

Werk

Titel: König Heinrich VI

Autor: Oechelhäuser, Wilhelm

Ort: Berlin

Jahr: 1870

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509_0005|log15

Kontakt/Contact

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

✉ info@digizeitschriften.de

König Heinrich VI.

In Ein Stück zusammengezogen und für die Bühne
bearbeitet.

Von

Wilhelm Oechelhäuser.

In einem Aufsatz im letzten Bande dieses Jahrbuchs, „Shakespeare auf dem Wiener Burgtheater,“ polemisirte ich gegen Laube's Bearbeitung Heinrich's IV. Wie aber schon damals bemerkt, missbillige ich dabei die von Laube vorgenommene Zusammenziehung beider Theile in Einen nicht im Prinzip, sondern nur in dem vorliegenden Fall, wo nämlich beide Theile so mit dem interessantesten Stoff erfüllt sind, dass die vorgenommenen Verkürzungen jeden Kenner des Originals auf's Tiefste schmerzen müssen und man bei der Vorführung sich an dem, was stehen geblieben ist, gar nicht mehr freuen kann, weil man stets an die schönen Stellen, die gestrichen sind, erinnert wird. Bei derselben Gelegenheit bemerkte ich auch schon, wie ich z. B. eine Zusammenziehung der 3 Theile Heinrich's VI. in Ein Stück vollkommen zulässig hielt. Briefliche Unterhaltungen über dies Thema mit dem Intendanten des Münchener Hoftheaters, Herrn Baron von Perfall, welcher sich überhaupt um den Shakespeare-Cultus in Deutschland grosse Verdienste erwirbt, liessen mich demnächst dieser Frage näher treten und eine Bearbeitung auf solcher Grundlage versuchen. Die Arbeit war sehr mühsam, weil ich dem Grundsätze treu blieb, Shakespeare nicht zu verändern oder zu verbessern, noch durch eigene Zuthaten zu ergänzen. Wie das Stück aber jetzt vor mir liegt, habe ich, soweit man über eigene Arbeiten zu urtheilen befähigt ist, die feste Ueber-

zeugung gewonnen, dass es vollkommen bühnenwirksam ist, ja sich sogar ausserhalb des Cyclus der Historien als selbstständiges Drama mit Erfolg darstellen lassen dürfte. Wirkliche dramatische Einheit, wie sie dem Original fehlt, war auch in die Bearbeitung nicht hinein zu tragen; dagegen bildet diese wenigstens eine ganz folgerecht zusammenhängende Kette interessanter historischer Ereignisse, die wieder-höchst interessanten Charakter-Entwickelungen zur Folie dienen. Auch fehlt dem Ganzen keineswegs die leitende Idee: „Weh einem Lande, wo ein Kind (oder ein Schwächling) regiert!“

Die drei Theile Heinrich's VI. umfassen in der Geschichte einen Zeitraum von 49 Jahren; die aristotelische Einheit der Zeit kommt also hier schlimm weg. Der erste Theil geht von Heinrich's V. Tod im Jahre 1422 bis zur Verlobung seines Sohnes Heinrich VI. mit Margarethe von Anjou im Jahre 1445, der zweite von da bis zur ersten Schlacht von St. Albans im Jahre 1455, der dritte von da bis zur Schlacht von Tewksbury und Heinrich's VI. Tod im Jahre 1471.

Der erste Theil, ein schwacher Erstlingsversuch unseres Dichters im Gebiet des historischen Dramas, ist heut zu Tage als selbstständiges Drama gar nicht mehr aufführbar. Er bildet nur ein loses Flickwerk einzelner mit grösster Willkühr behandelter historischer Scenen und Episoden, welche selbst in Shakespeare's Zeiten nur durch die darin auftretenden nationalen Helden, wie z. B. Talbot, geniessbar erscheinen mochten. Dingelstedt hat deshalb in seiner Bearbeitung Heinrich's VI. in zwei Theilen aus dem ersten Theil nur die Scene im Tempelgarten (Akt II, Sc. 4) beibehalten, welche das Entstehen der Abzeichen der beiden Häuser York und Lancaster (weisse und rothe Rose) zum Gegenstand hat, sowie die darauf folgende Scene zwischen Plantagenet (York) und Mortimer. Ich hielt auch diese Scenen nicht für interessant oder bedeutungsvoll genug, um ihre Aufnahme in meine Bearbeitung räthlich oder gar nothwendig erscheinen zu lassen; die Tempelgartenscene namentlich, in welcher sich ein Streit abspielt, dessen Ursache ganz unbekannt bleibt, in der die Ritter sich gegenseitig herunterschimpfen und dabei weisse oder rothe Rosen pflücken, trägt mehr das Gepräge eines Kinderspiels, als eines ominösen historischen Vorgangs. Ich lasse somit den ganzen ersten Theil vollständig ausfallen; den Zusammenhang mit dem vorhergehenden Drama Heinrich V. vermittelt eine von mir vorgesezte Eingangs-Scene zwischen York, Salisbury und Warwick, die zugleich in kurzen Zügen die Lage des englischen Hofes und Landes zur Zeit der Vermählung des Königs

schildert. Sie dürfte hierzu völlig genügen, wenn ich auch andererseits durchaus kein Bedenken dagegen hätte, den Inhalt des ersten Theils in ein kurzes Vorspiel zu verdichten, wie der Regisseur des Münchener Hoftheaters, Herr Jencke, mit vielem Geschick und treffender Auswahl des Stoffs gethan hat.

Von dem ersten zum zweiten Theil hat nun Shakespeare einen gewaltigen Fortschritt in der Entwicklung seiner dramatischen Kunst gemacht. Der letztere bekundet bereits ein grossartiges Talent im Charakterisiren (Heinrich, Margarethe, Winchester, Gloster, Cade, York u. s. w.) und es sind Scenen darin, wie z. B. das Ende Winchesters, der Aufstand des Cade, die, gut dargestellt, von ausserordentlichster Bühnenwirkung sein müssen. Dennoch enthalten sowohl der zweite als der dritte Theil (der meiner Ansicht nach an dramatischem Werth, wie auch an Bühneneffekt, dem zweiten nicht gleichkommt) noch viel Bombast und Wortgepränge, namentlich einen Ueberfluss pathetischer Sterbescenen und werthlosen geschichtlichen Details.

Ganz abweichend von Dingelstedt, der Shakespeare's Originalarbeit seinen beiden aus dem zweiten und dritten Theil gebildeten Stücken im Wesentlichen nur zu Grunde gelegt, auch die Schlegel'sche Uebersetzung meist nur entfernt zum Anhalt genommen hat, charakterisirt sich nun die vorliegende Arbeit durch die treue Wiedergabe des Originals in Inhalt und Form, soweit dies bei der bedeutenden Kürzung und bei den unabweislichen Forderungen der modernen Bühnentechnik überhaupt als möglich erscheint. Ich will dabei allerdings zugeben, dass eine freiere Behandlung (wie sie z. B. Dingelstedt den Schicksalen der Lady Eleonore angedeihen lässt) die Bühnenwirkung hier und da zu steigern vermag; ob im Grossen und Ganzen, darüber möge der Erfolg der Darstellung entscheiden.

Bei allem Innehalten der Schranken, welche der Bearbeiter eines älteren Originalwerkes als unabweisbare respectiren soll, muss derselbe sich allerdings im vorliegenden Fall die weitgehendste Freiheit in Anwendung erlaubter Adaptirungs-Grundsätze gestatten. Es handelte sich, abgesehen von dem vollständigen Weglassen des ersten Theils, um weitere Ausscheidung von etwa zwei Dritteln des ursprünglichen Umfangs des zweiten und dritten Theils. Wenn auch an und für sich der uninteressanten Scenen und übermässigen Längen quantitativ so viele sind, dass diese Kürzungsproportion im Allgemeinen vollkommen zulässig erscheint, so setzen doch die Anforderungen an die Oekonomie des Dramas und die Motivirung der fort-

schreitenden Handlung den Bearbeiter sehr häufig in Verlegenheit, zwischen dem zu Streichenden und Beizubehaltendem die richtige Wahl zu treffen. Bedenkt man ferner, dass in meiner Bearbeitung die Zahl der redend und handelnd auftretenden Personen durch Beseitigung oder Zusammenlegung von 75 auf 35, die der einzelnen Szenen mit Verwandlung des Schauplatzes von 52 (bloss der vierte Akt des zweiten Theils erforderte nach dem Original zehn Verwandlungen) auf 17 reducirt worden ist, berücksichtigt man endlich die bei den Jugendarbeiten des Dichters doppelt hervortretende Nothwendigkeit den Text der Schlegel'schen Uebersetzung, behufs Erzielung der Deutlichkeit und des Wohlklanges, durchgehends zu revidiren, so wird man begreifen, wie meine Arbeit äusserlich das Gepräge der vollständigen Umgestaltung tragen kann, während eine eingehende Prüfung dennoch die vollkommene Uebereinstimmung mit allen irgend wesentlichen Grundzügen des Originals in Handlung, Motivirung und Charakteristik ergeben wird. Jede eigene Zuthat von irgend materieller Bedeutung, die nicht zur Ueberbrückung gestrichener Stellen nothwendig erschien, ist streng vermieden, und wenn man auch selbstverständlich in den zur Ergänzung des Gestrichenen eingefügten Stellen (wozu das Material möglichst den ausfallenden Szenen entnommen, im Uebrigen das Colorit der Shakespeare'schen Sprache in grösster Einfachheit nachgeahmt ist) die Motivirungen schärfer hinstellen wird, als sie sich mitunter aus der allzugrossen Breite des Originals hervorheben, so habe ich doch nirgendwo fremde Motive herbeigeholt, oder solche erfunden, wo der Dichter, wenn auch fehlerhafter Weise, selbst keine gegeben hat.

Es war meine vorwiegende Rücksicht den Hauptpersonen, den Hauptträgern der Handlung, ihre volle Bedeutung zu sichern; ich betrachte als solche die Rollen von König Heinrich, Margarethe, York, Gloster, Winchester, Richard und Elisabeth, letztere allerdings mehr in Rücksicht auf das im Cyklus folgende Drama Richard III., als auf das gegenwärtige. In zweiter Linie kommen dann Warwick, Suffolk, Eduard, Clifford, Cade u. s. w.

Eine besondere Rücksicht ward ferner der Einschränkung der auf der Bühne zu liefernden Schlachten, sowie der Ermordungs- und Sterbeszenen gewidmet. Mit Ausnahme der Cade'schen Scharmützel werden nur die Schlachten bei Wakefield im vierten und bei Tewksbury im fünften Akt dem Zuschauer vorgeführt, gleichsam als symbolische Repräsentation des 15 Schlachten umfassenden Rosenkrieges (von der ersten Schlacht bei St. Albans 1455, bis zur Schlacht bei Tewksbury 1471.) Von Mord- und Sterbeszenen gehen unmittelbar

auf der Bühne nur die des jungen Rutland (vierter Akt) und des jungen Prinzen Eduard (fünfter Akt) vor sich, als Symbole der äussersten Grausamkeiten, die der Bürgerkrieg im Gefolge hatte, und zur eindringlicheren Motivirung des durch diese Ermordungen unreifer Knaben resp. Jünglinge in beiden Parteien geweckten und genährten Hasses. Beseitigt sind insbesondere die Tödtungen resp. die langathmigen Sterbereden der beiden Cliffords und Warwick's, ferner die Tödtung York's und Heinrich's VI. auf offener Bühne. Ich verhehle mir allerdings nicht, dass gegen letztere Streichung gewichtigere Bedenken erhoben werden könnten, als gegen die übrigen, deren Beibehaltung den Eindruck der sonst so mustergültigen Dingelstedt'schen Darstellungen (Weimar 1864) entschieden beeinträchtigte.

Ich habe hiermit nur im Allgemeinen andeuten wollen, welche positive und negative Rücksichten mich bei der vorliegenden Bearbeitung geleitet haben. Ob es mir auf dieser Grundlage und innerhalb der selbst gezogenen Schranken gelungen ist, das spröde Material ästhetisch zu bewältigen und insbesondere Form und Inhalt einer solchen in Riesensprüngen fortschreitenden Handlung mit den Forderungen dramatischer Architectur und theatralischer Oekonomie in Einklang zu bringen, darüber mögen bessere Kenner unseres Dichters, die Praktiker der Bühne, und in letzter Instanz der Erfolg der Aufführung ¹⁾ entscheiden.

Im Allgemeinen wage ich die Behauptung, dass die bedeutende Kürzung (d. h. die Zusammenziehung der ganzen Trilogie Heinrich's VI. in Ein Stück) sich dem Erfolg nur förderlich zeigen wird und dass, wie auch der Gesamt-Eindruck sich gestalten möge, einzelne Akte und Scenen eine geradezu überraschende Wirkung beim Publikum hervorbringen werden. Dies gilt insbesondere von den drei ersten Akten, während die zwei letzten, wie so häufig bei Shakespeare's Originaldramen (man denke an Julius Cäsar, Hamlet, Heinrich VIII. u. s. w.) vielleicht etwas matter erscheinen werden. Wie bei wenigen Stücken unseres Dichters wird indess hierbei der scenische Erfolg von der Tüchtigkeit und Thätigkeit des Regisseurs abhängen; das Schicksal des dritten Actes z. B. (der den Aufstand Cade's umfasst) hat er ganz allein in seiner Hand.

Zu einer kurzen Motivirung der einzelnen Scenen in ihrem Verhältniss zum Original übergehend, beziehen sich die nachfolgenden Akt- und Scenenzahlen auf meine Bearbeitung, falls nicht

¹⁾ Die Bearbeitung gelangt im Laufe dieses Jahrs auf der Münchener Hofbühne zur Aufführung.

besonders die Beziehungen auf das Original (Schlegel'sche Uebersetzung) beigefügt sind.

I. Akt.

Er umfasst den ersten und zweiten Akt vom zweiten Theil des Originals und ist der Schilderung der Charaktere und Intriguen am Hofe Heinrich's VI., der Einleitung der York'schen Verschwörung und den Vorbereitungen zum Sturze des Protector's Gloster, sowie der beginnenden Oberherrschaft der Königin über ihren schwachen Gemahl gewidmet. Er enthält also die ganze Exposition des Drama's.

Scene 1. Sie wird, wie bereits oben bemerkt, durch einen von mir vorgesetzten Dialog eröffnet, worin York den beiden Nevils, Salisbury und Warwick, die Lage des Landes seit dem Tode Heinrich's V. schildert. Dann folgt die 1. Scene des Originals (die Einführung Margarethen's durch Suffolk und der nachfolgende Streit der Pairs) und demnächst die Fortsetzung der Eingangs begonnenen Unterredung York's mit den Nevils, worin er ihnen seine Ansprüche an die Krone darlegt. Im Original findet sich diese Stelle erst in der 2. Scene des 2. Actes, es erschien mir jedoch, von scenischen Rücksichten abgesehen, zu einer prägnanten Zeichnung der Situation erforderlich, die Stellung York's als Kronprätendenten schon von vorn herein in die Exposition mit aufzunehmen und dadurch dessen Monolog am Schluss der Scene (vor welchen jene Stelle eingeschoben worden ist) eine um so stärkere Wirkung zu sichern.

Gestrichen sind sämmtliche vier Scenen, welche die Unterredungen der Herzogin Gloster mit ihrem Gemahl und den Geisterbeschwörern, ihre Verurtheilung, Bestrafung u. s. w. (Akt 1, Sc. 2, 4; Akt 2, Sc. 3, 4 des Originals) enthalten, so dass die Herzogin nur in ihren Beziehungen zur Königin Margarethe handelnd auftritt, die übrigens von drastischer Wirkung sind. Die Scene, wo die Königin ihr Tuch fallen lässt und die Herzogin dasselbe aufheben heisst, ist durch die Umwandlung der Ohrfeige in einen Fächerschlag gemildert worden. Es wäre allerdings wünschenswerth gewesen, die gestrichenen Scenen auch beibehalten zu können (es sind dies überhaupt die einzigen Striche, die ich mit Bedauern gemacht habe); allein ökonomische Rücksichten liessen dies um so unthunlicher erscheinen, als dann auch die volle Beibehaltung sämmtlicher Scenen in ihrem ganzen Umfang, und nebenbei, wenn dieselben wirken sollten, eine so freie Bearbeitung und Erweiterung, um nicht zu sagen völlige Umgestaltung nothwendig geworden wäre, wie sie Dingelstedt mit diesem Stoff vorgenommen hat, um Bühnen-

wirkung zu erzielen. Diese Grundsätze vermag ich mir aber entschieden nicht anzueignen, glaube auch nicht, dass das Ganze dadurch gewinnt.

Scene 2. Dieselbe ist aus Akt 1, Sc. 3, Akt 2, Sc. 1 und einzelnen Stellen von Sc. 3 des Originals zusammengesetzt. Von den darin eingeschlossenen komischen Episoden des Simpcox und des Zweikampfs zwischen Peter und seinem Meister, hat die Bearbeitung die erstere beibehalten, weil sie für die Entwicklungsgeschichte unseres Dichters nicht ohne Bedeutung ist. Sie eröffnet nämlich so ziemlich den Reigen der komischen Einschübe in ernste Dramen und Tragödien, wovon Shakespeare später so häufig und wirkungsvoll Gebrauch machte. Dingelstedt streicht diese Episode. Sie spielt sich leicht ab und bringt etwas Abwechslung in das politische Intriguengemälde. Sonst hätte ich übrigens auch nicht viel gegen deren Weglassung einzuwenden. Zum Gespräch der Königin mit Suffolk im Anfang der Scene ist zu bemerken, dass das Liebesverhältniss Beider in der Bearbeitung, wenn auch nur durch wenige eingeschobene Worte, etwas stärker als im Urtext hervorgehoben ist, weil die Entstehungsgeschichte desselben mit dem ersten Theil in Wegfall gekommen war, die Bekanntschaft des Zuschauers damit also nicht vorausgesetzt werden durfte.

II. Akt.

Er umfasst den dritten Akt des Originals und ist der Geschichte des Protector's Gloster gewidmet, dessen Untergang jedoch seine Mörder Suffolk und Cardinal Winchester mit in's Verderben reisst.

Scene 1. Sie umfasst mit nicht allzu starken Kürzungen die Sc. 1 des dritten Actes des Originals.

Scene 2. Desgleichen wie Sc. 2 des Originals.

Scene 3. Desgleichen wie Sc. 3 des Originals. Die Darstellung der Sterbescene Winchester's empfehle ich der höchsten Aufmerksamkeit der Regie, wie der Künstler.

III. Akt.

Er umfasst den im vierten Akt des Originals enthaltenen Aufstand Cade's. Die erste Scene des Originals, die Ermordung Suffolk's durch Piraten ist ganz gestrichen; die Bearbeitung erwähnt ihrer nur in der folgenden Scene, als einer That der Kent'schen Rebellen.

Scene 1. Sie umfasst die zweite und dritte Scene des Originals fast ohne alle Kürzungen.

Scene 2 entspricht der 4. Scene des Originals. Durch eine ein-

geschaltete Bemerkung Buckingham's wird die Verbindung der Cade'schen Rebellion mit dem in der Bearbeitung unmittelbar darauf folgenden Aufstand York's angedeutet (was im Original erst in der hier weggelassenen 9. Scene geschieht) und auf letzteren somit vorbereitend hingewiesen.

Scene 3 besteht aus den Scenen 6 (die kurze Scene 5 ist weggelassen), 7 und 8 des Originals. Mit der Niederwerfung des Cade'schen Aufstandes schliesst der Akt, die im Original folgende 9. und 10. Scene sind weggelassen.

IV. Akt.

Während sich die beiden vorhergehenden Akte dem Original ganz anschliessen, tritt jetzt die Handlung in die Wirren des Rosenkrieges ein, der bei Shakespeare den fünften Akt des zweiten und sämtliche fünf Akte des dritten Theils ausfüllt. Obgleich der Dichter den geschichtlichen Verlauf, wie er ihn bei Holinshed fand, schon bedeutend gekürzt und zusammengezogen hat, leiden die betreffenden Akte doch an einer epischen Breite, welche sie für die moderne Bühne vollständig ungeniessbar macht und in welcher die einzelnen dramatisch interessanten oder theatralisch wirksamen Scenen und Stellen ganz untergehen. Hier war also eine bedeutende Kürzung geboten, um, gerade heraus gesagt, das Publikum nicht zu langweilen; die Bearbeitung zieht demgemäss sechs Akte des Originals in zwei zusammen, ohne dass man wirklich bezüglich des ausgeschiedenen Stoffs irgend ein Bedauern zu hegen braucht.

Der vierte Akt umfasst hiernach den fünften Akt vom zweiten und den ersten und zweiten Akt, sowie die zwei ersten Scenen des dritten Aktes vom dritten Theil des Originals. Bloss der schöne Monolog Heinrich's (Akt 2, Scene 5 des Originals) ist hier ausgeschieden und später im fünften Akt verwerthet.

Scene 1. Sie beginnt mit den Eingangsworten des fünften Aktes im Original (Rückkehr York's aus Irland), überspringt dann die verschiedenen Winkelzüge York's, womit er seine Empörung Anfangs zu bemänteln sucht, desgleichen die erste Schlacht bei St. Albans, und geht sofort (und wie ich glaube, mit weit mehr dramatischer Logik, als das auf die historische Faktizität gebaute Original) in die Verhandlungen wegen gütlicher Abtretung des Erbrechts von Lancaster an York ein, welche im Original (erste Scene des ersten Aktes im dritten Theil) nach der Schlacht von St. Albans stattfindet und in's Parliamentshaus verlegt ist. In die Discussionen über die Ansprüche der

beiden Häuser York und Lancaster sind verschiedene Stellen aus dem fünften Akt des zweiten Theils des Originals eingeflochten.

Scene 2, York's Niederlage und Tod enthaltend, besteht aus der zweiten, dritten und vierten Scene im ersten Akt (dritter Theil) des Originals. Die Umänderung der papiernen Krone, die Margarethe York aufsetzt, in eine solche aus einem Dorn- oder überhaupt Baumzweig, stellt die Angaben der Chronik, die Shakespeare hier verlassen hatte, wieder her und lässt den Vorgang natürlicher erscheinen.

Scene 3 besteht aus der ersten Scene des zweiten Akts des Originals; die folgenden Scenen dieses Aktes (mit Ausnahme der im folgenden Akt verwandten fünften Scene) welche die Schlacht bei Towton, die Eduard IV. auf den Thron brachte, vorführen, sind gestrichen und durch die kurze Erzählung Eduard's am Eingang der folgenden Scene ersetzt.

Die erste Scene im dritten Akt des Originals, Heinrich's Gefangennahme durch zwei Förster, ist gleichfalls gestrichen; einzelne Stellen daraus sind später verwerthet.

Scene 4. Die Werbescene Eduard's um Lady Grey umfasst die zweite Scene des dritten Akts des Originals. Mit Richard's erstem Monolog schliesst der Akt sehr wirksam, während die hier im Original folgende, am französischen Hofe spielende dritte Scene weggelassen ist, was keiner besonderen Motivirung bedürfen wird.

V. Akt.

Derselbe umfasst den vierten und fünften Akt des Originals.

Scene 1 enthält die Vermählung Eduard's mit Lady Grey und den dadurch bewirkten Abfall von Warwick und Clarence; sie entspricht der ersten Scene des vierten Aktes im Original, während die zweite und dritte Scene (Gefangennehmung Eduard's durch Warwick) weggelassen sind. Die Erwähnung dieses Vorgangs durch Elisabeth in der folgenden Scene ersetzt jene Streichung.

Scene 2. Gespräch zwischen Rivers und Elisabeth entspricht Scene 4 des vierten Aktes im Original. Die Scene könnte auch wohl wegbleiben und damit die ganze Rolle des Rivers. Ich war indess für die Beibehaltung, um der Elisabeth (die mit Rücksicht auf die Bedeutung dieser Rolle in Richard III. durch eine sehr tüchtige Künstlerin besetzt werden muss) mehr Gelegenheit zur Entfaltung ihres Charakters zu bieten und um überhaupt den einzigen ächt weiblichen Charakter der im Stück vorkommt, mehr zur Geltung zu bringen.

Scene 5 des Originals, die Befreiung Eduard's durch Richard ist weggelassen.

Scene 3, die Versöhnung Heinrich's mit Warwick und den Wiederausbruch des Krieges umfassend, entspricht der sechsten Scene im vierten Akt des Originals. Der Dialog Heinrich's und Somerset's über die Treue des Volkes ist durch schöne Stellen aus früheren, gestrichenen Scenen ergänzt. Für Beibehaltung der kleinen Scene mit dem jungen Richmond, dem Stammvater der Tudors, (unter Präcisirung seiner Abstammungsverhältnisse) theile ich die Ansicht Dingelstedt's; es fällt dadurch ein kleiner Hoffnungsstrahl in das düstere Gemälde des unabsehbaren Bürgerkrieges.

Scene 4. Die Schlacht bei Wakefield umfasst die siebente Scene des vierten und die vierte und fünfte Scene des fünften Akts des Originals, unter Einschaltung des schönen Monologs von Heinrich aus dem zweiten Akt (fünfte Scene) des Originals. Die dazwischen liegende achte Scene des vierten und erste bis dritte Scene des fünften Aktes (Schlacht bei Barnet u. s. w.) sind gestrichen.

Der eingeschaltete Monolog Heinrich's ist hier gleichsam seine Todesrede; dieser Abschied wird wohlthuender wirken, als die in der Bearbeitung beseitigte Ermordungsscene im Tower, worin Heinrich seinen Mörder Richard vorher noch mit Schimpfreden überhäuft. Das letzte Gebet um Verzeihung für seinen Mörder ist beibehalten, so dass der letzte Abschluss der Rolle Heinrich's wieder mit dem Original stimmt.

Scene 5 umfasst den Schluss der sechsten (Monolog Richard's) und die siebente oder letzte Scene vom fünften Akt des Originals. Der Anfang der sechsten Scene, die Ermordung Heinrich's, ist, wie bereits erwähnt, weggeblieben. Dieser Schluss der Bearbeitung stimmt mit Shakespeare, weicht dagegen wesentlich von Dingelstedt ab, der die Ermordung Heinrich's auf der Scene beibehält, dann aber mit Richard's Monolog (eigentlich mit der Stelle: „Ich bin ich selbst allein“) das ganze Stück abschliesst, und das letzte Auftreten Eduard's und Elisabeth's, die Proklamirung des definitiven Sieges von York über Lancaster, weglässt. Ich halte, vom ästhetischen oder dramatischen Standpunkte aus, den Shakespeare'schen Schluss unbedingt für den besseren, wenn auch der Abschluss mit Richard's Monolog dem Darsteller dieser Rolle erwünschter sein und ihm mit grösserer Sicherheit einen Applaus zum Schluss eintragen möchte.

Ich glaube nicht, dass man dem so bearbeiteten Stücke bei der Darstellung eine gewalthätige mechanische Kürzung herausfühlen

wird. Auch dürfte jetzt der Umfang und Inhalt der einzelnen Akte einigermaassen den Anforderungen an dramatische Architektur entsprechen, soweit dies bei einem mitten in einen Cyklus hineingehörigen Stück überhaupt möglich ist. Die Bearbeitung enthält im Ganzen 2378 Verse; die einzelnen Akte sind von ziemlich gleicher Länge, bis auf den ersten, welcher indess durch Streichung der 80 Verse umfassenden Simpcox-Episode auch auf das gleiche Maass der Uebrigen reducirt werden kann. Es erscheint dies übrigens aus Rücksichten auf die Zeit der Darstellung keineswegs geboten. Das Stück hat ganz gleiche Länge mit meiner Bearbeitung Richard's III. (2355 Verse) und bei der sehr einfachen Scenirung (im Ganzen nur 12 Wechsel des Schauplatzes bei offener Scene) wird es sich bequem in drei Stunden, bei Wiederholungen in noch kürzerer Zeit, abspielen lassen.

Obgleich ich, wie aus dem Folgenden hervorgehen wird, durchaus nicht überall mit Dingelstedt einverstanden bin, so empfehle ich doch die Lektüre seiner, viele treffende Bemerkungen enthaltenden Abhandlung am Schluss Heinrich's VI. (Dingelstedt, Shakespeare's Historien I, S. 126 bis 137.) Für gründliche ästhetische Information verweise ich auf Ulrici, Gervinus und Kreyssig.

Meine Beurtheilung der wichtigsten Rollen, bezüglich ihrer Darstellung auf der Bühne, ist in der Kürze folgende.

Heinrich's VI. Charakteristik ist in dem Stück so deutlich gegeben, dass sie keiner Erläuterung bedarf. Schwäche (die auch körperlich durch Haltung, Gesichtsfarbe u. dergl. leise angedeutet und insbesondere im fünften Akt hervorgehoben werden muss), Milde und Frömmigkeit sind seine hervorragenden Eigenschaften. Das Aufblitzen der Entrüstung und das momentane Hervortreten der Festigkeit bei Gloster's Tode stehen mit einer solchen Charakteristik nicht im psychologischen Widerspruch und werden bei der Darstellung durch einen tüchtigen Künstler drastisch wirken. Der Darsteller vermeide mit besonderem Fleiss die Maske des Frömmers; Heinrich ist wirklich fromm; sein Thun ist nirgendwo auf Schein oder äussere Wirkung berechnet. Ebenso fein muss die Grenze zwischen der Darstellung eines schwachen und eines wirklich geistesbeschränkten, einfältigen Menschen innegehalten werden. Letzterer ist Heinrich keineswegs. Beim Beginn des Stückes ist Heinrich, der Geschichte nach, 24, bei seiner Ermordung 50 Jahr alt; das vorgeschrittene Alter muss besonders von der Ermordung Gloster's ab, namentlich aber bei dem letzten Monolog, hervortreten. Selbstverständlich dürfen in der Darstellung die Fortschritte des

Alters bei dieser und allen übrigen Rollen nur in weit geringerem Grade hervortreten, als es der geschichtlichen Wahrheit entsprechen würde.

Der Protector Gloster, wie ihn der Dichter (nicht die Geschichte) malt, ist gleichsam ein zweiter John von Gaunt, der Typus des edlen Aristokraten, heftig gegen die selbstsüchtigen Feinde des Vaterlandes, Winchester, Suffolk etc., sonst ruhig, voll Selbstbeherrschung und Würde, des Königs und des Landes treuester Diener. Es wird gestattet sein, ihn etwas älter als nach der Geschichte darzustellen; er starb nämlich vorn in den fünfziger Jahren. Die Rolle ist weder schwer aufzufassen noch darzustellen.

Richard Herzog von York, der „Prätendent in leibhaftiger, lebendigster Gestalt“, wie Dingelstedt sagt. In den zwei ersten Akten jesuitisch und schlau, auch bei dem Handel um das Erbrecht (vierter Akt, erste und zweite Scene) stets noch mit Vorsicht seinen grösseren oder geringeren Vortheil gegen alle Eventualitäten abwägend, stirbt er zuletzt wie ein Mann, nachdem die Würfel der Entscheidung gefallen sind. Die Rolle bedarf jedenfalls eines tüchtigen Charakterspielers. York steht im kräftigsten Mannesalter.

Der Cardinal von Winchester, habsüchtig, ehrgeizig, hochmüthig, bedarf eines sehr tüchtigen Intriguanten zur Darstellung. Da dieses Rollenfach vollständig mit dem des Richard zusammenfällt, beide Rollen kurz sind und zwischen dem Tod des Cardinals und dem Auftreten Richard's der dritte Akt liegt, so halte ich es, in Ermangelung zweier gleich tüchtigen Repräsentanten dieses Rollenfachs, für vollkommen zulässig, beide Rollen durch dieselbe Persönlichkeit darstellen zu lassen. Jedenfalls wird dies weniger anstössig sein, als wenn die Winchester-Rolle ungenügend besetzt würde, insbesondere da die Schlusscene des zweiten Aktes (die unstreitig für Schiller das Vorbild zu der entsprechenden Franz-Moor-Scene gewesen ist) zu den wirkungsvollsten aber auch schwierigsten Stellen des ganzen Stücks gehört. Dingelstedt hat vollkommen Recht, wenn er bemerkt: „dass der Darsteller den Cardinal durchaus nicht in der herkömmlichen Theatermaske des „Pfaffen“ spielen dürfe, auch nicht als hochbetagten Greis (obgleich er der Grossonkel des Königs, Sohn des alten Johann von Gaunt, war), sondern als stattlichen, rüstigen Sechsziger, weit mehr Staatsmann als Priester.“ Das Erblicken von Gloster's Leiche ist für den Cardinal der Wendepunkt, wo das Gewissen erwacht.

Cade bietet dem Darsteller eine dankbare, aber durchaus keine leichte Rolle. Dieselbe einem gewöhnlichen Komiker zu übertragen,

wäre ganz verfehlt. Auch Dingelstedt warnt vor „burlesker“ Auffassung, ist jedoch gleichwohl der Ansicht, „dass Cade, voll überlegenen Humors, sowohl mit dem Volk als mit dem Adel spiele.“ Diese Ansicht theile ich nicht. Cade wirkt allerdings nach aussen höchst komisch, als unübertrefflich gezeichneter Träger aller lächerlichen Idiosynkrasien und Vorurtheile des Pöbels, wie er zu Shakespeare's Zeiten war, wie er noch heute ist und wie er ewig sein wird. Allein Cade ist ein Demagog, der zugleich an die Gerechtigkeit seiner Sache glaubt und der nicht etwa mit seiner Würde Comödie spielt, sondern, vom Erfolg und vom Genuss der Macht förmlich berauscht, selbst an seine eigene Bedeutung glaubt, bis ihn schliesslich der Wankelmuth der Menge enttäuscht. Jede subjective Komik muss meiner Ansicht nach der Rolle fern bleiben; in dieser Beziehung müssen die ihn umgebenden clownartigen Figuren der Märten, Smith, Johann u. s. w., die der burlesken Komik den weitesten Tummelplatz bieten, den Gegensatz, nicht das Seitenstück zu Cade bilden. Durch diese Gegensätze und noch weiterhin durch die Haltung des „Volks“, d. h. des Pöbels, hinter ihm, erhält die Figur Cade's erst ihre richtige Beleuchtung; die vereinzelte virtuose Darstellung dieser Rolle könnte auch nicht annähernd die Wirkung machen, deren der Akt bei vollendetem Ensemble fähig ist. Er bildet ein bis jetzt in der ganzen dramatischen Literatur unübertroffenes, in seiner Art einzig dastehendes Mustergemälde eines Pöbelaufstandes, wie noch nie eins auf die Bühne kam. Dingelstedt's Bemerkungen über die Volksscenen (S. 136) können hier nicht genug beherzigt werden. Es muss dabei fortwährende Spannung, fortwährendes Leben pulsiren, sei es, dass, wie in der ersten Scene des dritten Aktes, der ganze Pöbel-Chorus der Haupthandlung seine Aufmerksamkeit widmet und mimisch daran Theil nimmt, sei es, dass er, wie in der dritten Scene, in selbstständig agirenden Gruppen seinen Leidenschaften und Gelüsten Ausdruck giebt. Ich kann nicht genug Aufmerksamkeit auf die Einrichtung und das Einstudiren des dritten Aktes empfehlen; sie wird sich dann aber auch durch eine überraschende Wirkung belohnen. Ein künstlerisch geleitetes Theater wird dabei die Grenze zwischen „Darstellung der Gemeinheit“ und „Gemeinheit der Darstellung“ inne zu halten wissen.

Ueber *Richard, Herzog von Gloster* siehe meine Bemerkungen zu „Richard III.“ im vorigen Bande des Jahrbuchs. Er muss natürlich weit jugendlicher erscheinen, als im letztgenannten Drama, auch

muss das Auftauchen der verbrecherischen und ehrgeizigen Pläne noch sorgsamer nach aussen verborgen werden.

Eduard, Graf von March, später König Eduard IV., jugendlicher Held, tapfer, schön, ritterlich und galant.

Warwick, der „Königsmacher“, Held im kräftigsten Mannesalter, der mächtigste Mann im Reich, selbstbewusst, ja häufig vorlaut in seinem Auftreten, mit jenem Vasallenübermuth, der die Könige nur als Werkzeuge des Feudaladels betrachtet. Dingelstedt's Bemerkungen über ihn (S. 134) sind durchweg treffend.

Salisbury, Warwick's Vater, Greis mit weissen Haaren, von gleichem Schrot und Korn wie sein Sohn, sein Auftreten jedoch durch das höhere Alter gemildert, mehr zurückhaltend, weniger herausfordernd.

Clifford, das Bild des rauhen, grausamen Parteigängers im Bürgerkriege, mit infernalischem Hass gegen das Geschlecht der Yorks.

Suffolk, gewissenlos, eitel, stolz, dabei glänzend und prachtliebend, den Hochmuth des Favoriten zur Schau tragend, der Königin gegenüber leidenschaftlich und sinnlich glühend.

Say, alter, würdiger Greis, dessen Haupt vor Alter und Schwäche zittert.

Somerset, Buckingham, Stafford, Clarence, Hastings u. s. w. sind Repräsentationsrollen aus der Hof- und Kriegersphäre, hinsichtlich deren nichts Besonderes zu bemerken bleibt, ebensowenig bezüglich der Naturburschen *Peter, Simpcox* u. s. w.

Zu den Frauenrollen übergehend, ragt vor allen hervor *Margarethe von Anjou*, der Geschichte nach bei ihrer Vermählung 20, am Schluss des Stückes also 46 Jahre alt. Sie ist ebenso wie ihr Gemahl in ihrer Charakter-Entwicklung fein und scharf gezeichnet. Die Darstellung erfordert eine Künstlerin ersten Ranges, welche sich nicht bloss vor unweiblicher Uebertreibung zu hüten, sondern auch die Entwicklung so dämonischer Leidenschaften aus einem auch weicheren Empfindungen (der Liebe zu Suffolk und zu ihrem Kinde) zugänglichen Herzen, mit psychologischer Wahrheit darzustellen weiss. Dingelstedt sagt: „Die Darstellerin gebe sich dämonische Schönheit, heroische Kraft, südliche Gluth.“ Der Uebergang in das dämonische Stadium und zugleich in ein vorgerückteres Alter muss hauptsächlich vom Tode Suffolk's an hervortreten. — Abweichend von Dingelstedt möchte ich nicht rathen, die Königin auf den Schlachtfeldern von Wakefield und Tewksbury im Harnisch und in Waffen erscheinen zu lassen. Die Beibehaltung der weib-

lichen Tracht (am besten hier ein Reitkleid) dürfte im Gegentheil den Eindruck ihrer, der weiblichen Natur entgegengesetzten, männlichen Leidenschaften nur um so wirkungsvoller hervorheben. Die bewaffneten Mannweiber wirken in der Regel komisch; will ich auch zugeben, dass eine bedeutende Künstlerin diese Klippe zu vermeiden wissen würde, so finde ich doch die Möglichkeit einer durch diese Tracht erreichten Steigerung der Wirkung ausser Verhältniss zu der Wahrscheinlichkeit eines entgegengesetzten Erfolgs.

Die Tracht Margarethen's bei ihrem ersten Erscheinen muss geschmackvoll und keineswegs ärmlich, jedoch (im Gegensatz zur Herzogin Gloster) höchst einfach sein. Die speciell durch sie am englischen Hofe eingeführte, sehr kleidsame Kopfbedeckung¹⁾ wird sich hierbei, oder in späteren Scenen, zweckmässig verwenden lassen.

Leonore, Herzogin von Gloster, kann in der Kürze, in welcher sie die Bearbeitung vorführt, lediglich die Eitelkeit und den Hochmuth einer Hofdame zum Ausdruck bringen, welche sich durch das neu aufgehende Gestirn der Königin aus ihrer bisherigen hohen Stellung verdrängt sieht und dieselbe daher vom ersten Augenblick an instinktiv hasst.

Elisabeth Grey, nachmals Gemahlin Eduard's IV., ist in meinen Bemerkungen zu Richard III. ausführlich charakterisirt. Es bedarf deshalb hier der Bemerkung kaum, dass ich Dingelstedt's Auffassung, wonach ihr erstes Auftreten (die Werbescene Eduard's, vierter Akt vierte Scene) ein „Cabinetsstück weiblicher Koketterie“ sein soll, durchaus nicht theile. Das Zusammentreffen der Frivolität Eduard's mit einer berechneten Koketterie Elisabeth's müsste geradezu anwidern; als Sieg ächter Weiblichkeit aufgefasst, die selbst den leichtsinnigen König auf bessere Wege bringt (er erscheint in Wirklichkeit im Stück auch nur als guter Gemahl und Vater) wirkt dagegen diese Scene und Elisabeth's Auftreten überhaupt um so wohlthuender, als sie, wie bereits gesagt, die einzige Repräsentantin maassvoller, ächter Weiblichkeit in diesem Intriguen- und Gewaltdrama ist.

Die beiden folgenden Rollen wird man in der Regel wohl jungen Damen übertragen.

Eduard, Prinz von Wales, geschichtlich als achtzehnjähriger

¹⁾ Sie bestand in einer weissen Haube, welche die hintere Hälfte des Kopfes bedeckte und auch die Wangen zum Theil verhüllte; sie endigte in der Höhe des Kinns. Darüber lag eine bunte Haube von ähnlicher Form, im Nacken mit einem frei flatternden Tuch versehen. (S. Kretschmer und Rohrbach, Trachten der Völker, S. 180.)

Jüngling bei Tewksbury erschlagen. In der Darstellung muss er noch jünger gehalten werden. Sein Auftreten in der Scene zu Tewksbury muss frei, offen, selbstbewusst, aber nicht frech sein. Dingelstedt spricht sich zwar speciell gegen die Uebertragung dieser Rolle an eine Dame aus; doch finde ich dabei keine anderen Bedenken, als diejenigen, welche sich gegen solche Uebertragungen überhaupt geltend machen lassen; denn die Rücksicht auf Eduard's erst in Richard III. auftretende Wittwe Anna kann hier wohl noch nicht in die Waagschale fallen. Durch eine bereits vorn im zweiten Akt eingeschaltete Bemerkung über die stattgehabte Geburt des Prinzen und durch die Umänderung des Wortes „vermählt“ in „verlobt“ (Akt V, Sc. 1) wird einerseits das im vierten Akt vorkommende Auftreten eines bereits erwachsenen Sohnes der im ersten Akt vermählten Margarethe besser vorbereitet, dann aber auch die Verlegung der Schlusscene in ein noch zarteres Alter als 18 Jahre, wie es die Darstellung durch eine Dame bedingt, unbedenklicher gemacht. Im Uebrigen würde ich auch gar nicht gegen die Uebertragung an einen Liebhaber sein, falls sich nur ein solcher von so zartem Aussehn findet.

Edmund, Herzog von Rutland, der Geschichte nach älter als Clarence und Richard, erscheint hier als Knabe. Die Ermordungsscene Akt IV, Sc. 2 ist gleichsam ein vereinfachtes Vorbild der Scene zwischen Hubert und Arthur in König Johann und kann, so klein sie ist, durch eine talentvolle jugendliche Darstellerin zu schöner Geltung gebracht werden.

Der junge Herzog von Richmond, der übrigens stumm bleibt, wird ebenfalls durch eine Dame dargestellt.

Wie bereits erwähnt, nimmt die Bearbeitung, einschliesslich der kleinsten Rollen, nur etwa 35 redend und handelnd auftretende Personen in Anspruch, über die Hälfte weniger als das Original. Durch Cumulationen kann diese Zahl sogar noch um drei bis vier verringert werden, falls es nöthig erscheinen sollte. Sind dagegen mehr Darsteller disponibel, so kann man auch die Rollen der Northumberland, Exeter, Oxford u. s. w. herstellen, deren Reden die Bearbeitung meist auf Somerset und Buckingham überträgt.

Ein Missstand (der sich aber im Original noch mehr als in der Bearbeitung geltend macht) bleibt der geringe Umfang der weiblichen Rollen, die, Margarethe ausgenommen, wenig zur Geltung gelangen können. Eine fernere Schwierigkeit liegt in der erforderlichen grossen Anzahl von Darstellern, die sich in den höheren aristokratischen und kriegerischen Sphären mit der nöthigen Würde

und Leichtigkeit zu bewegen wissen. Im Allgemeinen jedoch macht Heinrich VI. in dieser Bearbeitung extensiv wie intensiv keine grösseren Anforderungen an das Personal und die Leistungen einer Bühne, als die übrigen Historien und viele der grossen Tragödien unseres Dichters.

Die eigentliche Scenirung des Stückes ist höchst einfach; die genauen Bühnenweisungen, die der Bearbeitung beigelegt sind, bieten dafür genügende Anhaltspunkte. Nur die beiden Schlachten im vierten und fünften Akt erfordern grössere Sorgfalt. Damit die Gefechte und Scharmützel nicht lächerlich wirken, ist es am besten, dieselben möglichst in den Hintergrund zu verlegen und deren Anblick dem Publikum durch Versatzstücke oder dergl. theilweise zu entziehen. Auf das bald näher, bald entfernter hörbare Getöse (Schlachtmusik u. s. w.), welches auch während der Reden im Vordergrund niemals ganz abbrechen darf, verwende man besondere Sorgfalt, die sich durch eine gesteigerte Wirkung reichlich belohnt; durch das Ohr kann überhaupt bei Schlachtenscenen mehr für die Illusion des Publikums gewirkt werden, als es durch das Auge möglich ist. Behufs scenischer Abwechslung schlage ich vor, in der zweiten Schlacht (fünfter Akt) Geschütze, durch Bogenschützen¹⁾ gedeckt, zu verwenden, die am besten im Hintergrund auf eine Anhöhe postirt werden und deren Erstürmung dann die Lancaster'schen Truppen mehrmals vergeblich versuchen.

Die Trachten jener Zeit sind im Allgemeinen sehr kleidsam. Vielleicht könnte die ceremonielle Eingangsscene benutzt werden, bei den Hofcavalieren die lächerliche Mode jener Zeit vorzuführen, wonach die Schnäbel der Schuhe (crackowes) bis zu 2 Fuss hoch aufwärts gekrümmt und mit Kettchen an die Kniebänder (mitunter sogar an die Gürtel) befestigt waren. Eduard IV. erliess sogar ein Gesetz, welches die Länge der Schnäbel auf zwei Zoll beschränkte; dasselbe blieb jedoch gegen die Macht der Mode wirkungslos.

Die Wappen und Abzeichen der Lancasters und Yorks sind bekannt. Alle Führer müssen im vierten und fünften Akt die rothe resp. weisse Rose tragen. Die unterscheidenden Abzeichen der Prinzen von Geblüt dürfen nie fehlen.

Soweit meine Erläuterungen. Ueber den Werth oder Unwerth der Arbeit mag der Erfolg der Aufführung entscheiden. Jedenfalls

¹⁾ Die Bogenschützen im 15. Jahrhundert trugen eiserne Hauben und Kettenhemden, Brust und Rücken mit ledernen, eisenbeschlagenen Panzern bedeckt. Die Bogen hatten 4 bis 5 Fuss Länge. Die Pfeile wurden nicht in einem Köcher, sondern in einem Ring an der rechten Seite des Gürtels getragen.

dürfte hierdurch die Vorführung des ganzen Historienzyklus, der dann nur noch sechs Abende beansprucht, bedeutend erleichtert werden. Denn gegen die beiden höchst effektvollen Stücke Heinrich IV. 1. und 2. Theil fällt auf der Bühne das nachfolgende Stück, Heinrich V., ohnedies schon bedeutend ab; würden nun gar hierauf noch zwei oder gar drei langweilige Stücke (Heinrich VI.) folgen so wäre dies ein etwas bedenkliches Attentat auf die Geduld des Publikums.