmack des Wiener Publikums seine Huldigung darbringt. Die Bemerkung indess, dass, im Gegensatz zu „Othello“ der „Caesar“ in Berlin die mächtige und andauernde Wirkung nicht machen werde, die das Stück thatsächlich in Wien errungen hat, unterschreibe ich nicht. Bei gleich guter Darstellung dürfte umgekehrt das norddeutsche Publikum sich gerade für dieses Stück noch mehr erwärmen als das süddeutsche. — Des unwirksamen letzten Actes gedenkt Laube ausführlich; überhaupt ist ihm selbst der nachhaltige grosse Erfolg des „Julius Caesar“ in Wien „höchst merkwürdig.“ Sehr piquant sind seine daran geknüpften Bemerkungen über den Unterschied zwischen Theaterkritik und Buchkritik. ¹⁾

¹⁾ Laube sagt hierüber: „Letztere, (die Buchkritik) haben wir in fast argem Maasse über Shakespeare, eine wahrhaftige Theaterkritik über die Shakespeare-Stücke haben wir in sehr geringem Maasse. Unsere Buchkritik über Shakespeare ist bekanntlich ein unerschöpflicher Born des Lobes, und ich will gar nicht streitig machen, dass sie unserem literarischen Geiste reiche Hilfsquellen erschliessen hilft, wie überschwenglich sie sich auch geberde, wie grundlos sie auch oft folgere und thürme. Aber ich muss doch einmal darauf hinweisen, dass diese Shakespeare-Kritik uns meist ganz irrtümlich berichtet über die Wirkung der Shakespeare-Stücke auf dem Theater. Ich wüsste kaum einen der Shakespeare-Erklärer, welcher darin eine Bedeutung hätte.

Gervinus am wenigsten. Er führt geradezu irre. Sein Urtheil über die Theaterwirksamkeit Shakespeare's ist eine völlige Merkwürdigkeit. Wenn er sagt: dies Stück empfiehlt sich ganz besonders für die Bühne, dann kann man sicher sein, es ist nicht aufführbar. Und wenn er seine Bedenken äussert über die Aufführbarkeit, dann kann man sich getrost mit der scenischen Einrichtung des Stücks beschäftigen. Denn von dem Talente des Schauspielers Shakespeare weiss Gervinus kein Wort. Wie oft überrascht uns dies Talent bei der Inscenesetzung! Es hat kein dramatischer Autor so viel scenische Macht, die wir heute noch nicht mit all' unserer Classificirung der Effecte hinreichend erklären können, als gerade Shakespeare. Er war auch darin ein Genie. Aber er hatte eine ganz andere Bühne, als wir sie haben, und seine Zuschauer machten ganz andere Ansprüche als die unsrigen sie machen, und um über Theaterwirkung Etwas voraussagen zu können, muss man eben eine plastische Phantasie haben. Just diese aber geht zumeist Gelehrten ab. Sie sind vorzugsweise Denker, nicht Künstler. Und gerade

„Coriolan“ wurde von Laube zuerst 1851 nach der Gutzkow'schen Einrichtung gegeben, die von dem gewiss richtigen Gesichtspunkt ausgeht, dass Coriolan's grossartige Tapferkeit im ersten Akte voll und breit zur leibhaftigen Erscheinung auf der Bühne gelangen muss, damit dem gewaltigen Aristokraten in den späteren Scenen des volksverachtenden Uebermuths die Theilnahme der Hörer erhalten bleibt. Mit vollem Recht nennt Laube den „Coriolan“ eines der vorzüglichsten Stücke Shakespeare's, das einfachste und best komponirte der drei Römerdramen. Die erste Aufführung habe keine volle Wirkung erzielt; doch mit den Jahren sei es immer tiefer in die Gunst des Publikums eingedrungen, so wie es ihm auch gelungen sei, das so schwierige Ensemble dieses Stücks mit der Zeit genügend herzustellen.

„Antonius und Cleopatra“ folgte 1854, von Laube selbst mühsam und sorgsam für ein Gastspiel der Frau Bayer vorbereitet. Die Darstellerin errang Erfolg, das Stück selbst nur einen *succès d'estime*; es musste bald aufgegeben werden. „Ohne zwingende Einheit im Gange der Handlung fesselt man kein Publikum, man mag noch so viel Reize aufbiehen im Inhalt der Worte, ja in Zauber einzelner Scenen.“

Wenn, wie ich oben sagte, Laube seine intensive und extensive Thätigkeit für Shakespeare hauptsächlich auf die grossen Tragödien und die Römerdramen konzentriert hatte, so muss aus diesem Abriss deutlich werden, dass der Erfolg im Burgtheater bei mehreren Stücken ein vollkommen durchschlagender gewesen ist, dass dagegen andere bedeutende Schöpfungen Shakespeare's ziemlich theilnamlos vorübergegangen und bald wieder verschwunden sind.

Von den zehn englischen Historien hat Laube nur vier (davon zwei, nämlich die beiden Theile Heinrich's IV. in Ein Stück zusam-

Gervinus ist völlig verlassen von jedem Atom plastischer Phantasie. Man braucht nur seinen Styl anzusehen, eine wahre Tortur für den Leser, welcher irgend ein künstlerisches Bedürfniss hat. Die Gedanken drängen sich und stossen sich in dunkler Kammer. Gervinus sieht sie selber nicht; er hat nie eine Anschauung und kann deshalb auch keine geben. Es gehört zu unserem Schicksale, dass eben solch ein Mann — reich an Kenntnissen und unermülich im Fleisse, aber ohne jede plastische Fähigkeit über unsere Poeten zu Gerichte sitzt.“

Dies Urtheil Laube's über Gervinus ist wohl in solcher Allgemeinheit etwas hart; für einzelne Stücke trifft es dagegen unbedingt zu, und wahr ist jedenfalls, dass uns die „Theater-Kritik“ Shakespeare's noch fast gänzlich fehlt, die „Buchkritik“ dagegen des Guten mitunter schon zu viel gethan hat.

mengezogen) gebracht. Ausserdem wollte er „König Johann“ auf-führen lassen; die Concordatszeit erlaubte jedoch damals noch solche Reden über Rom nicht, wie sie König Johann dem Kardinal-Le-gaten in's Gesicht schleudert. Bisher fast vollständig mit seinen Urtheilen und Anschauungen übereinstimmend, weiche ich bezüglich dieser Dramenreihe mehrfach von Laube's Ansichten ab und be-daure, dass er derselben nicht eingehendere Würdigung geschenkt hat. Laube beruft sich speziell darauf, dass in England von allen Historien nur Richard III. die Scene behauptete; dem möchte ich entgegen, dass die ganze Shakespeare-Bühne in England überhaupt total darnieder liegt, jene Beziehung also nicht maassgebend sein kann.

Zunächst fertigt Laube die von Schiller 1797 zuerst angeregte, von Dingelstedt 1864 verwirklichte Idee, die ganze Dramenreihe von Richard II. bis Richard III. im Zusammenhang auf die Bühne zu bringen, viel zu kurz mit der Aeusserung Grillparzer's ab: „Der Mann (Dingelstedt) hat mir dadurch deutlich bewiesen, dass er kein guter Theaterdirektor ist.“ Wenn dem thatsächlichen Erfolg eine Bedeutung eingeräumt werden soll, so berufe ich mich auf alle Zeugen jener denkwürdigen cyklischen Vorstellungen beim Shakespeare-Jubiläum in Weimar; nicht ein Zuhörer, welcher sich derselben nicht mit Begeisterung erinnern wird. Und dabei spreche man nicht von einem Parterre von Shakespeare-Enthusiasten und Kennern; die viel zu weit gehenden Eingriffe Dingelstedt's in die Domaine des Dichters riefen im Gegentheil die Kritik der Shake-speare-Puristen am schärfsten wach, und den reinsten Genuss hatten unstreitig die gebildeten Verehrer unseres Dichters, nicht jene Special-Gelehrten. Ich lasse einen Mann ¹⁾ darüber sprechen, dessen unparteiische Stellung zur Sache und Person aus seinen eigenen Worten am besten hervorgeht: „Ja erschütternd und erhebend war der Eindruck, trotz aller dreisten Willkürlichkeit der Bear-beitung, die ich in keiner Weise beschönigen oder vertreten will, und die in der That an mehr als einer Stelle den Genuss beein-trächtigte und trübte. Aber es waren Mängel und Fehler eines Versuchs, den bisher noch Niemand gewagt hatte; und diesen Versuch gemacht und zu seinem grössten Theile glücklich durch-geführt zu haben, ist und bleibt eine That, deren Ehrenplatz in der Geschichte unseres Theaters selbst für Feinde und Gegner Dingel-

¹⁾ Briefe aus Weimar. Von Adolf Stahr. Feuilleton der National-Zeitung 1864. Nr. 223—239.

stedt's schwer zu bestreiten sein wird. Für mich wenigstens gehören diese Aufführungen, welche über eine Woche lang alle fremden und einheimischen Bewohner der Ilmstadt in den Kreis grosser und erhabener Empfindungen bannten, diese Eindrücke, welche uns hoch über die Misère der Alltäglichkeit und über die Dumpfheit der sorgenbangen Gegenwart hinweg und empor hoben in den reinen Aether gewaltiger historischer Gedanken und sittlicher Wahrheiten, zu den besten Erträgnissen, welche mir jemals von den weltbedeutenden Brettern der Bühne herab zu Theil geworden sind.“ So Adolf Stahr, und jedes Wort ist mir aus der Seele gesprochen. Es war aber nicht bloss die vollendete künstlerische Vorführung der einzelnen Stücke, sondern noch mehr die unglaubliche Steigerung der Wirkung, welche der Zusammenhang, die Aufeinanderfolge der Darstellungen hervorbrachte, und welche ich in diesem Grade gar nicht für möglich gehalten hätte. Undramatische Compositionen wie Heinrich V. und VI. (Ersteres allerdings das Letztere an Gehalt weit übertreffend), die als selbstständige Stücke auf der Bühne nicht bedeutend wirken können, wurden mit Leichtigkeit durch den grossartigen Gesamteindruck hoch über Wasser gehalten. Gewiss hat Laube recht, wenn er es für ein grosses Hoftheater, das täglich seine Schauspiel-Vorstellung zu leisten hat, als unmöglich erklärt, einen solchen Cyclus in unmittelbarer Folge abzuspielen. Doch diess ist ja auch nicht erforderlich. Selbst in Weimar wurden jene aussergewöhnlichen Anstrengungen nur Einmal zur Jubiläumsfeier gemacht. Weshalb es aber nicht für jedes Schauspielhaus durchführbar sein soll, die Vorführung der Historien ¹⁾ so nahe zusammenzurücken, dass dem regelmässigen Theaterbesucher der Zusammenhang gegenwärtig bleibt, vermag ich nicht einzusehen. Baron

¹⁾ Dingelstedt hat aus den acht Shakespeare'schen Historien, durch Hingewlassung des gänzlich unmöglichen 1. Theils von Heinrich VI., sieben Stücke gemacht. Ich möchte hierin noch weiter gehen und den ganzen Heinrich VI. in ein Stück zusammenziehen. Dramatische Composition ist im 2. und 3. Theil nicht viel mehr wie im ersten, jedoch eine erhebliche Zahl interessanter Scenen, die sich leichter zu einem wirkungsvollen Stück verdichten lassen, als selbst die freieste Bearbeitung und die verschwenderischen eigenen Zuthaten Dingelstedt's aus beiden Theilen zu machen wussten. Dadurch wäre der Cyclus auf 6 Abende reducirt, also weit eher durchzuführen, und die höchst wirkungsvollen Stücke Heinrich IV. und Richard III. wären nicht mehr durch drei, sondern nur durch zwei etwas weniger ansprechende Vorstellungen unterbrochen.

von Perfall ist gerade dabei, auf dem Münchener Hoftheater Dingelstedt's Vorgang zu folgen, also sämtliche Historien Skakespeare's zu bringen; schon nach den bisherigen Erfolgen (er steht zur Zeit schon vor Heinrich VI.) lässt sich constatiren, dass er in jeder Beziehung einen guten Griff gethan hat.

Ich bin auf dieses Thema so speciell eingegangen, weil ich dem ungünstigen Einfluss, den eine Autorität wie Laube gegen die Einbürgerung sämtlicher Shakespeare'scher Historien auf dem deutschen Theater ausüben muss, mit meinen schwachen Kräften möglichst entgegen wirken möchte.¹⁾ Auf alle Fälle hätten die Seitenhiebe auf Weimar und auf Dingelstedt gerade bei der Gelegenheit wegbleiben können, wo Letzterer sich unbestreitbar ein grosses und dauerndes Verdienst um Shakespeare und um die ganze deutsche Bühne erworben hat. Sind etwa in der Misère unseres Theaterwesens die Beispiele so häufig, dass die Lösung grosser idealer Aufgaben nur angestrebt, geschweige denn mit Aufbietung ja Ueberanstrengung aller Kräfte durchgeführt wird?

Doch zurück zu der Einzelbesprechung der auf dem Burgtheater zur Aufführung gelangten Historien. Zuerst kam 1851 „Heinrich IV,“ beide Theile durch Laube in ein Stück zusammengezogen. Die lange Motivirung, oder vielmehr Rechtfertigung, welche er selbst für nöthig hält, das Eingeständniss, dass er mit dieser Amputation doch kein vollständiges Stück gewonnen, dass die literarischen Vorwürfe gegen solche Arbeiten berechtigt seien, zeigen genügend, wie wenig Laube selbst von dieser Arbeit innerlich befriedigt ist. Die Consequenz des Laube'schen Standpunkts, der von der Gesamtauführung des Historienzyclus nichts wissen will, hat ihn eben hier vor eine unlösbare Aufgabe gestellt. Der ganze Cyclus ist so ineinander verwoben, dass auch durch Verschmelzung von zwei Stücken keine geschlossene dramatische Composition herauszubringen ist. Was speciell den 1. Theil von Heinrich IV. anbetrifft, so steht derselbe mindestens in gleichem, ja in engerem geschichtlichen und dramatischen Zusammenhang mit dem vorhergehenden Richard II., als mit dem nachfolgenden 2. Theil. Wenn man die drei Historien Richard II. und beide Theile von

¹⁾ Als ich im vorigen Sommer in Carlsbad die Ehre hatte Dr. Laube's persönliche Bekanntschaft zu machen, habe ich mich so offen über den grossen Erfolg der Weimar'schen Vorstellungen, als gegen seine Bearbeitung Heinrich's IV. ausgesprochen. Erwähnen muss ich übrigens, dass auch Ed. Devrient beide Theile Heinrich's IV. zusammenzieht.

Heinrich IV. in ein Stück zusammenziehen könnte, so liesse sich noch eher eine leidliche dramatische Einheit herstellen, da mit dem Tode Heinrich's IV. und der so energisch bekundeten Sinnesänderung seines Nachfolgers ein Haltpunkt gewonnen ist, welcher die Fortsetzung des Cyclus gerade nicht unbedingt zur dramatischen Nothwendigkeit macht. ¹⁾ Doch da dies absolut unmöglich ist, so lasse man die zwei Theile von Heinrich IV. ruhig als getrennte Dramen bestehen, namentlich da man es mit Stücken zu thun hat, die ein jedes mit dem herrlichsten Inhalt angefüllt und die dem Publikum bekannt sind. Dramatisch minder bedeutende und dem Publikum unbekannt Stücke wie die drei Theile Heinrich's VI. in Ein Stück zusammenzuziehen, halte ich nicht bloss für statthalt, sondern sogar empfehlenswerth. Allein bei allgemein bekannten Stücken, die für sich und zusammen kein Ganzes bilden, ergänzt man sich lieber durch die Erinnerung, was am Anfang oder am Schluss fehlt, als dass man sich bekannte und beliebte Situationen oder Charaktere wegnehmen, oder zur Unkenntlichkeit zusammenstreichen lässt. Erregt die Vorstellung von Göthe's Faust nicht das höchste Interesse, obgleich er nur ein dramatischer Torso ist? Der 2. Theil von Heinrich IV. enthält allerdings, wie Laube richtig bemerkt, eine ziemlich ermüdende Wiederholung der Verschwörungsscene des 1. Theils; allein da dieselbe in den Anfang des Stückes fällt, und dasselbe im Uebrigen vor anderen Shakespeare'schen Dramen den grossen Vorzug hat, gegen das Ende hin das Interesse immer mehr zu steigern, so lässt sich jener Uebelstand leichter in den Kauf nehmen. Bei guter Besetzung müssen beide Theile auch bei getrennter Aufführung vorzüglich wirken, der erste allerdings etwas mehr als der zweite. Bei Laube's Bearbeitung kommt der Inhalt des 2. Theils gar zu schlecht weg; die köstlichsten humoristischen Scenen mussten weggelassen oder gekürzt, der Tod Heinrich's, die Sinnesänderung des Prinzen durch das Stück hindurch gejagt werden. Grosse Bedenken möchte ich schliesslich aus eigener Anschauung gegen die Laube'sche Bearbeitung des Schlusses geltend machen. Es scheint mir nicht bloss

¹⁾ Will oder kann eine Bühne nicht den ganzen Cyclus geben, so möchte ich empfehlen, wenigstens die drei Stücke Richard II. und Heinrich IV. 1. und 2. Theil auf das Repertoire zu bringen und, wenn auch nicht unmittelbar, doch rasch auf einander folgen zu lassen, ausserdem aber noch Richard III. zu geben, etwa mit einem historischen Prolog, den Inhalt der Dramen Heinrich V. und Heinrich VI. kurz referirend.

dem Charakter Falstaff's und den Intentionen des Dichters zuwider, wenn der dicke Ritter sich mit den von Laube hier wieder hereingezogenen Recruten Warze, Schatte u. s. w. förmlich „gemein macht,“ sondern die vorgenommenen Kürzungen lassen es auch für den Zuhörer ungewiss, ob Falstaff wirklich im Ernst verbannt wird, oder ob er, wie er nach Laube's Bearbeitung zum Abgang äussert, sicher erwartet, bald wieder vom jungen König gerufen zu werden. Es mochte vielleicht auch theilweise am Darsteller liegen, dass beim Fallen des Vorhangs über die vollständige Hoffnungslosigkeit der Falstaff'schen Sache Zweifel bestehen bleiben konnten; jedenfalls hätte aber die Bearbeitung mit der Darstellung zusammenwirken müssen, um die Hinterlassung eines so zweifelhaften Eindrucks ganz auszuschliessen. Offen gesprochen hat Laube's Heinrich IV. auf dem Burgtheater keinen guten Eindruck auf mich gemacht, so meisterhaft einzelne Rollen gegeben wurden. In Weimar konnte ich in der Sterbescene des Königs (2. Theil), welche das ergreifendste Gemälde bot, das ich je auf der Bühne gesehen, die Thränen nicht zurückhalten; da hörte ich meinen Nachbar laut schluchzen. Es war Adolf Stahr, und wir waren nicht die Einzigen. Ich gedachte jenes Momentes im Hofburgtheater; dort hat Heinrich IV. sicherlich noch Niemandem eine Thräne entlockt, und ich fand überhaupt die Theilnahme des Publikums wenig über dem Gefrierpunkt. Allerdings fand die Vorstellung, von der ich hier spreche, nach Laube's Abgang statt.

1852 brachte Laube „Richard III.“ Die hierauf bezüglichen Bemerkungen der Schrift sind sehr interessant, wenn ich sie auch gewiss nicht alle unterschreibe. Zunächst habe ich, aufrichtig gesagt, bei den vielen Aufführungen dieses Dramas, denen ich im Burgtheater und auf anderen Bühnen beiwohnte, den ominösen, nach Laube's Ansicht den ganzen Erfolg des Stücks gefährdenden Eindruck der sechs Worte Richard's: „Auch Anna sagte gute Nacht der Welt“ niemals nachfühlen können. „Es wäre den Leuten zu viel Nichtswürdigkeit, es wäre der Moment des Scheiterns gewesen. Ein Sturm habe auszubrechen gedroht, dem nur das auf dem Fusse folgende Unglück Richards Einhalt gethan habe.“¹⁾

¹⁾ Würde nicht bisher in allen Bearbeitungen, auch der Laube'schen, das Wiederauftreten Anna's (IV. Akt 1. Sc.) gestrichen, worin sie ihr Unglück und ihre tiefe Reue, zugleich auch die Befürchtung, dass Richard ihr Leben bedrohe, ausspricht, so wäre ein gefährlicher Eindruck jener sechs Worte von vorn herein ausgeschlossen, indem das Publikum dadurch vorbereitet wird.

Im weiteren Verlauf äussert Laube über das Drama noch Folgendes: „Für unsere Bühne fehlt nur eine Zuthat des Dichters, welche bei uns ein Stück nicht entbehren kann — die Hoffnung. Ein Bösewicht handelt unerbittlich vor uns mit all seinen schlechten Mitteln, und er handelt ganz allein. Wir sehen ein Gemälde, das nur Schatten hat und gar kein Licht. Das verträgt ein Kunstwerk nicht; gewiss nicht auf der Bühne. Irgend ein Lichtschimmer muss abgrenzen, muss im Gedichte die Möglichkeit der Hoffnung bedeuten, der Hoffnung, dass dieser Bösewicht wirksamen Widerstand finden werde. Es genügt nicht, dass er am Ende erschlagen wird, wir müssen dies kommen sehen. Das Kommen ist für uns die Lockung zur Theilnahme. Ohne diese Zuthat ist das Bühnenstück für uns wüst und unerquicklich und kein Kunstwerk.“

Die Zuthat — das Einfallen des Hoffnungsstrahls — legt Laube nun in den dritten Akt, durch Einschub einer Stelle, wonach Stanley seinen Pflegesohn Richmond aus Frankreich ruft. Er gesteht selbst, dass dies kaum zugereicht, jedoch genützt habe. Mir scheint es bedenklich, einen wirklichen Fehler der Composition (falls dies überhaupt zuzugeben ist) solchergestalt zu verbessern. Im Uebrigen will ich meine vielfach abweichenden Ansichten hier nicht wiederholen, da sie in dem im vorigen Band des Jahrbuchs enthaltenen *Essay* ausführlich niedergelegt sind. Wenn Laube übrigens schliesslich die Popularität dieses Stücks auf der englischen Bühne, neben der robusteren Natur des dortigen Publikums, auch auf den Umstand basirt, „dass Richard III. in England ein historisch-populärer König sei, für die Engländer einen Beigeschmack von Demokratie habe, weil er unter dem egoistischen Adel aufräumte, ein tüchtiger Herrscher gewesen sei,“ so ist dies ganz bestimmt eine irrige Annahme, der ich noch nirgendwo im Leben oder in der Literatur Englands begegnet bin. Eduard IV. und Heinrich VII. verdienen eher aus solchen Gründen Popularität (die dem erstern wenigstens auch in vollem Maasse zur Seite stand), aber Richard gewiss nicht, der in seiner unruhigen zweijährigen Regierung kaum Gelegenheit hatte, andere Eigenschaften als persönlichen Muth und Grausamkeit an den Tag zu legen. Der Erfolg des Stücks in England wie in Deutschland liegt in seiner mächtigen Composition, in der jugendlichen Urkraft, die es überall ausstrahlt und welche

Ich halte es für eine der wichtigsten Neuerungen meiner Bühnenbearbeitung Richard's III. (siehe den vorhergehenden Aufsatz) diese Scene beibehalten zu haben.

selbst die Uebertreibungen (z. B. die Werbung am Sarge) durch den Mantel der Genialität deckt.

Die Schwierigkeiten der Scenirung der Zelt- und Geisterscene im fünften Akt hat Laube in den letzten Jahren in ähnlicher Richtung wie Dingelstedt gelöst, mit dem Unterschiede nur, dass letzterer die Erscheinung Richmond's in die Traum-Vision Richard's verwebt, Laube dagegen durch die Schleier-Courtine, welche das Theater in der Breite theilt, das wirkliche Lager Richmond's sichtbar werden lässt. Die Geistererscheinungen hat Laube auf drei verkürzt, denn, wie er sehr richtig sagt: „Die endlose Reihe in der Historie vernichtet die Wirkung.“¹⁾

So sei „Richard III.“ eines der stärksten Repertoirestücke geworden, was eigentlich mit der bei Gelegenheit des „Othello“ erörterten Geschmacksrichtung des Wiener Publikums nicht ganz in Einklang zu bringen wäre, wenn die Zugkraft eines Stückes nicht so wesentlich durch die Besetzung bedingt würde. Mit Lewinsky, Fichtner (der leider seitdem abgegangen), der Bognar u. s. w. muss „Richard III.“ überall durchschlagen.

„Richard II.“ ward 1863 gebracht. Das Publikum hat ihn, wie Laube sagt, ohne besondere Zeichen der Theilnahme an sich vorübergehen lassen, was gewiss mit auf Rechnung der Darstellung zu bringen ist, da das Drama an und für sich zu den besten Shakespeare's gehört und unter den Historien vielleicht die erste Rangstufe einnehmen dürfte.

Zum Schluss erwähnt Laube der im Frühjahr 1868, also nach dem Fall des Concordats und nach seinem Abgang, zugelassenen Aufführung „König Johann's.“ Den Applaus, welchen das Stück gefunden, im Gegensatz zu der kühlen Aufnahme „Richards II.“ erklärt sich Laube nur durch eine „binnen einem halben Jahr eingetretene Anflösung des alten, geschulten, an Traditionen so reichen Publikums des Burgtheaters.“ Selbst wenn dem ganz so sein sollte, kann ich diesen Grund nicht für durchschlagend annehmen. Dass ich über den dramatischen Werth von „König Johann“ nicht besser urtheile als Laube, habe ich schon im vorigen Band des Jahrbuchs, bei Besprechung der Meininger Aufführungen dargethan. Trotzdem kann das Stück bei gleich guter Besetzung mit dem an dramatischem Werth ungleich höher stehenden „Richard II.“ stets gleichen Beifalls sicher sein. Eine vorzügliche Aufführung des „König Johann“ in Weimar, wo Baron von Loën fortfährt, sich um Shake-

¹⁾ Siehe hierüber den vorhergehenden Aufsatz.

speare hochverdient zu machen, hat mir dies noch neuerdings bewiesen.

Resumiren wir hiernach kurz die Geschichte Shakespeare's auf dem Burgtheater, so haben seine Dramen im Grossen und Ganzen weniger Erfolg gehabt, als sie bei gleich guter Bearbeitung, Regie und Besetzung im deutschen Norden errungen haben würden. Einen solchen Eindruck hatte ich schon längst vor dem Erscheinen von Laube's Schrift aus den Shakespeare-Aufführungen mitgenommen, denen ich persönlich im Burgtheater (das ich seit 13 Jahren auf meinen häufigen Geschäfts-Reisen nach Wien regelmässig besuche) beiwohnte. Dieser Umstand muss aber sehr in Betracht gezogen werden, wenn von dem nicht übergrossen äusseren Erfolg, auf Laube's Verdienst um Shakespeare überhaupt geschlossen werden soll. Die herrschende Geschmacksrichtung Wiens legte ihm Rücksichten auf, denen er vielleicht etwas zu viel nachgegeben, die jedoch im Ganzen unabweisbar sind und auch auf die Schauspieler rückwirken, die ihr Höchstes nur da leisten, wo sie der sympathischen Aufnahme im Voraus sicher sind. Im Uebrigen beansprucht Laube, der unter den deutschen Theater-Directoren der „*Eklektiker par excellence*“ genannt werden könnte, dem insbesondere die lebende Generation der dramatischen Schriftsteller hoch zu Danke verpflichtet ist, weil er ihr die Pforten des ersten deutschen Kunsttempels stets offen hielt, durchaus kein specielles Shakespeare-Verdienst. Er hat sich mit unserem Dichter anständig abgefunden, sie haben auf gutem, wenn auch nicht auf herzlichem Fusse gelebt. Seine Verdienste um einen soliden Shakespeare-Cultus werden aber grösser, wenn man sie mit vergleichendem Maassstab misst; wohin ist z. B. in derselben Zeit Berlin gekommen, das noch vor wenigen Jahren zwei bis drei Stücke von Shakespeare in der Woche brachte, um schliesslich mit einem förmlichen Banquerott zu endigen, der sich kaum mehr an den Versuch, ein klassisches Stück unseres Dichters zu bringen, heranwagen darf. In Dresden stehts ähnlich; nur München hebt sich in dieser Beziehung ganz erfreulich, und Weimar, Carlsruhe, Meiningen fahren in ihren wahrhaft anerkennenswerthen Bestrebungen mit glücklichem Erfolge fort.

Zum Schluss aber fordert es die Gerechtigkeit, noch eines besonderen Verdienstes von Laube zu gedenken, nämlich der Heranziehung und Heranbildung neuer Kräfte zum Ersatz der Lücken, die fortschreitendes Alter, Tod und „Liebe“ in die Reihen seines Personals rissen. Für den Shakespeare-Cultus im speciellem ist

Lewinsky der bedeutendste von Laube's Schülern; er hat eine grosse Zukunft als Charakterspieler vor sich. Demnächst nenne ich Joseph Wagner, Meixner, Baumeister, Sonnenthal und die Damen Wolter, Bognar, Badius und Schneeberger. Welcher deutsche Theaterdirektor kann sich auf diesem Felde gleichen Erfolgs rühmen? welcher Ersatz ist z. B. in Berlin in derselben Zeit herangebildet worden? Laube hat das Burgtheater in einer Lage verlassen, die demselben gestattet, jeden Augenblick mit voller Kraft an die Lösung jeder, selbst der höchsten Aufgabe heran zu treten. Gerade in diesem Punkt kommt unser gegenwärtiges Hoftheater-Regime am allerersten zum Festsitzen, es kann wohl in gewohnten Geleisen eine Zeit lang fortwirthschaften, aber das Auffinden, Heranziehen, Ausbilden neuer Kräfte gelingt ihm nicht. So wird man vor der Hand in Deutschland noch lange, behufs Verdeckung der eigenen Schwächen, das haltlose Klage lied vernehmen: „die guten Schauspieler seien ausgestorben, neue tüchtige Kräfte für das klassische Drama gar nicht mehr zu finden.“ Und das geduldige Publikum wird sich's noch lange gefallen lassen müssen, dass die deutsche Bühne an ideale Aufgaben kaum mehr heranzugehen wagt, und sich, von einzelnen glänzenden Ausnahmen abgesehen, im Schlamme der Alltäglichkeit fortbewegt. Doch das Maass der Geduld wird ja auch zuletzt voll werden, und aus dem Uebermaass der Misère endlich die Besserung emporwachsen.

