

## Werk

**Titel:** Zu einer neuen Bühnenbearbeitung des Macbeth

**Autor:** Gericke, R.

**Ort:** Berlin

**Jahr:** 1871

**PURL:** [https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509\\_0006|log8](https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509_0006|log8)

## Kontakt/Contact

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

✉ [info@digizeitschriften.de](mailto:info@digizeitschriften.de)

# Zu einer neuen Bühnenbearbeitung des Macbeth.

Von

**R. Gericke.**

---

Eine neue Bearbeitung des Macbeth für die deutsche Bühne könnte nichts weniger als ein dringendes Bedürfniss scheinen. Denn für kein Werk Shakespeare's, für kein Werk der dramatischen Poesie überhaupt, sind nach dieser Seite hin schon so viele, und darunter so berufene Kräfte unserer Literatur und Dramaturgie thätig gewesen, als gerade für Shakespeare's Macbeth. Nachdem ihn Stephanie d. J. bereits 1772, freilich arg verarbeitet, in Wien auf's Theater gebracht hatte, ist er bearbeitet worden von Fischer (1777 für Prag), Wernike (1778 für Berlin), Schröder (1779 für Hamburg), H. L. Wagner (1779 für Frankfurt), Bürger (1777—83), Dalberg (1788 für Mannheim)<sup>1)</sup>, theilweise, die Hexenscenen, auch von Schink (1780); dann hat Schiller's Einrichtung (1800 für Weimar) alle diese vorgängigen Versuche verdrängt und längere Zeit auf wohl sämtlichen deutschen Bühnen die Alleinherrschaft behauptet; später aber sind, vorzüglich in Berlin mit den Bearbeitungen von Spiker (1825) und nachher von Tieck (1851) wiederholte Versuche gemacht worden, von Schiller auf den mehr oder weniger unveränderten Shakespeare zurückzugehen, während Dramaturgen wie Immermann und Ed. Devrient, Einzelnes ändernd, für Schiller ein-

---

<sup>1)</sup> Dem in der Mannheimer Theater-Bibliothek vorhandenen, unbezeichneten Manuscripte, welches wir wohl für die Dalberg'sche Bearbeitung zu halten haben, liegt die Bürger'sche, aber vielfach abgeändert, zu Grunde. — Ueber die meisten andern der genannten Bearbeitungen findet sich einiges Nähere in Genée's Geschichte der Shakespeare'schen Dramen in Deutschland, 1870.

traten; endlich haben Dingelstedt (München 1855, Weimar 1856) und Bodenstedt (Meiningen 1867) beide Richtungen, die freiere und die strengere, durch zwei neue Bearbeitungen weitergeführt. Dazu kommen noch, als ganz freie, der Bühne allerdings ganz fern gebliebene Behandlungen des Stoffes, H. v. Collin's dramatisch-lyrisches Bruchstück Macbeth (1812) und Meyer's grotesk-willkürliche Uebersetzung (1824). Und übersetzt worden ist Macbeth von Wieland, Eschenburg, Schlegel (Fragment), Voss, Möller, Benda, [Spiker], Lachmann, Kaufmann, [Tieck], Körner, Hilsenberg, Ortlepp, Simrock, Rapp, Jacob, Jencken, Tycho Mommsen, Heinichen, Moltke, Jordan, [Bodenstedt], Flathe (in Bruchstücken). Beim Ueberblick so zahlreicher, zum Theil so gewichtiger Namen dürfte man wohl meinen, dass nachgerade des Guten genug geschehen und nichts Wesentliches mehr zu thun übrig sein müsse.

Aber es fragt sich nur, ob mit allen diesen Bemühungen nun auch das Ziel erreicht sei; ob wir nun auch wirklich einen deutschen Macbeth besitzen, der Shakespeare's Dichtung auf unserer Bühne voll und sicher zu der Wirkung bringt — wir wollen nicht sagen: die sie auf Shakespeare's Bühne ausgeübt hat; das wäre das schwerlich erreichbare Ideal der Bearbeitung; — wir wollen nur fragen, ob Macbeth auf unserer Bühne voll und sicher die Wirkung ausübe, die wir von ihm zu erwarten berechtigt sind, wenn wir immer von neuem an uns erfahren, welchen tiefen, erschütternden Eindruck das Stück im Originale beim blossen Lesen auf uns macht; wenn wir unsere Kritik hören, die, seit Bürger's überschwänglichen Aeusserungen des Entzückens, nicht müde geworden ist, Shakespeare's Macbeth als höchstes, als unvergleichbar höchstes Meisterwerk der dramatischen Poesie bewundernd zu preisen — s. Schlegel, Gervinus, Vischer, Röttscher, Kreyssig — und deren nüchternster Vertreter, der Realist Rümelin, schliesslich nicht umhin kann, ihn die „mächtigste und gewaltigste aller Tragödien“ zu nennen<sup>1)</sup>; wenn wir auch nur die angeführte Menge der vorhandenen deutschen Uebersetzungen als Zeugniss und Maassstab für die poetische und dramatische Bedeutung des Werks in's Auge fassen.<sup>2)</sup>

<sup>1)</sup> Ulrici kann zwar dem Macbeth „nicht den gleichen Rang mit Romeo und Julie, Hamlet, Lear, Othello zugestehen“, erklärt aber doch am Ende, dass, in Betracht der überwiegenden Schönheiten des Stücks, die Gründe keiner weitern Darlegung bedürfen, „warum, trotz der hervorragenden Mängel, diese Tragödie gerade vorzugsweise die Gunst und den Beifall der meisten Kritiker sich erworben hat.“ (Shakespeare's dramatische Kunst, 1868, II., S. 125. 127.)

<sup>2)</sup> Auch in Frankreich ist, so viel wir wissen, Macbeth häufiger für die Bühne bearbeitet worden, als irgend ein anderes Stück Shakespeare's. Und das Lieblingsstück

Um Beantwortung der aufgeworfenen Frage haben wir uns an unsere Theater zu wenden. Aber die Antwort, welche wir da finden, ist eine keineswegs befriedigende. Nach dem — leider Wenigen — was von einer Statistik unserer Bühnen vorliegt, erscheint Macbeth, auch auf den Shakespearerühmtesten derselben, verhältnissmässig selten und immer nur vorübergehend, eigentlich immer nur als Experiment<sup>1)</sup>; und in der Wahl dieser oder jener von den verschiedenen jetzt zur Aufführung kommenden Bearbeitungen herrscht nach wie vor (d. h. vor Schiller) grosse Uneinigkeit und Unsicherheit, weil keine den rechten, allgemein durchschlagenden Erfolg für sich hat. In einzelnen, besonders günstigen Fällen haben Dingelstedt, Laube, Bodenstedt das Stück wohl einmal zu vollerer Wirkung gebracht; aber diese wenigen Fälle verschwinden in der Mehrzahl derer, wo es im Ganzen genommen ziemlich wirkungslos geblieben ist. Wie Fontane über eine Berliner Macbeth-Aufführung (1857) nur von der überaus „kühlen und nüchternen“ Haltung des Publikums zu berichten hatte<sup>2)</sup>, so klagt Laube, dass Macbeth in Wien „absolut nicht mehr (?) gelingen zu wollen schien“, bis er dies „erst spät“ mit Wagner und Fr. Wolter in den Hauptrollen (also doch wohl auch nur für diese) durchsetzte.<sup>3)</sup> Und ebenso konnte man auch in Carlsruhe unter Ed. Devrient's, für Shakespeare so schöne Erfolge erzielender Bühnenleitung erleben, wie „die mächtigste und gewaltigste“ aller Tragödien im allgemeinen, die Glanzstellen abgerechnet, mit einer wahrhaft erschreckenden Kälte aufgenommen wurde. Diese Erfahrungen treffen aber (für Berlin) die Tieck'sche, (für Wien) die Dingelstedt'sche und (für Carlsruhe im Wesentlichen) die Schiller'sche Bearbeitung. Und die Bodenstedt'sche ist zwar in Meinungen mit Glück gegeben worden, allein es hat nicht den mindesten Anschein als wolle, oder könne, eine andere Bühne der Meininger darin folgen.

---

des englischen Volkes ist, neben Othello, Macbeth (s. Fontane, Aus England, 1860, S. 79.)

<sup>1)</sup> Nach Elze's Zusammenstellung (Shakesp. Jahrb. II., S. 116.) wurden 1864 auf 8 Hauptbühnen Deutschlands Hamlet 15, Romeo und Julie 13, Richard III. 12, Lear 10, Othello 10, Coriolan 7, Macbeth 6 Mal gegeben. Aehnliche Resultate fanden wir bei Durchsicht der Aufführungs-Register mehrerer einzelnen Bühnen. — In Berlin (s. Genée, Gesch. d. Sh. Dr., S. 340) wurde Macbeth bis Ende 1867 65 Mal aufgeführt; aber in diese Zahl theilen sich 5 Bearbeitungen (Wernike seit 1778, Bürger s. 1787, Schiller s. 1809, Spiker s. 1825, Tieck s. 1851); und Hamlet wurde bis dahin 246, Romeo und Julie 159, Lear 107, Othello 81 Mal gegeben.

<sup>2)</sup> Fontane, A. E., S. 93.

<sup>3)</sup> Laube, Geschichte des Burgtheaters, 1868, S. 341.



Das sind Thatsachen, die mit dem, was wir zu finden hofften, in grellem Widerspruch stehn.

Nun wollen wir nicht verkennen, dass, wie Laube a. a. O. sagt, Macbeth allerdings kein „stark anziehendes oder dankbares Stück im gewöhnlichen Schauspielersinne ist, weil nur unerfreuliche Leidenschaften auftreten und die Liebe gar nicht mitspielt“; dass das Morden und wieder Morden unsere Nerven schärfer und härter berührt als die der Zeitgenossen Shakespeare's, und dass diese Härte des Stoffes auf der Bühne weit empfindlicher hervortritt, als beim Lesen. Wir geben auch zu, dass zum vollen Gelingen des Stücks eben sehr bedeutende Schauspielerkräfte gehören und dass die Inszenirung desselben manche Schwierigkeiten hat, die seinen Erfolg beeinträchtigen können. Indess, das alles ist doch schwerlich das allein Entscheidende. Denn andererseits: Schiller griff, nicht zufällig, aus allen Shakespeare'schen Dramen gerade den Macbeth heraus; Immermann machte ihn zu einer der ersten Aufgaben seiner Bühne<sup>1)</sup>; und so dürfen wir gewiss wieder Laube beistimmen, wenn er ihn, trotz allem, für „eine der stolzesten Compositionen Shakespeare's hält“, auf welche unsere Theater immer und immer wieder zurückkommen müssen. Das ganze Stück ist so durchaus dramatisch, dass es nicht bloß gelesen, sondern gehört und gesehen sein will. Die Unerfreulichkeit des Stoffes wird durch die höchsten Schönheiten der dichterischen Behandlung aufgewogen; wobei noch in Anschlag zu bringen, dass wir durch Schiller mit diesem Stoffe von Jugend auf vertraut sind, ihn gewissermaassen in Fleisch und Blut aufgenommen haben und seine Härten auch deshalb weniger schneidend empfinden.<sup>2)</sup> Und Rollen wie Macbeth, Lady Macbeth, Macduff bieten dem Schauspieler ebensoviel, oder mehr, als sie von ihm fordern. Die Schwierigkeiten der Inszenirung endlich, wenn auf das Nöthige beschränkt, übersteigen sicherlich nicht das Mass dessen, was unsere Theater leisten können und wirklich leisten.

Somit dürfte die Schuld, dass Macbeth bei uns nicht die rechte Bühnenwirkung erzielt, doch wohl auch mit in den bisherigen Bearbeitungen zu suchen sein. Schon die berührte Uneinigkeit unserer Bühnen in der Wahl unter den (mindestens vier) jetzt vorliegenden erregt Bedenken gegen die unbedingte Vorzüglichkeit der einen oder anderen. Es genügt aber auch eine sehr flüchtige Betrachtung derselben — von den vor-Schiller'schen Bearbeitungen, als factisch

<sup>1)</sup> Putlitz, Carl Immermann, Berlin 1870, II., S. 97.

<sup>2)</sup> Wie viel hierin die Vertrautheit, die Gewöhnung thut, hat Elze (Sh. J. II., S. 110) hervorgehoben, Shylock's Messerwetzen mit Teil's Apfelschuss vergleichend.

beseitigten, nicht weiter zu reden —, um dieses Bedenken durch Gründe bestätigt zu finden, die grossentheils so allgemein anerkannt sind, dass sie hier nur angedeutet zu werden brauchen.

Ueber die Einrichtung Schiller's sind jetzt, obgleich die meisten unserer Bühnen noch an ihr festhalten, wohl alle Stimmen dahin einig, dass sie bei unverkennbar grossen Verdiensten <sup>1)</sup> auch unverkennbare Mängel hat und der Dichtung Shakespeare's nicht zu ihrem vollen Rechte verhilft. Die vielgescholtene Verwandlung der Hexen in „antikisirend-klassische Schicksalsschwestern“ ist am Ende eine Einzelheit, die sich als solche beseitigen liesse; über die des „verschlafenen, noch halb berauschten Pförtners in einen gottesfürchtigen Morgenherold“, wird nicht so kurzhin abzusprechen sein, da das Original hier eine mehr oder minder eingreifende Aenderung nöthig macht; und dass Schiller die ganze Shakespeare'sche Sprache in den stolzen Strom seiner eigenen getaucht hat, erscheint sogar — soweit nur nicht, wie freilich oft bei Schiller, „jene in dieser völlig untergeht“ — eher als ein Vortheil, da ein gehobener Glanz des Colorits der düsteren Schwere des Stoffs im Macbeth ein wohlthätiges Gegengewicht giebt; und überdies wird wohl jeder neue deutsche Macbeth, um wirklich deutsch zu sein, mehr oder weniger von Schiller's Diction, die uns zur Norm der dramatischen Diction geworden ist, annehmen müssen. Das sind also Punkte von untergeordneter oder fraglicher Bedeutung, wie manches Andere, was zu berühren hier zu weit in's Einzelne führen würde. Aber alles hängt doch damit zusammen und läuft darauf hinaus, was der Hauptmangel ist von Schiller's Macbeth: dass er den Charakter, das Charakteristische des Shakespeare'schen nicht streng genug festhält. Vornehmlich die Hauptrolle, die Rolle Macbeth's, hat in dieser Beziehung so Wesentliches verloren, dass das ganze Werk schwer darunter leidet. Denn die gewaltige Tragik desselben liegt in der innern Zerrissenheit Macbeth's, in seinem steten Kampfe mit sich selbst; und dieser Zwiespalt, diese Zerrüttung seines Wesens muss, besonders gegen das Ende hin um so deutlicher hervortreten, je weniger der Dichter dafür gethan hat, uns durch Handlungen zu zeigen, dass Macbeth nicht der „hartgesottne“ Bösewicht ist, der er scheinen kann. <sup>2)</sup> Aus seinen Worten heraus müssen wir es

<sup>1)</sup> Vergl. Hiecke, Shakespeare's Macbeth, 1846. — In den folgenden Anführungen halten wir uns an Dingelstedt's Beurtheilung Schiller's (Studien und Copien nach Shakespeare, 1858, S. 151.).

<sup>2)</sup> Vergl. Gervinus, Kreyssig, Vischer (Kritische Gänge, n. F., Hft. 2. S. 58.), v. Friesen (Sh. J., IV., S. 198). Diesen Auffassungen stehen gegenüber die weniger

fühlen, wie er fortwährend auf der Folter der Leidenschaft und des Gewissens zuckt und wie er, vom ersten Augenblick an seine Verschuldung büssend, einem sich immer steigenden Krampfe erliegt. Und das fühlen wir bei Shakespeare, wo wir durch jedes Wort hindurchblicken bis auf den Grund der sturmzerwühlten Seele Macbeth's, in jedem ein tiefes Leiden als Ursache und als Wirkung seines Handelns empfinden. Das fühlen wir aber nicht oder viel weniger bei Schiller. Hier ist das Wort mehr nur Ausdruck des Gedankens, der Reflexion, und diese, bei Shakespeare bloss Nebensache, Vehikel, hier Hauptsache: „das Bild Macbeth's, von Shakespeare so fest hingestellt, muss sich, namentlich in den Monologen gegen das Ende des Stücks, in Reflexion auflösen lassen.“ Damit ist aber der Charakter Macbeth's wesentlich alterirt, das Verständniss, die Auffassung, die Wirkung des ganzen Stücks wesentlich erschwert und benachtheiligt. Und was von der Charakteristik Macbeth's gilt, gilt mehr oder weniger auch von der Charakteristik der andern Rollen; sie ist durchweg äusserlicher, schwächer als im Original. Dazu kommt noch, dass (wie weiterhin zu besprechen) auch die scenischen Umgestaltungen Schiller's dem Stück, besonders den Rollen Macbeth's und der Lady Macbeth, erheblichen Abbruch gethan haben. Kurz, Schiller's Bearbeitung, nach Seiten der Freiheit, der grossartig selbstständigen, wirklich dichterischen Behandlung gewiss in vielen Punkten das Muster einer Bearbeitung, lässt doch nach Seiten der Treue Bedeutendes zu wünschen übrig.

Daher war es eine natürliche Reaction, dass die Berliner Bühne den Macbeth 1825, in der Spiker'schen Bearbeitung, d. h. in einer dem Original, bis auf kleine Auslassungen, Wort für Wort folgenden Uebersetzung, aufführte, und dass sie später, von dem Extrem zurückkommend, aber mehr Anschluss an Shakespeare als an Schiller suchend, die Tieck'sche annahm, bei der sie wohl jetzt noch steht. Diese nun entzieht sich freilich, weil nicht im Druck erschienen, der näheren Beurtheilung. Allein Dingelstedt hat einige Hauptzüge aus ihr mitgetheilt und durch das, was er über sie sagt, ist ihr Werth im allgemeinen hinreichend festgestellt.<sup>1)</sup> Dingelstedt fand in ihr „einen tüchtigen Schritt über Schiller hinaus, an Shakespeare hinan, jedoch auch so manche jener geistreichen, aber eben so launenhaften wie geistreichen Absonderlichkeiten, in

---

günstige Ulrici's und die noch härtere Bodenstedt's (Sh. J., I., S. 353. und II., S. 269.).

<sup>1)</sup> Studien und Copien, S. 153.

denen sich Tieck immerwährend gefiel; — idealisirende Züge, kritische und dramaturgische Lichter in das Urbild hineingetragen, die nicht zu dessen Verherrlichung dienen.“ Danach und da Tieck's Bearbeitung trotz der Autorität seines Namens, wie es scheint, nirgends sonst als eben in Berlin gegeben worden ist, können wir nicht glauben, dass ihr Fortschritt über Schiller hinaus ein Fortschritt im grossen und ganzen gewesen.

Dagegen ist ein solcher nicht zu verkennen in Dingelstedt's Bearbeitung. Auch ihm kam es hauptsächlich darauf an, mehr „Wahrheit“, mehr Treue in die Copie zu bringen als bei Schiller; aber indem er den „ganzen Shakespeare“ wollte, wollte er nicht jeden kleinsten Zug, jede Eigenthümlichkeit des Dichters wahren, sondern „immer die Mitte zwischen dem Original und der Bühne, zwischen dem poetischen Werth und der Aufführbarkeit des Stückes innehalten.“<sup>1)</sup> So schloss er sich im Principe Schiller vollkommen an und führte dessen Werk entschieden weiter. Mag er hier und da in der Freiheit der Behandlung etwas mehr gethan haben als nöthig scheint, mag überhaupt manche Einzelheit fraglich und streitig sein: im allgemeinen war Dingelstedt's Verfahren jedenfalls sehr maassvoll und nach allen Seiten hin auf das wirklich Zuträgliche bedacht. Nur dass ein misslicher Umstand dabei seine Bearbeitung leider nicht werden liess, was sie hätte werden können. Dingelstedt schuf nicht aus dem Vollen, sondern beschränkte sich darauf, „die Uebersetzungen von Schiller, Tieck und Kaufmann zu benutzen, oder vielmehr mit Auswahl, das Pathos nach Schiller, nach den beiden Andern die Charakteristik, aus allen dreien eine vierte, stellenweise eigene zu machen.“ Das aber war „eine Aufgabe, weder leichter noch lohnender als eine völlig neue und freie Uebertragung.“ So konnte kein wirklich einheitliches Werk, keine wirkliche Nachdichtung entstehen; die Diction vorzüglich konnte nicht zu einem Gusse zusammengehen, das Schwunghafte, was Schiller zu viel haben mag, musste sich bei Dingelstedt zu wenig finden. Aber Macbeth bedarf eben dessen, und die Dingelstedt'sche Bearbeitung wird deshalb, nach dieser Seite hin, schwerer als die Schiller'sche, nur von den ausgezeichnetsten Schauspielerskräften zu zündender Wirkung zu bringen sein, wie Laube's Wiener Erfahrung gezeigt hat. Ferner steht ihr entgegen, dass einige ihrer, durchweg höchst beachtenswerthen Anforderungen an die Inscenirung, Dingelstedt's eigene Inscenirungs-Meisterschaft voraussetzen und von den wenigsten unserer

---

<sup>1)</sup> Studien und Copien, S. 22. — Das weiterhin Folgende s. S. 146.

Bühnen recht zu erfüllen sein dürften; wie besonders im letzten Akte, von dem so viel abhängt, wenn das Stück als Ganzes gelingen soll, die Kampfszenen mit dem Ausfall Macbeth's gewiss sehr schwierig wirklich gut auszuführen sind. Ausserdem gilt das über Schiller's scenische Umgestaltungen vorläufig Bemerkte hier in noch erhöhtem Maasse. — Das sind, scheint es, die Hauptgründe, weshalb Dingelstedt's Macbeth wohl in einzelnen Fällen, vorzüglich unter seiner eignen Leitung in München und Weimar, bedeutende Erfolge errungen, aber ausser nach Wien, Dresden, Frankfurt keine zunehmende, keine allgemeine Verbreitung gefunden hat.

Und die Bodenstedt'sche endlich hat letztere von vorn herein nicht beanspruchen können und wollen. Denn was einem Bodenstedt seinem Meininger Publikum, einem kunstsinnigen, mit Shakespeare innig vertrauten Fürsten und seiner Umgebung gegenüber gelungen ist, damit würde ein anderes Theater bei seinem gewöhnlichen Publikum schwerlich mehr Glück machen, als seiner Zeit das Berliner mit dem Spiker'schen Versuche. Aehnlich diesem gab Bodenstedt den Macbeth fast ganz (bis auf Einiges in der Pfortnerscene, und den englischen Arzt) unverkürzt und unverändert nach seiner Uebersetzung. Nun braucht aber nicht erst bewiesen zu werden, dass der unveränderte Shakespeare nicht für unser grosses, alltägliches Theaterpublikum passt. Selbst einem esoterischen Kreise von Kennern wäre, meinen wir, erst dann recht mit demselben gedient, wenn er — um auf Tieck's frommen Wunsch zurückzukommen — auch auf Shakespeare's Bühne aufträte; die helle Realität unserer Bühne, mit ihrer die Phantasie des Zuschauers zu blosser Passivität herabdrückenden Coulissenwelt stimmt nun einmal nicht zu so Vielem in Shakespeare's Dichtung, was sich sehr sonderbar, überphantastisch, märchenhaft, irrational ausnehmen muss, wo ihm nicht eine auch zu kühneren Sprüngen aufgelegte active Phantasie entgegenkommt. Im Macbeth findet sich dessen weniger als in vielen andern Stücken Shakespeare's; aber auch er enthält doch genug, was ihm, in unveränderter Gestalt, auf unserer Bühne nur schaden kann. Und wenn er trotzdem bei dem Versuche Bodenstedt's zu einer Wirkung kam, wie es allen Berichten zufolge in Meiningen der Fall gewesen, so war das ein doppelt anerkennenswerther Ausnahmefall, der wohl Ausnahme bleiben muss; bis auf den einen Punkt, in dem, unseres Erachtens, alle unsere Bühnen Bodenstedt folgen sollten: in dem rühmlichen und rühmlich gelungenen Wagniss, den Macbeth einmal, ohne Furcht

vor der zu grossen Scenenmenge, in seiner ganzen vollen Schönheit aufzuführen.<sup>1)</sup>

Aus alledem geht hervor, dass die Bearbeitung des Macbeth doch noch nicht endgültig zum Ziele gelangt ist. Und so wird es nun wenigstens nicht als etwas ganz und von vornherein Ueberflüssiges erscheinen, hier Ideen zu einer neuen Macbeth-Bearbeitung der Prüfung vorzulegen. Es sollen nur Hindeutungen sein auf Diez und Jenes, was sich vielleicht einmal zur grösseren Ehre Shakespeare's und seines Werks ausführen liesse. Jedenfalls mögen sie, obgleich öfters vom gewohnten Wege abweichend, uns nicht als Verkennung von Verdiensten ausgelegt werden, deren Vorgänge allein wir in vielen Stücken verdanken, was wir zu bieten haben.

Ueber das Allgemeine unserer Ansichten, über unser Princip der Bühnenbearbeitung, bedarf es keiner weitläufigen Auseinandersetzungen. Einestheils ergibt es sich schon aus dem bisher Gesagten, andernteils ist es bereits oft und nachdrücklich genug — so besonders entschieden von Dingelstedt in der Einleitung zu seiner Bearbeitung von Shakespeare's Historien, besonders gründlich und erschöpfend von Oechelhäuser im dritten Bande dieses Jahrbuchs — aufgestellt und besprochen worden. „Die Bearbeitung soll dichterische Reproduction sein; wobei nur zu unterscheiden zwischen organischen, das Wesen einer Dichtung ändernden Umbildungen, und zwischen Nachbildungen einzelner schadhafter oder mangelnder Theile, durch welche nicht ein neues, sondern nur ein ganzes Kunstwerk hergestellt wird.“<sup>2)</sup> „Die ideelle Lösung der vorliegenden Aufgabe würde sein, gleichen Eindruck auf die heutigen Zuhörer hervorzubringen, wie Shakespeare auf seine Zuhörer hervorbrachte; uns gleichen Genuss, gleiche Einsicht in seine Schönheit zu gewähren, wie das Original seiner Zeit gewährte.“ Und „die, welche am kühnsten in Shakespeare einschnitten, gleichzeitig aber auch ihre Bühne und ihr Publikum kannten, und ein intuitives Verständniss für Shakespeare hatten, erreichten thatsächlich die grössten Erfolge.“<sup>3)</sup>

<sup>1)</sup> Zur Würdigung der Meininger Shakespeare-Aufführungen s. Oechelhäuser (Sh. J., III., S. 383.). — Ueber das Verhältniss von Shakespeare's Bühne und Dichtung zur heutigen Bühne vergl. u. A. Ulrici (Sh's. Dram. K. I., S. 128.), Schöll (Sh. J., I., S. 136.), Oechelhäuser (Sh. J., III., S. 139.) und Immermann's Bericht über die Aufführung von Shakespeare's „Was ihr wollt“ durch die Düsseldorfer Künstler auf einer der Shakespeare'schen ähnlich construirten Bühne (Putlitz, Carl Immermann, II., S. 312.).

<sup>2)</sup> Dingelstedt, Sh's. Historien, 1867, I., S. 34. (auf das Wesentliche zusammengezogen, wie die folgenden Citate).

<sup>3)</sup> Oechelhäuser, Sh. J., III., S. 143. 145. 146. — Vergl. auch Laube's treffende

Damit ist alles gesagt; wir können nur das Angeführte noch einmal kurz dahin zusammenfassen, dass wir die wahre Treue des Bearbeiters in dem Streben sehen, durchweg die gleiche Wirkung zu erzielen, wenn auch hier und da mit etwas ändern, nur gleichartigen Mitteln. — Dass der Bearbeiter nichtsdestoweniger, wo es irgend geht, dem Originale bis in's Einzelste, bis auf den Wortlaut herab genau folgen, sich vor allem angelegentlichst bemühen soll, seine Aufgabe, soweit eben irgend thunlich, als treuer Uebersetzer zu lösen — das brauchte, weil selbstverständlich, nicht erwähnt zu werden, wenn nicht im Macbeth auch in dieser Beziehung manches wohl Erreichbare, aber noch nicht Erreichte, nachzuholen wäre. Viel häufiger indess wird sich der Bearbeiter hier, dem hier öfter als sonst vollkommen unübersetzbaren sprachlichen Ausdruck gegenüber, nach Seiten der Form also, an die Intention des Dichters statt an sein Wort halten müssen, um das Wesentliche, das Charakteristische der Ausdrucksweise nicht verloren zu geben.<sup>1)</sup> Dafür verlangt Macbeth nach Seiten des Inhalts verhältnissmässig geringe Abänderungen; und als eines der am wenigsten umfangreichen unter allen klassischen Dramen bedarf er auch für die Auf- führung durchaus keiner Kürzung.<sup>2)</sup>

Soweit befinden wir uns völlig im Einklange mit den gewichtig- sten Autoritäten unserer Dramaturgie und bekennen uns zu dem entschiedensten Liberalismus. Allein die letzte Bemerkung, dass Macbeth keiner Kürzung bedürfe, führt auf einen Punkt, in dem wir, ziemlich isolirt, eine sehr conservative, scheinbar ultraconservative

---

Bemerkungen über die Anforderungen eines „Theaterstücks“ an die Gegenwart (Gesch. d. Burgth., S. 298.).

<sup>1)</sup> Tycho Mommsen (Nachwort zu Schlegel-Tieck's Uebersetzung, 1853—55, IX., S. 552.) sagt: „Es gehört sicherlich zu den schwersten Aufgaben, die Macbeth-Gedanken, die so kurz und unheimlich einander überzucken und überblitzen wie gekreuzte Schwerter, die Macbeth-Sprache, in der fast jedes Wort ein Dolchstich ist, so getreu wiederzugeben, dass daneben die allgemeinen Erfordernisse der Deutlichkeit, Richtigkeit und dichterischen Schönheit bewahrt bleiben.“ Angesichts des vollen Viertel- hunderts vorhandener deutscher Macbeth-Uebersetzungen, darf man wohl sagen, es gehört diese „schwerste Aufgabe“ in vielen Fällen zu den Unmöglichkeiten. — Der Bearbeiter kann sich übrigens, mehr als der Uebersetzer, den Vortheil zu nutze machen, dass durchgängige, strengste Regelmässigkeit der metrischen Form vom Charakter unseres Stückes nicht gefordert, an manchen Stellen (vornehmlich in den Rollen Macbeth's und der Lady) nicht ertragen wird, und dass Shakespeare seinen Macbeth in oft viel weniger regelmässigen Versen geschrieben hat als seine spätern Herausgeber sie ihm angedichtet haben.

<sup>2)</sup> Freytag, Technik des Dramas, 1863, S. 302.



Ansicht vertreten müssen. Denn, wie schon mehrfach angedeutet, wir meinen, Macbeth verträgt auch keine irgend wesentliche Kürzung, vorzüglich keine irgend bedeutendere Abänderung seines scenischen Baues, den wir daher fast ausnahmslos beibehalten wünschen. Damit aber stellen wir uns in Widerspruch mit unserer Bühnenpraxis, der es Glaubenssatz ist, dass Shakespeare nicht ohne Streichen und Zusammenlegen von Scenen aufzuführen sei.

Indess, wenn es auch ausser allem Zweifel steht, dass unsere Bühne, als ihr Gesetz, eine von der Shakespeare's verschiedene dramatische Compositionsweise fordert und dass der heutige Dichter dessen häufigen Scenenwechsel als einen Uebelstand zu vermeiden hat: so ist doch damit nicht gesagt, dass es unserer Bühne unmöglich sei, ein Stück mit häufigem Scenenwechsel wirksam zu geben, dass also jedes Stück sich unbedingt, wohl oder übel, der Regel fügen müsse. Wir haben bereits Bodenstedt's Macbeth-Aufführung als Gegenbeweis geltend gemacht, und andere seiner Meininger Shakespeare-Aufführungen unterstützen denselben. Und Laube sagt in seiner Geschichte des Burgtheaters <sup>1)</sup> von Göthe's Götz: „die frische, erquickende Gesinnung, welche den störenden Scenenwechsel durchweht, hat allmählig das Publikum ausnahmsweise für diese Form in Tableaux gewonnen, und Götz hat sich auf dem Repertoire behauptet.“ Was in diesen Fällen gelungen ist, kann ohne Zweifel gelingen. Und muss denn auch jeder Scenenwechsel etwas so arg Störendes sein? Sind unsere Theater, wenigstens sehr viele derselben, nicht recht wohl im Stande, eine Decoration ohne erhebliche Störung zu wechseln? Unter Laube's Direction in Leipzig haben wir von einer solchen meist nichts empfunden. Und unsere Opern- und Balletbühnen können ja die schwierigsten Scenenverwandlungen mit oft wirklich zauberähnlicher Leichtigkeit ausführen und gerade durch solche Verwandlungen mitunter wahrhaft schöne, poetische Wirkungen erzielen. Dergleichen hat Shakespeare natürlich nicht nöthig, wie er überhaupt keine besonders glänzende, nur eine würdige Ausstattung verlangt; der Schaulust unseres darin verwöhnten Publikums gegenüber sind derartige Anstrengungen, wenn ein Theater sie auch einmal für ihn machen will, nicht unbedingt zurückzuweisen; aber andererseits wird seine Dichtung nur um so reiner und richtiger wirken, je mehr eine gewisse Anspruchslosigkeit des Beiwerks unsere Zuschauer dem Standpunkte der Zuschauer Shakespeare's vor seiner decorationslosen Bühne nähert;

---

<sup>1)</sup> S. 108.



das Wesentliche also, was wir hier allein im Auge haben, ist eben nichts weiter, als dass der Wechsel der Decorationen schnell und geräuschlos vor sich gehe. Und das, denken wir, lässt sich leicht bewerkstelligen. Die gewöhnlich so vorlaute und sogar mitten in die spielende Scene hineingellende Schelle des Maschinenmeisters kann (wie eben unter Laube in Leipzig) ihre Pflicht bei einer Verwandlung bestens erfüllen, ohne sich im mindesten unangenehm bemerkbar zu machen, und dürfte jetzt wohl auch durch eine andere Art des Telegraphirens zu ersetzen sein. Das missliche Erscheinen von Theaterdienern zum Herein- und Herausschaffen von Mobiliar-Requisiten — nöthigenfalls vielleicht durch mechanische Vorrichtungen zum Herein- und Hinausschieben oder dgl. zu umgehen — fällt für Shakespeare in der Regel von selbst weg, da er von solchen Requisiten, der Beschaffenheit seiner Bühne zufolge, selten etwas voraussetzt. Und wenn, was die Hauptsache ist, die Decorationen der aufeinanderfolgenden Scenen entweder von kürzeren zu tieferen fortschreiten, oder kürzere und tiefere abwechseln, so lassen sich diese während des Spiels in jenen bequem vorrichten, und die Verwandlung ist dann nicht viel mehr als das Aufgehen (oder Fallen) eines Hintergrundes;<sup>1)</sup> eine derartige bequeme Aufeinanderfolge aber ergibt sich für Shakespeare überall da fast von selbst, wo bei ihm (wie allem Anschein nach sehr häufig der Fall) die einzelnen Scenen, oft einer ganzen Reihe von Scenen, abwechselnd auf seiner grossen und auf seiner kleinen Bühne, d. h. das eine Mal im Freien, das andere Mal im Innern eines Zimmers, Saales u. dergl. spielten; dafür hat unsere Bühne eben nur hier tiefe, dort kurze Decorationen (mitunter auch umgekehrt) zu nehmen, um auch bei schwierigeren Arrangements die Verwandlungen ohne Aufenthalt und Coulissenlärm sicher, bis auf seltene Fälle, ohne Zwischenscenenvorhang zu ermöglichen.<sup>2)</sup> Also ist es, gerade für Shakespeare, gewiss nicht übertrieben und unausführbar, wenn wir den Scenenwechsel, welchen er der Naivetät und der Phantasie seiner Zuschauer zumuthete, jetzt, einmal ausnahmsweise, unserer hochausgebildeten Theaterkunst zu-

---

<sup>1)</sup> In England ist (Fontane, A. E., S. 87.) der Hintergrund immer auf Holz gemalt und die ganze Wand besteht aus zwei Hälften, die bei jedem Scenenwechsel „wie aus der Pistole geschossen“ zusammenfahren.

<sup>2)</sup> Ein Zwischenscenenvorhang, der, wenn so häufig wie von manchen unserer Bühnen gebraucht, das Stück unbarmerzig zerreisst und zersplittert, sollte wo möglich nur da angewandt werden, wo eine Zwischenzeit oder ein Abschluss in der Handlung anzudeuten ist.

muthen.<sup>1)</sup> Nur muss ihr dabei zu Hülfe kommen, was Shakespeare in erhöhtem Maasse freilich zu Hülfe kam: die Gewohnheit, bei uns die Gewöhnung des Publikums; unser Publikum muss in dem betreffenden Stück von vorn herein daran gewöhnt werden, dasselbe in rasch wechselnden Bildern aufzufassen; es darf im Anfang, wo es am frischesten und willigsten ist und wo das Stück am ersten einen kleinen Nachtheil verträgt, nicht geschont werden mit öfterem Scenenwechsel — selbst wenn er hier an und für sich nicht so unbedingt nöthig wäre — damit er ihm nachher da nichts Fremdartiges und Anstössiges mehr sei, wo wesentliche Wirkungen von ihm abhängen.

Und das ist nun allerdings schliesslich die Hauptsache, dass das in Frage stehende Stück die Vorführung in vielen, rasch wechselnden Scenen nicht bloss zulasse, sondern wirklich und wesentlich fordere. Zuletzt war mehr von Shakespeare im allgemeinen die Rede; aber unsere Ansprüche sollen deshalb nicht etwa ohne weiteres auf alle seine Dramen ausgedehnt werden: sie gelten, zunächst wenigstens, nur dem Macbeth, weil dieser selbst das Beanspruchte dringend verlangt. Denn — wie wir weiterhin nachzuweisen hoffen — manche Partien und Hauptpartien desselben können unmöglich die vom Dichter beabsichtigte Wirkung, den Eindruck, den sie bei ihm machten, hervorbringen, wenn dem Stück nicht seine ursprüngliche scenische Gestalt gewahrt bleibt; die Einsicht in die Schönheit und Bedeutsamkeit seiner Composition hängt davon ab, dass diese in ihrer vollen Geschlossenheit auftrete; was wir von der Bearbeitung und Aufführung wollen, ist also — mag es auch auf den ersten Blick eher ein Widerspruch scheinen — eine nothwendige Consequenz des an die Spitze gestellten Princips. Dann aber sind, ganz im allgemeinen, viele rasch einander folgende Scenen auch dem

---

<sup>1)</sup> Vergl. Rapp (Einleitung zu Keller-Rapp's Uebersetzung, 1854, I., S. XVII.): „Da wir einmal die beschwerliche und kostbare Maschinerie haben, so sehe ich nicht ein, warum wir sie, wenn sie nicht entbehrt werden kann, bei dem grössten Dramatiker nicht so viel wie möglich sollten geltend machen. — Wir können uns das vor die Sinne führen, was Shakespeare nur mit des Geistes Auge sah.“ — Freytag, der sich in seiner Technik des Dramas (S. 159. 183.) nur gegen den häufigen Scenenwechsel ausspricht, hat neuerdings (Grenzboten, 1869, No. 40., S. 30.) die Alternative gestellt: „entweder blitzschneller Scenenwechsel, oder Vereinfachen des scenischen Apparats.“ Aber schneller Wechsel wenigstens ist für unsere grösseren Bühnen eine factisch gelöste Aufgabe, und die kleineren haben den Vortheil eines anspruchslosereu Publikums. Freytag's für die meisten Fälle sehr zutreffende Bedenken treffen überdies — wie aus Obigem hervorgeht und wie sich im Einzelnen noch mehr zeigen wird — unsern Fall sehr wenig.

innern Charakter gerade unseres Stücks besonders angemessen. Wenn in Göthe's Götze „die ihn durchwehende frische Gesinnung“ für sie sprach, so spricht noch weit mehr für sie, was Shakespeare's Macbeth durchweht. Diese fieberhafte, vom Anreiz in's Verbrechen und von Unthat zu Unthat in's Verderben stürmende Hast der Leidenschaft, die nur Ruhe findet im Untergange, kommt in einer gewissen Scenenunruhe zu ihrem entsprechendsten Ausdruck. Und wie die blinde, immer wilder und wilder sich überstürzende, dämonische Raserei des Bösen nur erklärbar wird aus dem Zusammenwirken sich drängender Anlässe und Antriebe, und aus dem Taumel, dem der Schuldige verfällt, und aus der Sorglosigkeit und Besinnungslosigkeit seiner Opfer<sup>1)</sup>, so wird ihre tragische Gewalt in voller Macht erst hervortreten, wenn der Zuschauer jenes Drängen und Treiben auch sinnlich wahrnimmt und mitempfindet, und, wie die Handelnden selbst, nicht Zeit und Ruhe hat zu Einwendungen, die der bedächtige Verstand wohl machen könnte.<sup>2)</sup>

Deshalb war es auch für kein Werk Shakespeare's ein grösserer Vortheil, weniger etwas „Zufälliges“, als für Macbeth, wenn Shakespeare keine, oder keine stark „dirimirenden Aktschlüsse“ hatte.<sup>3)</sup> Wir aber, die wir Akte wollen, müssen dafür sorgen, dass diese Einschnitte überall an Stellen zu liegen kommen, wo sie die Handlung verhältnissmässig am wenigsten unterbrechen und aufhalten, von deren innerer Gliederung am meisten gerechtfertigt werden; wir können uns darin nicht an die, von den ersten Herausgebern des Macbeth (der ersten Folio) beliebte, zum Theil ungeschickte Akttheilung unserer Ausgaben binden.<sup>4)</sup> Und die Zwischenakte sind bei der Aufführung so kurz als irgend möglich zu nehmen. Während derselben ist es die Aufgabe der Musik, den Zuschauer auf der Höhe der Stimmung und der Handlung zu erhalten. In dem Stücke

---

<sup>1)</sup> Vergl. v. Friesen (Sh. J., IV., S. 204.): „Jede der einzelnen Personen hat an dem allgemeinen Taumel Antheil, gleichsam als sei die ganze Atmosphäre von dem höllischen Zauber geschwängert.“

<sup>2)</sup> Aehnliches gilt allerdings, aus ähnlichen Gründen, für viele Stücke Shakespeare's; nur für keines in dem Maasse wie für Macbeth.

<sup>3)</sup> Schöll, Sh. J., I., S. 137.

<sup>4)</sup> Dass die Akt- und Sceneneintheilung der Folio nicht vom Dichter herrührt, zeigt sich im Macbeth, wie anerkanntermassen in andern Stücken, darin, dass sie öfters nicht im Einklange steht mit der Dichtung selbst. Zu diesem inneren Grunde kommt die äussere Bestätigung, dass die bei Lebzeiten Shakespeare's erschienenen Quartos keine Akt- und Sceneneintheilung haben und dieselbe auch in der ersten Folio nur an 17 Stücken (von 36) vollständig, an 6 aber gar nicht ausgeführt ist.

selbst aber, vorzüglich am Schlusse desselben, muss immerhin einiges für Vereinfachung und Zusammenfassung gethan werden. Ueberhaupt muss gethan werden, was Shakespeare selbst thun könnte und würde, wenn er seinen Macbeth heute für uns auf unsere Bühne brächte.

Hiermit ist unser obiges Princip nochmals, in seiner grössten Allgemeinheit, ausgesprochen. Um dieses Ideal zu erreichen, müsste freilich ein zweiter, deutscher Shakespeare kommen; es auch nur annähernd treffen zu wollen, setzt einen, ebenso receptiven als productiven, wahren Dichter voraus. Wir unsererseits können es bloss mit Wünschen und Vorschlägen weiter ausgestalten. Und wenn wir im Folgenden hin und wieder einmal etwas von unsern eigenen Versuchen herbeiziehen und von dem, was wir wollen, mitunter sprechen, als ob wir es schon hätten, so geschieht dies nur, um uns möglichst kurz und deutlich über unsere Ansichten zu erklären: was wir zu geben haben, sind und bleiben Wünsche und Vorschläge.

Vor allem wünschen wir für Macbeth eine, die Dichtung im wahren Sinne des Worts eröffnende, den Zuschauer aus der Welt des täglichen Lebens in die Welt des Dichters erhebende und in sie einführende Overture. Wir denken sie uns gewissermassen als Vorgeschichte Macbeth's: ein grosses, kriegerisch-stolzes Thema mit zwischendurch auftauchenden und jenes mehr und mehr überwachsenden Anklängen des Dämonischen, so dass dann die Erscheinung der Hexen in der ersten Scene des Stücks sich unmittelbar anschliesst. Das ist zur Zeit noch ein frommer Wunsch, den wir unsern Componisten an's Herz legen wollen. Allein es ist doch auch schon vorhanden, was unsern Theatern recht wohl als Aushülfe dienen kann. Ob und in wie weit die ihrer Zeit mit den Bearbeitungen von Schröder, Wernike, Bürger, Schiller und Spiker (meist in Berlin) aufgeführten Compositionen zum Macbeth von Stegmann, André, Reichardt, Seidel und vorzüglich von Spohr hier in Betracht kommen, müssen wir dahin gestellt sein lassen, da wir diese sämmtlich nur dem Namen nach kennen.<sup>1)</sup> Sicher aber ist, dass wir drei Overturen zu Macbeth-Opern haben, von Chelard, Verdi und Taubert. Und wenn auch die gefällig-leichte Chelard'sche nicht zu Shakespeare passt, die Verdi'sche, ein kurzes Praeludium, höchstens

---

<sup>1)</sup> Genée (Gesch. d. Sh. Dr., S. 257. 283. 315,) erwähnt nur André, Reichardt und Spohr. Die Musik von Stegmann wurde, unsers Wissens, von Schröder zu Bürger's Hexenchören gegeben.

das Verdienst der Anspruchslosigkeit hat, so giebt dagegen die von Taubert eine schöne und würdige Einleitung auch zu Shakespeare's Tragödie ab, und unsere Theater haben keinen Entschuldigungsgrund, uns als Ouverture zum Macbeth, wie das noch so häufig geschieht, eine ganz beziehungs- und bedeutungslose Musik — oder gar Nichtmusik — zu bieten.<sup>1)</sup>

Treten wir nun aber in das Stück selbst ein, so macht gleich die erste Scene besonders hohe Ansprüche. Dass hier das Vorhandene nicht für eine Bühnenbearbeitung 'genügen kann, der es hauptsächlich auf den Gesamteindruck, den richtigen, charakteristischen Ton ankommt, das wird keines langen Beweises bedürfen.

Nehmen wir nur den einen Vers:

*When the hurlyburly's done —*

und vergleichen wir damit die Uebersetzungen:

Wenn das Mordgetümmel schweigt (vollbracht) —

*Wieland, Eschenburg;*

Wann das Kriegsgetümmel schweigt —

*Schiller, Dingelstedt;*

Wann das Mordgetümmel ruht —

*Foss;*

Wann (wenn) der Wirrwarr ist zerronnen (verronnen) —

*Schlegel, Simrock, Rapp;*

Wenn der Wirrwarr stille schweigt —

*Tieck;*

Wann vorbei der Schlachtendrang —

*Kaufmann;*

Wenn das Kampfgetös vollbracht —

*Bodenstedt.*

<sup>1)</sup> Die Ouverture Taubert's, der ein unserer Idee ähnlicher Gedanke zu Grunde zu liegen scheint, liesse sich auch leicht in unmittelbarem Anschluss an die erste Scene bringen, wenn das Moderato-Maestoso am Ende derselben hier gestrichen und an das Ende des ganzen Stücks verlegt würde. Ob Taubert's Oper auch für uns verwendbare Zwischenaktsmusik hat, ist uns nicht bekannt; in dieser Hinsicht können wir nur verweisen auf Dingelstedt (St. u. C., S. 163.), für dessen Aufführungen „die Zwischenaktsstücke kurz aber bezeichnend ausgewählt waren“, und auf Rapp (Uebers. I., S. XIX.), welcher für die Zwischenakte Shakespeare'scher Stücke entsprechende Musik aus unseren Symphonien wünscht. — In unserm Stücke selbst ist nicht viel Musik nöthig und rathsam; jedenfalls „müssen die Hexen reden, nicht singen“ (Dingelstedt, a. a. O., und ähnlich schon Bürger in seiner Vorrede). — Eine bei den Macbeth-Aufführungen in Sadler's Wells Theatre, unter Phelps, häufig angewandte „Art schottischer Kriegsmusik“, aus Trommel und Violine zusammengesetzt, lobt Fontane (A. E., S. 80.) — Englische Compositionen zum Macbeth von Matthew Locke (1674) und John Eceles (1696) s. bei Lowndes (The Bibliographer's Manual, 1864, VIII., S. 23. 43.).

them lich

weil in der Komposition. The Times L.H. Suppl.

Dort hören wir die volksthümlich leichte, schlagfertige, sinnlich-malerische Sprache von Hexen, die sich über den wilden wirren Kampf der Schlacht als über einen tollen Trubel freuen und lustig machen; hier dagegen gewählte, gewichtige Ausdrücke, die bloss den Zwang, die Noth des Uebersetzers verrathen. Kürzer und leichter klingt:

Wann dem wirren Lärm der Schlacht  
Flucht und Sieg ein Ende macht —

*Jordan, nach Jacob;*

aber etwas wirklich Hexenhaftes könnte man doch höchstens in Bürger's ganz freiem und sehr geschmacklos übertriebenem:

Wann sich's ausgetummelt hat,  
Wann die Krah am Aase kraht —

finden. Demnach gilt die Klage Wieland's (zu seiner Uebersetzung, 1765) noch heute: „Aller Zeit und Mühe ungeachtet, die man auf diese abenteuerlichen Hexenscenen verschwendet hat, ist es doch nicht möglich gewesen, das Unförmliche, Wilde, Hexenmässige des Originales völlig zu erreichen.“ Die strenge Uebersetzung hat es nicht einmal annähernd erreichen können, vielmehr mit allem Geleisteten nur bewiesen, dass es ihr unmöglich sei, hier den richtigen, charakteristischen Ton zu treffen. Und so folgt für uns mit Nothwendigkeit, dass jeder neue Versuch für die Bühne von vornherein und ganz entschieden den Weg der freien Bearbeitung einschlagen muss. Für diese ist die Hauptsache, dass die Hexen das Wesentliche, was sie sich und dem Zuschauer zu sagen haben, klar und deutlich und in einer ihrem Wesen und der Situation angemessenen Weise aussprechen; es soll die flüchtige, schlagende, vulgäre Ausdrucksweise des Originals sein; die Verse sollen wie dort durchweg kurze, kräftige, männliche Reime haben, zum Theil, das blitzartig Zündende des hingeworfenen Vorschlags bezeichnende, dreifache, vor allem ungesuchte, naturwüchsige Reime: wir sollen eben die eilig und eifrig über ihren Unheilsplan sich einigenden und ihn frohlockend zum Gedeihen einsegnenden Hexen hören. Wenn sich aber die Bühnenbearbeitung das wirklich zur Hauptsache, zur Hauptaufgabe machen will, wird sie der Totalwirkung mehr oder weniger vom Detail des Originals aufopfern, ihr Streben auf die Intention Shakespeare's richten müssen, ohne sich ängstlich an jedes seiner Worte, an die Zahl und Folge der Verse und Reime, die Vertheilung der Reden bei ihm zu binden; sie muss dem wesentlichen Inhalte der Scene auch eine wesentliche, d. h. ihm wirklich entsprechende und der Natur

unserer Sprache gemässe, Form geben. Jemehr sie dabei dennoch von den Eigenthümlichkeiten der ursprünglichen Dichtung beibehält, um so besser; jedenfalls aber wird es ihr mit den geringsten Ansprüchen an das Einzelne am ersten gelingen, dem Ziele im grossen und ganzen nahezukommen. Auch so noch ist die Aufgabe gewiss keine leichte; es gehört ein volles, liebevolles Eingehen in die Absichten des Dichters und ein grosser Glückswurf von Seiten der Productivität des Bearbeiters dazu, sie soweit als wünschenswerth zu lösen: aber so ist dies, denken wir, wenigstens keine Unmöglichkeit mehr.<sup>1)</sup>

Von Einzelheiten in der Ausführung unserer Scene ist nur zu berühren, was auch bei der freiesten Behandlung in Betracht kommt. Wegen der Schwierigkeit, die für uns in dem *When* liegt — die mitgetheilten Uebersetzungen zeigen das Schwanken zwischen dem für Hexen zu geziert klingenden „Wann“ und dem unrichtigen, aber volkstümlichen „Wenn“ — ist vielleicht statt mit der Frage „*When shall we three meet again?*“ lieber, nach Bürger's Vorgange, mit einer Frage nach dem „Wo“ zu beginnen; wie etwa:

*Erste Hexe:* Sagt, wo man sich wiederfind't.

*Zweite Hexe:* Bei Blitz und Donner, in Wetter und Wind.

*Dritte Hexe:* Auf der Haide.

*Zweite Hexe:* Nach der Schlacht,  
Wie der Tanz zu End ist, macht  
Dass ihr da seid.

*Erste Hexe:* Also noch vor Nacht.

*Dritte Hexe:* Wenn die Eule schreit.

*Zweite Hexe:* Dann ist Macbéth nicht weit, etc.

In diesem schwachen Versuch — der höchstens als Probe dienen kann für die Freiheit, die wir dem Bearbeiter gestatten möchten — soll nur das Eine in Schutz genommen werden: der Name Macbéth in der von Shakespeare durchgängig festgehaltenen Betonung (womöglich nachdrücklicher als oben geschehen, durch Reime auf Macbéth einzuführen) statt des bei uns gewöhnlichen Mácbeth.<sup>2)</sup>

<sup>1)</sup> Da eben die einfachste, anspruchsloseste, natürlichste, volkstümlichste Ausführung wohl die beste sein würde, so scheint die Möglichkeit einer glücklichen, wenigstens theilweise glücklichen Lösung der Aufgabe hier sogar auch Solchen gegeben zu sein, die nicht gerade Dichter sind; und wir meinen daher immer, die freie, im angegebenen Sinne charakteristische Wiedergabe der ersten Macbeth-Scene, jener 12 kurzen Verse und Halbverse, wäre ein Problem für eine Concurrrenz, zu der sich einmal alle, nur einigermaßen productiv gestimmten Freunde Shakespeare's vereinigen sollten.

<sup>2)</sup> Der Vers:

There to meet with Macbeth (auf place und heath reimend)

Weiterhin ist fraglich, ob das Rufen von Graymalkin und Paddock, als unserem Theaterpublikum kaum unmittelbar verständlich, nicht ohne Schaden wegzulassen oder durch eine andere Mahnung zum Aufbruch zu ersetzen wäre; Wagner-Schiller-Dingelstedt's: „Ich höre die Geister. — Es ruft der Meister“ erscheint nicht charakteristisch genug. — Ein wesentlicher Punkt endlich ist, dass wir einen Ersatz brauchen für das in jeder Beziehung bedeutsame und bezeichnende „*Fair is foul and foul is fair*“, dass sich jedoch dieser Ersatz bis jetzt noch nicht entfernt hat finden lassen, da Alles bisher Versuchte („Schön ist hässlich“ — Eschenburg, Tieck, Kaufmann, Simrock u. A.; „Schön ist garstig“ — Voss, Lachmann; „Schön ist wüst“ — Schlegel; „Sauer ist süß“ — Rapp; „Gunst ist Hass“ — Jordan; „Weiss in schwarz und schwarz in weiss, heiss in kalt und kalt in heiss“ — Bürger; „Gold ist Quark“ — Dalberg; Wieland lässt es ganz aus) kaum eine Seite der Vieldeutigkeit des Originals trifft, die Alliteration aber (ausser bei Rapp) und das Sprichwörtliche, Vulgäre in der Zusammenstellung von *fair* und *foul* gar nicht wiedergiebt. Vielleicht wäre „Lust ist Leid und Leid ist Lust“ noch das Entsprechendste; nur hexenhaft klingt auch das nicht im mindesten; und doch kommt es gerade darauf an.

Nun aber das Gewünschte als vorhanden angenommen, muss bei der Aufführung die erste Scene, dieser flüchtige Stimmungsaccord, auch so flüchtig, so leicht und schattenhaft als möglich vorüberreichen. Die durch den Nebel hinhuschenden Hexen würden am besten hinter einem die ganze Bühne bedeckenden Flor erscheinen; als Andeutung genügt jedoch auch eine „dämmernde Helle“, wie Dingelstedt sie vorschreibt. Jedenfalls ist die Decoration (welche wir uns als eine felsige Anhöhe in der Nähe des Schlachtfeldes denken), der folgenden Verwandlung wegen, ziemlich kurz zu nehmen, wodurch die Scene um so mehr zum blossen Eröffnungsbilde wird.<sup>1)</sup>

---

heisst bei Wieland:

Dort gehn wir Macbeth's wegen hin —,

bei Eschenburg dagegen:

Dort kömmt dann auch Macbeth hin.

Auf Eschenburg, dem Schiller folgte, mag also die Betonung Macbeth zurückzuführen sein, bei welchem Gebrauche dann alle Uebersetzer und Bearbeiter geblieben sind, ausser Rapp, welcher Mac Beth schreibt, und, aber nicht durchgängig, Moltke.

<sup>1)</sup> Betreffs der Darstellung dieser Scene, und der Hexenscenen überhaupt, vergl' Fontane (A. E., S. 81. 90. 100.) über die Aufführung in Sadler's Wells: „Das Ganze ist wie eine Ouverture des Schreckens. Die drei Hexen werden von den drei Komikern



Ueber die zweite Scene können wir uns kürzer fassen. Sie spielt im Original offenbar in der königlichen Residenz zu Fores<sup>1)</sup>, und unserer oben entwickelten Ansicht zufolge halten wir es weder für nöthig noch gut, unserm Publikum den Scenenwechsel, wie Schiller und Dingelstedt thun, zu ersparen. Aber statt des Saales oder Zimmers — bei Shakespeare jedenfalls seine kleine Bühne — wo König Duncan die Berichte des Hauptmanns und Rosse's von den Siegen Macbeth's empfängt, möchten wir, des Folgenden, der vierten Scene halber, lieber ein Lager wählen, auf der einen Seite mit dem, nach dem Zuschauer offenen Zelte des Königs. Damit ist dann zugleich motivirt, weshalb Duncan und seine Umgebung nicht an dem Kampfe gegen die Rebellen theilgenommen haben: eine andere kriegerische Unternehmung hat sie bei Fores zurückgehalten. Shakespeare wollte freilich, seiner Quelle gemäss, Duncan wohl gerade als unkriegerisch hinstellen; aber dass wir ihn in einem Lager sehen, ändert doch nichts Wesentliches; auch Dingelstedt lässt ihn, in der vierten Scene, in seinem Zelte auftreten. — Im Text der Scene sind natürlich die *cannons overcharg'd with double cracks* in der (überhaupt an Bildern wohl etwas zu reichen) Rede des Hauptmanns zu tilgen; und dann ist die Ungenauigkeit des Originals zu verbessern, dass Rosse und Angus auftreten sollen, obgleich ersterer allein kommt, dagegen Rosse allein an Cawdor und Macbeth abgesandt zu werden scheint, obgleich Rosse und Angus nachher Macbeth die Botschaft des Königs überbringen.<sup>2)</sup>

Nun öffnet sich, wieder, wie vorher, durch Aufgehen des Hintergrundes, die dritte Scene, die als Hauptscene auch die tiefste Decoration erhält: die Haide, wie Dingelstedt sie beschrieben hat. Diesem können wir uns hier überhaupt fast durchweg anschliessen, denn er hat das einleitende Gespräch der Hexen, Schiller's Abänderung beseitigend, getreu und glücklich wieder hergestellt und sich weiterhin auf kleine Abweichungen vom Original (und von Schiller)

---

der Bühne dargestellt. Ihr erstes Erscheinen ist wirklich nur eine Erscheinung. Der Missklang ihrer heiseren Stimmen ist zu einer Art Melodie gestimmt und ergänzt sich wie das Geschrei alter und junger Raben.“

<sup>1)</sup> Das „Alarum within“, mit dem in der Folio die Ueberschrift dieser Scene anfängt, darf uns nicht irren; es gehörte im Manuscripte des Dichters jedenfalls zu dem „Exeunt“ der vorigen Scene. Der ganz gleiche Fall im Titus Andronicus (II,1) ist längst corrigirt, weil dort die Quartos den Fehler nachwiesen.

<sup>2)</sup> Zur Erklärung dieser und anderer Discrepanzen bei Shakespeare, zu denen auch der im Folgenden erwähnte Bericht des Angus über Cawdor's Hochverrath gehört, s. weiterhin.

beschränkt. Dass er bloss Rosse, statt Rosse und Angus, Macbeth als Than von Cawdor begrüßen lässt, scheint uns freilich eine unnöthige Sparsamkeit, durch welche die Standeserhöhung Macbeth's, der Ausgangspunkt der Handlung, an Gewicht verliert. Aber gewiss vollkommen gerechtfertigt ist die Kürzung des, im Originale unklaren und Früherem widersprechenden, Berichtes über Cawdor's Hochverrath. Und in der Stelle in Macbeth's Monolog:

*Two truths are told,  
As happy prologues to the swelling act  
Of the imperial theme —*

würden wir höchstens für Dingelstedt's:

„Zwei Sprüche sind  
Erfüllt, als Bürgschaft für den dritten, höchsten“,

lieber setzen:

„Zwei Spruch' erfüllt,  
Zwei Bürgen für die grössere Verheissung!“ —

was nicht zu erwähnen wäre, wenn es nicht ein Beispiel sein sollte, wie der Bearbeiter auch darauf zu sehen hat, Shakespeare's concrete Bilder immer so concret als möglich wiederzugeben.<sup>1)</sup>

Jetzt ist also die Verheissung „von königlichem Inhalt“ an Macbeth ertheilt und die auf die Thanschaft von Cawdor erfüllt; dazu waren die beiden vorhergehenden Scenen bloss Vorbereitung und davon geht alles Weitere aus; die Exposition der Handlung, ist abgeschlossen: daher kann sich nun die Bühne — sei es durch den Zwischenakt-, sei es durch den Zwischenactenvorhang, die Pause ausgefüllt durch Musik oder hier auch nicht — auf einige Augenblicke schliessen. Jedenfalls aber eben nur auf Augenblicke, nur auf so lange als die Aufstellung der folgenden Decoration dies nöthig macht.

Es ist das die schon dagewesene (mitteltiefe) Decoration der zweiten Scene, die wir, um die Orientirung des Zuschauers zu

---

<sup>1)</sup> Ueber das Spiel der Hexen s. wieder Fontane (S. 81.): „Der Zuruf jeder einzelnen: „all hail Macbeth“ etc., ist von höchstem Effect, der sich bis zum Schauerlichen steigert, wenn sie unerwartet (es ist nicht vorgeschrieben) die Worte: „that shalt be king hereafter“ zusammensprechen.“ — Da die Hexen in Luft zerfliessen sollen, fragt es sich, ob ihr Verschwinden nicht in anderer Weise zu bewerkstelligen sei, als dass sie versinken. Jedenfalls ist zu berücksichtigen, was Wehl (Didaskalien, 1867, S. 122.) sagt: „das Verschwinden der Hexen muss geräuschlos, plötzlich und so geschehen, dass die Bühne ganz dunkel wird und Wind, Donner und Sturm in diesem Augenblicke sich verdoppeln.“

erleichtern, dort bereits so einführten, wie wir sie hier brauchen. Bei Shakespeare spielte diese, die vierte Scene, ohne Zweifel wieder auf der, das Innere der königlichen Residenz vorstellenden, kleinen Bühne, und Macbeth kam mit den Worten:

*The prince of Cumberland! — That is a step,  
On which I must fall down, or else o'er-leap,  
For in my way it lies. Stars, hide your fires! etc.*

auf die grosse Bühne herab, d. h. in's Freie heraus, was in seiner Anrede an die Sterne (denn es ist Nacht) angedeutet ist. Schiller, und nach ihm Dingelstedt, legen sie einfach, ersterer in den königlichen Palast, letzterer in das Zelt des Königs, und müssen daher Duncan mit seinem Gefolge abgehen, Macbeth zurückbleiben lassen, um dieser Gelegenheit zu seinem Monologe zu geben. Das aber ist an und für sich unpassend und stimmt schlecht zu Macbeth's Eile, wie auch dabei Duncan's bedeutungsvolle, sein blindes Vertrauen in Macbeth bezeichnende Schlussworte: „*True, worthy Banquo — It is a peerless kinsman*“ ganz wegfallen. Dagegen nun lässt sich die Scene in unserer Lager-Decoration ganz getreu nach dem Original spielen. Denn wenn, wie angegeben, auf der einen Seite der Bühne das gegen die Zuschauer offene Zelt des Königs steht, während die andere, grössere Hälfte derselben dessen Umgebung darstellt: so kann Duncan in seinem Zelte die ankommenden Feldherren Macbeth und Banquo empfangen, Macbeth aber dann, nachdem er sich beurlaubt hat, um dem König nach Inverness vorauszuweichen, aus dem Zelte heraustreten und seinen Monolog, von den Anderen ungehört, sprechen und abgehen, indess Duncan sich noch mit Banquo unterhält.

Die fünfte Scene, die Briefscene, muss sich unmittelbar anschliessen, was keine Schwierigkeiten hat, wenn man sie in einer kurzen, vorkommenden Zimmerdecoration spielen lässt. Dingelstedt setzt hier den Anfang seines zweiten Aufzugs und hat nun für denselben, d. h. für alle folgenden Scenen einschliesslich der Mordscene, ein und dieselbe Decoration: die Halle im Schloss Inverness. Allein dieser Vortheil fällt für uns nicht sehr in's Gewicht, da wir die Gewöhnung des Zuschauers an öfteren Scenenwechsel im Anfange des Stücks, um des Endes willen für einen grösseren halten; und andererseits führt diese Zusammenlegung bedeutende Nachtheile mit sich. Ein solcher ist es zunächst, wenn hier ein Zwischenakt einschneidet, wo vielmehr die rascheste Scenenfolge den Zuschauer empfinden lassen soll, wie besinnungsraubend schnell alle den Mordplan reifenden Einwirkungen auf Macbeth eindringen. Dann aber

passt auch die Oertlichkeit, welche Dingelstedt für den ganzen Akt wählen musste, durchaus nicht für das Auftreten der Lady in unserer Scene. Wenn sie, von dem Briefe zu Mordgedanken erregt, die Einsamkeit ihres Zimmers sucht, wie bei Shakespeare, so finden wir das menschlich-natürlich, weil es uns etwas von der Lichtscheue des Bösen verräth; wenn sie dagegen mit diesen Mordgedanken gleich in die allgemeine Halle (bei Schiller in die Vorhalle des Schlosses) heraustritt, als suche sie die Oeffentlichkeit: darin fühlen wir eine unnatürliche Schamlosigkeit, die ihr alle Menschlichkeit und Weiblichkeit von vornherein abspricht. Und das fällt um so mehr in's Gewicht, als der Dichter es uns ohnehin nicht leicht gemacht hat, in dem Bilde der Lady Macbeth durchweg die reine, menschliche Wahrheit anzuerkennen. Die Bearbeitung, die Aufführung soll sich bestreben, die vorhandenen Züge dieser Wahrheit stärker hervorzuheben, darf aber nicht — noch dazu gleich beim ersten Erscheinen der Lady — einen Zug der Unwahrheit hinzubringen, welcher uns für alles Folgende den Glauben an jene nimmt.<sup>1)</sup>

Weiterhin ist es ein Missstand der Vereinfachung Dingelstedt's, dass sich nun die Scene vor dem Schlosse Macbeth's ebenfalls (wie auch bei Schiller) in die Schlosshalle muss verlegen lassen. Die schönen Worte Duncan's und Banquo's über die freundliche Lage und das friedliche Aeussere von Inverness Castle fügen sich dieser Aenderung sehr gezwungen; und es nimmt sich mindestens höchst sonderbar aus, wenn der König mit seinem Gefolge, obgleich von Macbeth selbst angemeldet, unbemerkt wie ein Bettler eintreten muss und nun erst nachträglich von der Lady mit ihren jetzt doppelt auffälligen Unterwürfigkeiten als hochgeehrter Gast begrüsst wird. Die Scene darf also nur vor dem Schlosse spielen. — Unsere Decorationskunst kann sich die Aufgabe stellen, uns dasselbe in

<sup>1)</sup> Da die vorhergehenden Scenen am Abend, die folgenden bei Nacht spielen und Shakespeare sich als Zeit der Handlung, von der Verheissung der Hexen an bis zum Morde, ein und dieselbe Nacht gedacht zu haben scheint — obgleich dies in einer vielleicht beabsichtigten Unklarheit bleibt und Banquo II., 1., 20., dem widersprechend, sagt: I dreamt last night —: so ist es wohl im Sinne des Dichters, für unsere Scene Abend- oder Nachtzeit anzunehmen. Jedenfalls stimmt es zu ihrem Inhalte. Wenn das Brieflesen beim Auftreten dagegen geltend gemacht werden sollte, erinnern wir, dass es in der Folio nicht, wie in den Ausgaben, heisst: „Enter Lady Macbeth, reading a letter“, sondern: „Enter Macbeth's wife alone with a letter“. — Ueber das Auftreten der Lady — nicht „furienhaft“, wie Mrs. Siddons sie gab, aber „berauscht“, „sinnend, tief innerlich über einen Mordgedanken brütend“ — s. Fontane, A. E., S. 81. und Rötcher, Shakespeare in seinen höchsten Charaktergebilden, 1864, S. 63.

voller Ansicht, so wie der Dichter es schildert, zu zeigen<sup>1)</sup>; es kann indess ebenso gut auf der Seite, dem Zuschauer kaum oder nicht sichtbar, angenommen werden, und dann genügt eine beliebige freie Decoration. Jedenfalls wird sie etwas tiefer als die vorige zu nehmen sein.

Für die siebente Scene ist wieder ein (vorfalles) Zimmer, das Zimmer Macbeth's, das Passendste. Anfangs bleibt die Thür desselben im Hintergrunde offen, und wir sehen draussen Diener mit Schüsseln u. dergl. (nach Angabe des Originals) vorbeieilen und hören aus dem Speisesaal her Musik. Dann aber, beim Hereintreten Macbeth's schliesst sich die Thür; sein Monolog („*If it were done, when 'tis done*“) und das folgende Gespräch zwischen ihm und der Lady verlangen Stille und Abgeschiedenheit.<sup>2)</sup> — Ein Zusatz in diesem Gespräch, wie Schiller ihn behufs strengerer Motivirung für nöthig erachtete (Macb.: „Wird uns der blut'ge Mord zum Ziele führen?“ etc. — Lady: „Ich kenne diese Thans.“ etc.) bringt einen falschen, abschwächenden Zug in das wunderbar grossartige Gemälde der sich überstürzenden Leidenschaft. Der stürmischen Energie der Lady gegenüber hat die leicht entzündbare Schwäche Macbeth's nur noch das, auf das Allernächste gehende, sich scheu und matt in vier Wörtchen äussernde Bedenken: „*If we should fail* —“ und ihrer dämonischen Ueberredung weicht auch das ohne Widerstreben, und, von ihrer männlichen Grösse begeistert, ist Macbeth zum Morde des Königs entschlossen.

So sind die letzten besseren Regungen Macbeth's der Uebermacht seines Weibes unterlegen, der blutige Vorsatz ist zur Reife gediehen: die Handlung tritt jetzt aus dem Stadium des Wollens in das der That. An dieser Stelle erscheint also der Aktschluss, den schon die ersten Herausgeber hier gemacht haben, ganz gerechtfertigt.

Den kurzen Zwischenakt denken wir uns mit einem Musiksatze ausgefüllt, der den Seelenzustand Macbeth's und seines Weibes in uns fortklingen lässt, bis der Vorhang sich wieder erhebt. Dann aber folgen die herzerschütternden Scenen des Mordes, vor und während und nach demselben, ohne alle Unterbrechung. Hier, wo ein Decorationswechsel am ersten als Störung zu empfinden

---

<sup>1)</sup> Ueber den zu wählenden (normännischen) Architekturstyl s. Dingelstedt, St. u. C., S. 51., und Fontane, A. E., S. 80. und 87.

<sup>2)</sup> Bei Shakespeare erschienen der „*Sewer and divers Servants*“ wahrscheinlich auf der grossen, Macbeth und nachher die Lady auf der kleinen Bühne.

wäre, ist einen ganzen Akt hindurch keiner nöthig. Zwar mag sich Shakespeare für die drei Scenen, wie die Folio sie abtheilt, vielleicht etwas verschiedene Oertlichkeiten gedacht haben<sup>1)</sup>, wir aber können für sie jedenfalls ein und dieselbe Decoration annehmen. Die Ausgaben schreiben den „Schlosshof“ vor, Schiller hat „ein Zimmer“, Dingelstedt, wie erwähnt, bereits von der Briefscene an, die „Halle in Schloss Inverness“; uns scheint das Gerathenste, letztere mit ersterem zu vereinigen. Denn es handelt sich darum, einen einigermaßen geschlossenen Raum zu gewinnen, damit Macbeth und die Lady vor und während des Mordes nicht ganz im Freien, der Beobachtung Aller ausgesetzt, zu verkehren brauchen, was gar zu viel des Unwahrscheinlichen hätte und die Beiden gar zu unbesonnen und frech erscheinen liesse. Andererseits soll aber die Mordscene unter Duncan's Schlafgemach spielen; Banquo sieht die Sternenleere des Himmels; Macduff kommt an und tritt durch die Südpforte ein: das deutet auf den Schlosshof. Demnach möchten wir die Scenerie etwa folgendermassen beschreiben: „Die Säulenhalle, durch welche man vom westlichen Eingange her in den Schlosshof tritt. Man sieht durch sie hindurch auf letzteren<sup>2)</sup>, der, zwischen Gebäuden (für die Dienerschaft, den Pförtner), einen zweiten Zugang von Süden her hat, nach Osten (im Hintergrunde) von mehreren, malerisch-alterthümlichen Nebengebäuden, nach Norden von dem nur in der Verkürzung sichtbaren Hauptbau umschlossen wird. In diesem befinden sich Duncan's und seiner Söhne Zimmer, zu welchen, in der Mitte des Baues, eine von beiden Seiten aufsteigende, nicht hohe, bedachte Treppe hinaufführt. Vorn im Hauptbau (also links vom Zuschauer), mit einem besondern Eingange unter der Halle, ist Banquo's Zimmer; ihm gegenüber, in einem der südlichen Gebäude und auch mit dem Eingange unter der Halle, die Wohnung Macbeth's (die durch einen Gang über der Halle mit dem Hauptbau verbunden gedacht wird). Der Speisesaal liegt im Hauptbau über des Königs Zimmern.“ — In dieser Anordnung ist die Wohnung Duncan's auf die Seite, nicht wie bei Dingelstedt in den Hintergrund gelegt, hauptsächlich um sie unserer Halle möglichst nahe zu rücken, damit Macbeth sie möglichst rasch und unbemerkt erreichen könne. Deshalb soll auch die hinaufführende, kurze Freitreppe mit einem Dache versehen sein; denn es ist von unangenehmster Wirkung,

---

<sup>1)</sup> Vergl. Rapp's Einleitung zu seiner Uebersetzung (IV., S. 9.).

<sup>2)</sup> Aehnlich etwa wie beim Eintritt in die Ruinen des Barbarossa-Palastes zu Gelnhausen.

wenn Macbeth bei seinem Abgang zum Morde vor den Augen der Zuschauer erst viele Stufen einer ganz freien Treppe hinaufzusteigen hat.<sup>1)</sup>

Das Weitere, das Spiel dieser Scene, ergibt sich nun von selbst. Banquo kommt, nachdem er den König zur Ruhe begleitet hat, die Treppe herunter, um durch die Halle nach seiner Wohnung zu gehen, und verweilt einen Augenblick auf dem Schlosshofe; in der Halle trifft er auf Macbeth, den es zu eiligster Verabschiedung von Duncan und jetzt heraus in's Freie getrieben hat; Macbeth bleibt allein zurück; die Glocke, das Zeichen der Lady, ertönt im Innern des von ihnen bewohnten Nebenbaues, der von der Wohnung der Gäste durch die ganze Breite der Halle getrennt ist; Macbeth eilt zum Morde, unter dem Dache der Treppe sogleich verschwindend.<sup>2)</sup> Die Lady kommt lauschend und schleicht bis an die Stufen, wo sie durch die offen gelassenen Thüren das Schnarchen der Kämmerer hört; Macbeth stürzt heraus und ruft sein „*Who's there? What, ho!*“ von der Höhe der Treppe herab, die Lady flieht erschreckt in die Halle zurück; gleich darauf erscheint Macbeth wieder unten, verfolgt von den Schauern des Mordes; und die Lady nimmt ihm die Dolche ab und trägt sie hinauf: da klopft es am Südthor und klopft wieder und wieder, Macbeth und die Lady eilen hinein; das Klopfen wiederholt sich noch einmal bei leerer Bühne; endlich kommt der Pförtner heraus und öffnet, Macduff tritt ein, und es folgt die Entdeckung des Mordes und die Ermordung der Kämmerer und die Flucht der Söhne Duncan's.

Dabei bleibt nur die eine Frage, wie der Pförtner zu behandeln sei. Schiller hat ihn, wie bekannt, ganz umgewandelt, Dingelstedt seine Rolle stark gekürzt, und selbst Bodenstedt einige Striche in ihr für nöthig befunden. Unsers Erachtens aber wäre hier ein sehr radicales Verfahren am Platze. Zwar soll nicht mit Coleridge behauptet werden, dass Shakespeare diese dürftigen, derben Spässe an dieser Stelle unmöglich geschrieben haben könne: wir wissen, das Publikum, für welches er schrieb, wollte unter keiner Bedingung seinen Clown missen, und es ist daher recht wohl denkbar, dass der

<sup>1)</sup> Auch dass der Mord dem Zuschauer räumlich näher gerückt wird, ist wohl der Wirkung günstig. Vergl. Fontane, A. E., S. 83. u. 88.

<sup>2)</sup> Während des Mordes plötzlich hereinbrechendes Sturmgeheul ist von grosser Wirkung und bringt Macbeth's Worte über die grauenhafte Stille der Nacht in Einklang mit Lenox' nachheriger Schilderung des erlebten Unwetters. Vergl. Fontane, A. E., S. 80.

Dichter ihn, halb nothgedrungen, hier anbrachte, wo tiefere, innere Gründe seiner Einführung wenigstens nicht ganz ausgeschlossen sind. Allein soviel scheint uns sicher, dass Shakespeare, wenn er seinen Macbeth heute für unseren reineren Geschmack dichtete, diese — oder ähnliche — Pfortnerspässe nicht schreiben würde. Und deshalb meinen wir, handelt unsere Bühne am meisten im Sinne Shakespeare's, wenn sie die Rolle des Pfortners ganz, oder bis auf sehr wenige Worte, nach dem Eintritte Macduff's, streicht. Statt seines Monologes ein noch einmal, wie angegeben, bei leerer Bühne wiederholtes Klopfen, ist nicht allein das Einfachste, sondern wohl auch das Wirksamste.<sup>1)</sup>

Im Uebrigen, und abgesehen von einigen Einzelheiten (wie die Erwähnung Tarquin's und Neptun's, die etwas zu lange Erzählung des Lenox von den Wunderzeichen der Nacht) hat sich die Uebersetzung hier so streng als möglich an jedes Wort des Originals zu halten. Welche Schwierigkeiten sie aber dabei findet, zeigen alle vorhandenen Uebersetzungen. So lässt vorzüglich der Schluss des Dolchmonologs in allen sehr viel zu wünschen übrig; hier ist für die Verse:

*Hear it not, Duncan; for it is a knell  
That summons thee to heaven or to hell.*

der von Schiller weggelassene Reim, und zwar ein männlicher, durchaus erforderlich, und hauptsächlich der Sinn des Originals muss deutlich hervortreten, dass Macbeth in dem Läuten (das ihn zugleich an das Läuten der Todtenglocke und das Schellen des Gerichtsdieners erinnert) eine von einer höhern Macht an ihn ergehende Aufforderung zur That vernimmt, er also von seiner fieberhaft erregten Phantasie auch den letzten Antrieb zum Morde erhält.

Das Heranschreiten zur That, die That selbst, die nächsten Folgen der That: diese drei Glieder der Handlung bilden natürlich wieder einen Akt, den wir also mit der Flucht der Söhne Duncan's schliessen. Eine Trauermusik hat ihn mit dem folgenden zu verbinden.

Zu diesem, dem dritten (wenn man will — s. o. S. 39. — vierten) Akte ziehen wir die Scene zwischen Rosse, dem Greis und Macduff, welche in der Folio (und auch bei Schiller) den zweiten

---

<sup>1)</sup> Von einer Aufführung des Macbeth in Venedig berichtet Vischer (Beilage d. Allg. Zeitung, 1867, No. 112.): „Kommt eben ein Kerl heraus, reibt sich die Augen und schliesst das Thor auf.“ Und in Sadler's Wells trat gar kein Pfortner auf. (Fontane, A. E., S. 80. u. 84.)



Akt, als vierte Scene desselben, schliesst. Dafür kann sprechen, dass dann auf die Hauptscene des Mordes eine Nebenscene folgt, welche die Aufregung jener ruhig ausklingen lässt, wie das ganz in Shakespeare's Kunstweise ist. Allein andererseits wirkt unsere Scene unmittelbar nach der Mordscene gespielt doch — für den an Ruhepunkte gewöhnten Zuschauer wenigstens — zu matt, als dass sie noch die rechte Aufmerksamkeit beanspruchen könnte, und überdies setzt sie eine seit der Ermordung Duncan's verflossene Zwischenzeit voraus. Wenn überhaupt Akte gemacht werden sollen, steht sie demnach viel besser am Anfange als am Schlusse eines Aktes. Und ihrem Inhalte nach sieht es fast aus, als sei sie vom Dichter selbst dazu bestimmt, einen neuen Abschnitt der Handlung einzuleiten. Mit der Schilderung des Greises und Rosse's von der Trauer der ganzen Natur knüpft sie an die Mordnacht an, und die Erwähnung von Duncan's Begräbniss und Macbeth's Krönung leitet zu dem Weiteren über, während wir zugleich schon hier auf Macduff's späteres Eingreifen vorbereitet werden, indem wir sehen, welche besondere Stellung derselbe den Ereignissen gegenüber einnimmt. So ist diese Scene ein schönes und zum Verständniss nöthiges Verbindungsglied, das wir nicht mit Dingelstedt aufgeben können, zumal wenn der mit ihm verloren gegangene Zusammenhang der Handlung nur dadurch herzustellen ist, dass Banquo nachher in seinem Monologe die hier gesprächsweise berichteten Dinge dem Zuschauer vorerzählt. — Die Scene spielt im Freien, auf einem Wege, und, ihrer Bedeutung als Einleitung gemäss, in einer ganz kurzen Decoration. — Von ihrem Inhalte, den besprochenen Wunderzeichen, wird nur zu beseitigen sein, was geradezu Unnatur ist, wie das Sichauffressen der Rosse Duncan's.

Nun beginnt die eigentliche Handlung dieses Aktes. Banquo in einem Zimmer des Königsschlusses (mitteltiefe Decoration), Macbeth erwartend, um sich zu beurlauben, spricht seinen kurzen Monolog; Macbeth mit der Lady und Gefolge treten auf; sie laden Banquo zu dem festlichen Mahle dieses Abends, und er geht ab mit dem Versprechen, nicht fehlen zu wollen; dann verabschiedet Macbeth alle Uebrigen und lässt die Mörder rufen, und Banquo's Ermordung wird beschlossen. Zu alle dem ist nichts weiter zu bemerken, als dass der von Schiller und Dingelstedt noch beibehaltene Marc Anton und Cäsar in Macbeth's Monolog, unserer Meinung nach, ein ebenso grosser Shakespearianismus ist, wie vorher der Tarquinius, und deshalb ebenso durch eine Verallgemeinerung des Gedankens zu ersetzen; dass ausserdem, in der Unterredung mit

den Mördern, das weit ausgeführte Bild von den Hunden nach Anleitung Schiller's und Dingelstedt's gekürzt werden muss.

Bedeutender weichen wir wieder von Beiden ab in einem die folgende Scene betreffenden Punkte. Sie verschmelzen dieselbe, um den Scenenwechsel zu ersparen, mit der vorhergehenden, so dass die Lady zu Macbeth hereintritt, statt dass er auf ihre an ihn ergangene Bitte zu ihr kommt. Das scheint eine sehr geringfügige Aenderung; aber bei näherem Zusehen erweist sich die Ersparniss doch wieder, wie in früheren ähnlichen Fällen, und mehr noch, als ein wesentlicher Verlust. Schon ob die Lady ihren Gemahl, vielleicht nur zufällig, trifft, oder ob sie ihn ausdrücklich bitten lässt, weil sein traurig-einsames Wesen sie bekümmert, ist für ihren Charakter ein gewichtiger Unterschied. Hauptsächlich aber hat die Scenenverschmelzung den grossen Nachtheil, dass sie der Lady jene, uns ihr eigenes innerstes Wesen enthüllenden Worte entzieht, die sie, ehe Macbeth kommt, zu sich selbst spricht:

*Naught's had, all's spent,*

*Where our desire is got without content:*

*'Tis safer to be that which we destroy,*

*Than by destruction dwell in doubtful joy.*

Dieser schwere Seufzer aus tiefkranker Seele ist der Schlüssel zu allem, was wir weiterhin noch von der Lady hören und erfahren. Man hat sich beklagt, dass zwischen ihrem ersten und ihrem letzten Auftreten die Vermittelung, die Brücke, fehle: hier und nur hier haben wir diese Brücke. Hier belauschen wir sie für einen Augenblick und vernehmen von ihr, was ihr Stolz, ihre Liebe zu Macbeth selbst gegen diesen nicht laut werden lässt; was sie krampfhaft in ihr Herz verschliesst, und was ihr zuletzt das Herz, die Seele brechen muss. Dieser kurze Monolog ist die einzige Vorbereitung für die Nachwandelszene und den Tod der Lady; wir können nicht verstehen, wie sie endet, wenn wir hier nicht den Anfang des Endes sehen. Und was gewinnen wir, wo uns so viel genommen wird? Dass ein Zwischenvorhang nicht aufzugehen braucht, dessen allein es bedarf, um uns aus Macbeth's Zimmer in das der Lady zu versetzen. Das ist gewiss kein Grund, der einen solchen Eingriff in den Organismus der Dichtung rechtfertigte.<sup>1)</sup>

<sup>1)</sup> Ebenso entschieden spricht sich v. Friesen (Sh. J., IV., S. 243.) über den „wesentlichen Verlust“ aus, den der Charakter der Lady durch die Zusammenziehung dieser Scene erleidet. Sollten wir übrigens in die oben angeführten Worte der Lady vielleicht mehr legen, als der Leser geneigt ist, uns zuzugestehen: das wenigstens glauben wir behaupten zu dürfen, dass unsere Deutung sich hineinlegen lässt, und

Wir lassen also den Zwischenvorhang aufgehen. Dann aber lassen wir wieder einen vorfallen: in dem Walde am Schlosse lauern die Mörder auf Banquo, und Banquo wird ermordet, während Fleance flieht.<sup>1)</sup>

Jetzt aber verwandelt sich die kurze Decoration wieder in eine tiefe; denn es folgt die Hauptscene dieses Aktes, die Gastmahlscene. Die Einrichtung derselben hat während des Vorhergehenden stattfinden können; und wir verlangen für sie nicht gar zu viel. Dingelstedt's Bühnenweisung lautet im Wesentlichen: „Grosser Banketsaal, festlich erleuchtet; die Tafel steht um einige Stufen erhöht, auf einer Estrade, quer über die Mitte der Bühne; für den König und die Königin Armstühle, für die Gäste (Herren und Damen) Tabourets.“ Wehl<sup>2)</sup> acceptirt die Estrade, will aber nur in der Mitte derselben einige Stufen, zu beiden Seiten dagegen ein kurzes mit Waffen und Fahnen drappirtes Geländer, von welchem gedeckt Macbeth mit dem Mörder, den Gästen ungesehen, sprechen könne. Und Fontane<sup>3)</sup> schreibt über die Aufführung in Sadler's Wells Theatre: „Die ganze Bühne ist gefüllt, und man hat den Eindruck eines wirklichen Gastmahls, eines wirklichen Geladenseins zahlreicher Thane. — Das Königspaar hat auf erhöhten Plätzen, zur Linken der Bühne, Platz genommen und überschaut die Gäste, die an sechs oder acht gedeckten Tischen sitzen.“ Dem ist endlich die Einfachheit des Arrangements gegenüber zu stellen, wie wir es uns auf Shakespeare's Bühne denken müssen. Er hatte gewiss nichts weiter, als eine einzige, quer über die grosse Bühne, dicht vor der (durch ihre Vorhänge geschlossenen) kleinen Bühne aufgestellte Tafel; an ihr nahm Macbeth seinen Platz in der Mitte, also gerade da, wo hinter ihm die beiden Vorhänge der kleinen

---

dass der Bearbeiter und die Darstellerin der Lady wohlthun werden, sie wirklich einzulegen. — Den gleichen Vorbehalt, möglicherweise etwas mehr mit dem Auge des Bearbeiters als des Erklärers zu sehen, wollen wir im Voraus für unsere Auffassung der Lady in der Gastmahlscene machen.

<sup>1)</sup> Wehl, Didask., S. 126. sagt: „die Mörder dürfen Banquo nicht von vorn anfallen und dorthin zurückdrängen, von wo er kommt, sondern im Gegentheil, sie packen ihn erst, als er ziemlich vorüber, im Rücken, und indem der Verwundete sich wehrt, deckt er so gewissermassen die Flucht seines Sohnes. Er kann also ganz wohl fechtend vom Schauplatz abgedrängt werden, und seine letzten Worte hinter der Scene rufen.“

<sup>2)</sup> Didaskalien, S. 127.

<sup>3)</sup> Aus Engl., S. 84.

Bühne sich theilten. Aus diesen, d. h. aus der Wand, trat Banquo's Geist plötzlich und völlig geräuschlos hervor, im ersten Moment auf den Stufen der kleinen Bühne in voller Gestalt hoch über Alle emporragend, dann herabsteigend und sich auf Macbeth's Platz setzend, zuletzt wohl versinkend<sup>1)</sup>; bei seiner zweiten Erscheinung mag er aus dem Boden wieder, sitzend, aufgestiegen sein, um endlich wieder zu versinken. Die Lady, von der Macbeth sagt: „*our hostess keeps her state*“, während er selbst, im Gegensatze dazu, „*will mingle with society and play the humble host*“, hatte wahrscheinlich einen von der Tafel abgesonderten Ehrensitz, was vollkommen gerechtfertigt erscheint, wenn die Gäste nur Männer sind.

Aus diesen Angaben und Vorschlägen und Vermuthungen setzt sich das Bild zusammen, das wir uns von der Scene auf unserer Bühne machen. Das Gastmahl, von dem die Lady vorher als von „*our great feast*“ gesprochen hat, muss wirklich den Charakter einer königlichen Festlichkeit haben; und der grosse Raum unserer Bühne darf nicht leer erscheinen; aber wir wollen darin auch nicht allzuweit über Shakespeare hinausgehen. Beschränken wir uns demnach auf eine Haupttafel in der Mitte der Bühne, querüber (aber nicht auf einer, den Verkehr Macbeth's mit dem Mörder schwerfälliger und auffälliger machenden Estrade) und zwei Nebentafeln. — An der Haupttafel bleibt nur der Mittelplatz gegen das Publikum zu frei, indem wir hier den für Banquo aufgehobenen Sitz, dem Macbeth's hinter der Tafel gegenüber, annehmen und so den Vortheil gewinnen, dass Banquo's Geist auf letzterem ungehindert zu sehen ist, auch nicht zu viele der Gäste dem Zuschauer den Rücken kehren. — Banquo könnte vielleicht aus einer hinter Macbeth's Sitz befindlichen Säule oder dergleichen hervortreten; nur müsste dies anders geschehen als, wie in England versucht, durch ein (gewiss nicht ohne Störung für Auge und Ohr abgehendes) Auseinanderschlagen der Säule in zwei Cylinderhälften. Indess, ein derartiges wirklich geisterhaftes Hervortreten wird immer schwer zu bewerkstelligen sein und, wie Dingelstedt sagt, „das Aufsteigen aus der Versenkung ist für den eben erst ermordeten Banquo sinnlich passender“: wir können es daher bei unserm gewöhnlichen Bühnengebrauche bewenden lassen.<sup>2)</sup> — Den etwas erhöhten Ehrensitz der

<sup>1)</sup> Gervinus (Shakespeare, 1862, I., S. 116.) sagt: „Versenkungen gab es frühe.“

<sup>2)</sup> Vergl. Fontane, A. E., S. 89., über das von ihm gelobte Erscheinen Banquo's auf der Berliner Bühne: „Wenn ich recht gesehen habe, tritt er jetzt aus der Seitenwand einer Nische in diese Nische selbst hinein.“ — Dingelstedt (St. u. C., S. 93. u. 158.) lässt Banquo nur stehend (und zwar erhöht stehend), „nicht sitzend“ er-  
Jahrbuch VI. 4

Lady denken wir uns, wie er auch in Sadler's Wells war, abgesondert, auf der linken Seite der Bühne, ungefähr in der Mitte ihrer Tiefe, so dass er nicht zu weit von der Tafel ab, aber doch so weit nach vorn zu stehen kommt, als für das freie Spiel der Lady und Macbeth's nöthig ist. — Der Mörder erscheint an einer geheimen Thür ganz vorn rechts, wo er, von einem, mit Fahnen und dergleichen festlich geschmückten Pfeiler den Gästen verdeckt, Macbeth seinen Bericht abstattet.<sup>1)</sup>

Dies vorausgeschickt, bleiben für die Gastmahlscene keine erheblichen Schwierigkeiten. Macbeth und die Lady betreten den Saal in feierlich-festlicher Weise, ihnen folgend die ansehnliche Zahl der Gäste (nur Männer). Diese vertheilen sich auf des Königs Aufforderung an den drei Tafeln; Rosse, Lenox, Angus u. A. an der Haupttafel. Macbeth geleitet die Königin zu ihrem Ehrensitze, von wo er scheue Blicke hinüberwirft nach der noch unbemerkbaren Thür, an welche er, auf geheimen Wegen, den Mörder bestellt hat, um von ihm auf's Schnellste die ersehnte Kunde von Banquo's und Fleance's Tod zu erhalten. Noch ist nichts von ihm zu sehen; Macbeth bezieht sich an die Haupttafel zurück, in deren Mitte, hinten, er sich seinen Platz vorbehalten hat; aber er kommt nicht zum Sitzen; die Unruhe, die sich in seinen 'kurzen, abgerissenen Reden ausspricht, treibt ihn, mit erzwungener Freundlichkeit, von Einem der Gäste zum Andern, und dann wieder zur Königin, um nochmals nach dem Mörder zu spähen: da öffnet sich leise die Wandthür, der Mörder blickt verstohlen herein, und Macbeth vernimmt von ihm, dass der Plan nur halb gelungen sei. Verstört, vom alten Fieber geschüttelt, schickt Macbeth den Mörder fort; die Königin muss ihn aus seiner Versunkenheit wecken mit ihrer besorgten Mahnung an die Pflicht des Wirths; und sich aufraffend trinkt er auf das Wohl der Gäste, wieder unruhig, überfreundlich an den Tafeln hin- und hereilend. Lenox bittet ihn, sich zu setzen; aber ohne auf ihn zu hören fährt er fort, zu den Anwesenden zu sprechen, und spricht, um allen Verdacht von sich abzulenken, freundlich scheltend von Banquo's Ausbleiben: da, bei dem Namen Banquo, erhebt sich

---

scheinen. Aber bei Macbeth's Worten: „The table's full“ sitzt er auf dessen Platze (vergl. die Bühnenweisung der Folio und Dr. Forman's Bericht über die Macbeth-Aufführung vom 20. April 1610). Also muss er wohl auch auf unserer Bühne, wie bei Shakespeare, zuerst stehend erscheinen und sich niedersetzen, oder, falls dadurch für uns zuviel Bewegung in die Erscheinung kommt, gleich sitzend.

<sup>1)</sup> In mancher Beziehung abweichend giebt v. Friesen, Sh. J., IV., S. 244., die Einrichtung dieser Scene an.

Banquo's blutige Gestalt, Macbeth's Sitz einnehmend.<sup>1)</sup> Rosse lädt Macbeth nochmals ein nach seinem Platze, und nun wendet sich Macbeth dorthin und fährt zurück mit dem Schrei: *The table's full!* Die Königin sucht, herbeieilend, die Gäste zu beruhigen und tritt zu Macbeth und spricht ihm zu, „scharf, schneidend, schonungslos“<sup>2)</sup>, wie es in ihrer Art liegt, wenn ihre „rücksichtslose Energie“ aufgerufen ist, aber nicht lieblos; denn Macbeth's Natur braucht diese Energie. Er gewinnt seinen Muth, seine Fassung wieder, und der Geist, die Vision der fassungslosen Seele, verschwindet. Noch steht er schauernd, in Gedanken verloren: „*Blood hath been shed ere now*“; die Königin weist ihn abermals an seine Gäste, jetzt aber — wie überhaupt von nun an in den wenigen Aeusserungen, die wir noch von ihr hören — weich, wortarm, weil ihre letzte Kraft erschöpft ist. Und Macbeth tritt zu den Gästen, vor die Haupttafel („*Then I'll sit down*“), und fordert Wein („*Fill full*“) und trinkt wieder auf die Gesundheit Aller, und — er muss sich überzeugen, ob das Schreckgespenst wirklich nur eine Täuschung war, wie er glauben soll — er trinkt auf Banquo's Wohl; und unter dem Anstossen der Becher erscheint ihm Banquo's Geist von neuem. Wenn er sich auch diesmal schneller von dem Gespenst befreit, die Königin sieht doch, dass sie die Tafel aufheben, die Gäste entlassen muss; und sie thut es mit einem, in ihrem Munde schmerzlich-bedeutungsvollen „*A kind good night to all*“. Denn für sie und ihren Gemahl giebt es keine friedliche gute Nacht mehr; „*You lack the season of all natures, sleep*“ ist ihr letztes, aus der Erfahrung an sich selbst gesprochenes Wort zu Macbeth, und in seinem „*Come, we'll to sleep*“ hören wir den Seufzer: „Ja schlafen — wer es könnte!“<sup>3)</sup>

Wir haben in der ganzen Scene zwei „Schwerkranke“ vor uns gesehen, für die wir „schon hier ein tiefes Mitgefühl empfinden“.<sup>4)</sup> Von jetzt an wird das Leiden der Lady zu sprachloser Seelenpein, die der Dichter uns nur in ihrer letzten Wirkung, ihrem Ausgange

---

<sup>1)</sup> In der Folio steht das „Enter the ghost of Banquo“ etwas vorher und ebenso das zweitemal. Aehnliche Fälle sind bei Shakespeare so häufig, dass es Regel gewesen zu sein scheint, da wo ein präzises Auftreten verlangt wurde, die Bühnenweisung als Mahnung für den Schauspieler vorzeitig zu setzen.

<sup>2)</sup> Ulrici, Sh. d. K., II., S. 115. Wir können ihr diese scharfen Worte nicht in dem Maasse wie Ulrici zum Vorwurf machen.

<sup>3)</sup> Der Zusatz: „wer es könnte“ soll dem Bearbeiter keineswegs angerathen sein; wie Dingelstedt's: „wenn wir's können!“ wäre er nur eine Abschwächung; das einfache: „Ja, schlafen! — Komm!“ sagt alles.

<sup>4)</sup> Fontane, A. E., S. 85.

zeigen kann; das Leiden Macbeth's steigert sich zum blinden Grimme, der sich in Blut betäuben will und der sich noch mehr verblendet, indem er seine Zuflucht zu den Künsten der Hölle nimmt.

Dieser Fortschritt im Verfall Macbeth's kündigt sich bereits am Schlusse der Gastmahlszene an, wo die Lady, um seine Gedanken von den erlebten Schrecknissen abzuleiten, Macduff's Erwähnung thut, der nicht zum Fest gekommen, und nun Macbeth nur darauf denkt, „ohne zu überlegen, in Blute weiter zu waten,“ und vor allem die Hexen aufzusuchen. Die Hexen und Macduff aber sind im Folgenden die Hauptträger der Handlung neben Macbeth. Durch diesen doppelten Bezug auf das Kommende wird das einigermassen unorganische Anhängsel, als welches dieses Schlussgespräch zwischen Macbeth und der Lady an und für sich erscheint, zu einem kunstvollen Verbindungsgliede, zu einer bedeutungsvollen Schönheit der Composition.

Das tritt umsomehr hervor, wenn wir hier wieder einen Akt, den Banquo-Akt schliessen, wie schon Schiller, und nach ihm Dingelstedt, gethan. In der Folio gehören die beiden folgenden Szenen noch zum dritten Akte, und dass sich auf diese Weise die Hexenszene mit der Scheltrede der Hecate der Gastmahlszene ganz unmittelbar anreihet, könnte eine Absicht des Dichters scheinen: die Hölle ist, wie nur Macbeth die Hand nach ihr ausstreckt, gleich bereit sie zu ergreifen, um ihn tiefer und tiefer in's Verderben zu ziehen. Aber dass Shakespeare, auch wenn das Stück ursprünglich ohne alle Akteintheilung gespielt wurde, wirklich diese Absicht gehabt habe, müssen wir, aus weiterhin ersichtlichen Gründen, bezweifeln. Und jedenfalls verträgt sie sich nicht mit dem, was, als uns unzweifelhafte Absicht des Dichters, zu berücksichtigen ist, wenn eine Akteintheilung gemacht werden soll.

Denn wir erkennen in der Aufeinanderfolge der nächsten drei Szenen einen ebenso schönen als bedeutsamen Parallelismus mit den ersten drei Szenen des ersten Aktes. Wie dort auf eine kurz einleitende Hexenszene der Bericht über Macbeth's kriegerische Thaten und seine Ernennung zum Than von Cawdor, darauf aber die Haupt-hexenszene mit den drei Weissagungen folgt: so haben wir hier zuerst die Scene der Hecate, welche den Hexen befiehlt, sich auf Macbeth's Kommen vorzubereiten; dann das Gespräch zwischen Lenox und dem Lord, in dem uns alle Unthaten Macbeth's in's Gedächtniss gerufen und die ersten Regungen des Abfalles vorgeführt werden, hauptsächlich aber von der Flucht Macduff's nach England die Rede ist; und endlich die grosse Hexenküchenszene, in welcher



Macbeth wieder drei Weissagungen erhält. Diese Uebereinstimmung kann keine Zufälligkeit sein, sie kann vielmehr dafür sprechen, dass Shakespeare am Ende doch eine Akteintheilung gehabt und mit unsern drei Szenen, jenen drei früheren entsprechend, einen neuen Akt angefangen habe. Aber wie es sich auch damit verhalte: die Abtheilung der Folio ist gewiss nicht in seinem Sinne, vielmehr wie von Schiller geschehen abzuändern (wobei die obige Idee von der Bereitschaft der Hölle der Zwischenaktmusik überlassen bleibt)<sup>1)</sup>.

Nur darf die Aenderung nicht weiter gehen, als gesagt; sonst trifft sie nicht mehr die ersten Herausgeber Shakespeare's, sondern Shakespeare selbst. Schiller und Dingelstedt legen die beiden Hexenscenen (III, 5 u. IV, 1) in eine zusammen, indem Schiller die Gesprächsscene (III, 6), bei ihm zwischen Rosse und Lenox, den vierten Akt mit ihr eröffnend, voranstellt, Dingelstedt sie ganz streicht und das über Macduff's Flucht Beizubringende später in dem Gespräch zwischen Rosse und Lady Macduff nachholt. Damit ist aber der angedeutete Parallelismus vollkommen zerstört. Und wenn der Dichtung damit auch nur eine äusserliche, rein formelle Schönheit entzogen wäre, erschiene uns schon dies als ein bedenklicher Eingriff in das Eigenthum, die Intention des Dichters.

Allein jener Parallelismus ist auch ein innerlich bedeutender; und darin liegt der Hauptgrund, weshalb wir ihn nicht aufgeben können.

Sehen wir nämlich näher zu, so ist es auffallend, dass in beiden Fällen, im ersten Akte und hier, die Scene zwischen den zwei zusammengehörigen Hexenscenen uns gerade das zu wissen thut, was in den folgenden Prophezeihungen das Wichtigste, das Positive ist. Dort wird Macbeth zuerst von den Hexen begrüsst als Than von Glamis: dass er das ist, weiss er bereits selbst; dann als Than von Cawdor: dass er das geworden, haben wir soeben erfahren; endlich als einstiger König: eine Prophezeihung des höchsten überhaupt Erreichbaren, die sich aus der Absicht der Hexen, Macbeth zu verlocken, eigentlich von selbst ergibt; ebenso wie für Banquo, wenn dieser nun auch eine Verheissung will, kaum etwas Anderes übrig bleibt, als ihn auf königliche Nachkommenschaft zu vertrösten. — Hier aber, in der Hexenküchenscene, lautet der erste an Macbeth ergehende Spruch: „*Beware Macduff, beware the thane of Fife!*“ —: und wir haben unmittelbar vorher aus dem Munde des Lords gehört, dass Macduff nach England geflohen ist,

<sup>1)</sup> Ueber die Schönheit des Schiller'schen Aktschlusses in anderer Beziehung vgl. Hiecke, Shakespeare's Macbeth, 1846. S. 118 ff.



um von dorthier Hülfe gegen Macbeth zu bringen (was Macbeth am Schluss der Scene gemeldet wird, gerade wie in I., 3. die Ernennung zum Than von Cawdor); die beiden folgenden Sprüche dagegen, dass kein vom Weibe Geborener Macbeth etwas anhaben solle und dass er nicht zu besiegen sei, bis der Birnamwald auf Dunsinan heranrücke: das sind scheinbare Unmöglichkeiten, wie die Hexen sie zur Erreichung ihrer jetzigen Absicht, Macbeth sicher zu machen, brauchen; Prophezeihungen, wie ähnliche häufig vorkommen und wie sie hier besonders sehr nahe liegen, wenn die Hexen darum wissen, dass gerade Macduff nicht geboren worden (der zweite Spruch ist dann nur eine Variation des ersten) und dass Macbeth jetzt gerade daran ist (wie der Chronist erzählt) sein Dunsinan zu bauen. — Was also in den Weissagungen der Hexen über bereits von Macbeth Gewusstes und über bloß mögliche, oder höchstens mögliche, Ungewissheiten hinausgeht, lässt Shakespeare den Zuschauer erfahren bereits ehe die Hexen es Macbeth verkünden.

Müssen wir hierin nicht eine Absicht des Dichters vermuthen? Die Prophezeihungen selbst fand er allerdings in seiner Quelle; aber die Scenen vor den Prophezeihungen, ihre Einfügung gerade da, die zweimalige Wiederkehr derselben Eigenthümlichkeit bis in's Einzelste: das ist durchaus sein Werk. Kann man da noch an einen Zufall denken? Oder auch nur an das Walten eines unbewussten dichterischen Ingeniums?

Wir wollen nicht weiter fragen, wo wir eine sichere Antwort zu haben meinen. Wir sehen hierin einen der sprechendsten Belege für Shakespeare's hohe, klarschauende Dichterweisheit. Denn indem er den Zuschauer zum Mitwisser und Vorwisser dessen macht, was die Hexen wirklich wissen, sagt er ihm — verdeckt aber um so feiner, nicht ausdrücklich aber deutlich genug — dass die Hexen kein übermenschliches, übernatürliches Wissen haben; also gewiss auch keine übernatürliche, zur Erfüllung ihrer Sprüche irgend nöthigende, die Zukunft beherrschende Macht über den Menschen. Wer Shakespeare näher kennt, wer auch nur unser Stück genau darauf ansieht, wird nun freilich ohnedies nicht in Zweifel darüber sein können, dass Macbeth so frei handelt als der Mensch überhaupt frei handeln kann; dass die Hexen ihn reizen und locken und verblenden, aber nichts weiter; dass sie wie Ulrici so schön ausgeführt hat, nur die in jedem Menschenschicksale mitbestimmend auftretende, natürliche Macht der Verhältnisse repräsentiren. Allein eine andere Frage ist, ob die unvermittelte Auffassung, auf den ersten Eindruck hin, nicht doch vielleicht ge-

neigt sei, die Hexen für Schicksalsschwestern (wie sie sich selbst nennen), ihr Eingreifen für eine die Freiheit des Menschen beschränkende und aufhebende Schicksalsgewalt zu nehmen. Oder vielmehr, da Gervinus dies als eine selbst von Kritikern ausgesprochene Meinung zurückweisen muss, so ist die Möglichkeit derselben keine Frage. Eine solche Auffassung hat aber nicht allein etwas Verletzendes für unser Gefühl, insofern sie den zwar in Schuld versinkenden, doch im innersten Kern edeln Menschen so tief unter die Superiorität der ganz niedrig-gemeinen Hexen stellt<sup>1)</sup>: nach ihr ist Macbeth überhaupt kein tragischer Held, das Stück keine Tragödie mehr im Sinne Shakespeare's, weil sie dessen hohe Ansicht von der Macht und Selbstständigkeit des menschlichen Wollens und Handelns in ihr gerades Gegentheil verkehrt. Und wenn also Shakespeare, um dieser möglichen falschen Auffassung seines für die Aufführung, eben für den ersten unmittelbaren Eindruck bestimmten Werkes vorzubeugen, dem Zuschauer von vornherein und wiederholt zu verstehen geben wollte, dass die Hexen nicht mehr von der Zukunft wissen als auch Menschen wissen können, und dass sie demnach überhaupt, trotz des Wunderbaren, Abnormen ihrer Erscheinung, doch keineswegs übermenschliche Wesen sind: so war das eine der Dichtung ebenso zuträgliche als des Dichters würdige, jedenfalls für seine eigene Anschauung sehr bezeichnende Vorsorge — oder Nachsorge, wie wir wohl richtiger sagen, da die hierher gehörigen Partien späteren Ursprungs zu sein scheinen, als das übrige Stück.<sup>2)</sup>

---

<sup>1)</sup> Ihnen etwa eine den Zusammenhang des Geschehens überschauende und daraus die Zukunft erschliessende Intelligenz zuschreiben zu wollen, wird niemand einfallen.

<sup>2)</sup> Zunächst sind es verschiedene Incongruenzen gerade in den besprochenen beiden Partien (vgl. zu S. 38. und S. 59.), aus welchen wir schliessen müssen, dass das Stück ursprünglich nur die zwei Haupthexenscenen (I, 3 und IV, 1) hatte und dass Shakespeare die je zwei vorhergehenden Scenen (I, 1 u. 2. und III, 5 u. 6) erst nachträglich schrieb, wahrscheinlich erst in seiner letzten, dem Theater ferneren stehenden Zeit. Diese Annahme erklärt nun nicht bloss jene Incongruenzen, sondern auch — selbst wenn Shakespeare schon Akte gehabt haben sollte — die irrige Anfügung von III, 5. u. 6 (eigentlich IV, 1 u. 2) in der Folio; und es ist nun nicht mehr zu verwundern, dass die nachträglich geschriebenen Scenen, trotz der in ihnen gefundenen Bedeutung — oder gerade wegen dieser — den Charakter des Unorganischen, Eingeschobenen, eben Nachträglichen nicht ganz verläugnen können, und dass der Dichter in ihnen seine Meinung nur verdeckt, sie nur soweit es ihm ohne Aenderung des Vorhandenen möglich war, ausgesprochen hat. So hebt sich ferner auch der uns etwa zu machende Einwurf, dass, wie erwähnt, die Hexen sich selbst (I, 3, 32)

Wir könnten unsere Auslegung weiter treiben und geltend machen, dass die beiden kleinen, vorangehenden Hexenscenen, die erste Scene des Stücks und vorzüglich die Hecate-Scene, ihrem Inhalte nach für den Gang der Handlung überflüssig scheinen und uns (zu dem äusseren, formellen) einen inneren Zweck ihres Vorhandenseins suchen lassen; dass vor der ersten Begegnung der drei Hexen mit Macbeth nur zwei derselben erzählen, was sie seit ihrer Trennung getrieben haben, während in der zweiten Hecate, wie sie sagt („*I am for the air*“ etc.), noch viel in der Oberwelt zu schaffen hat; dass es demnach in beiden Fällen nicht ganz undenkbar ist, jene positiven Thatfachen, die wir in den Zwischenscenen erfahren, seien auch von einer der Hexen oder ihrer Oberin in der Zwischenzeit erkundet, erhorcht worden; und dass, wenn so etwas anzunehmen wäre, die beiden Eröffnungs-Hexenscenen den inneren Zweck hätten, uns diese Annahme möglichst nahe zu legen, insofern die Ernennung Macbeth's zum Than von Cawdor und der Bericht von der Flucht und Gefährlichkeit Macduff's, von je zwei Hexenscenen umschlossen, gewissermassen ganz in das Bereich der Hexen hinein fallen. Dann wären die Hexen schliesslich doch nicht viel mehr als „gewöhnliche alte Weiber, in gemein menschlichen Verhältnissen“, was sie, wie Ulrici sagt, dem Volksglauben nach sind. — Aber eine solche Idee soll nur als eine allenfalls mögliche angeführt und beiseite gelassen sein.

Und am Ende könnte es für unseren Zweck selbst dahin gestellt

---

„the weird sisters“ (d. i. nach Holinshed: goddesses of destinie) nennen und von Macbeth und Banquo wiederholt so genannt werden: in den nachgetragenen Scenen kommt der, übrigens wohl nicht so gar bedenkliche, Ausdruck „weird sisters“ nicht vor und im früher Geschriebenen blieb er stehen; wie letzteres auch der Fall war bei der mit unserer Meinung allerdings ganz unvereinbaren (vielleicht aber auch nur gelegentlich eingeschobenen) Stelle IV, 1, 121, wo die Macbeth erscheinenden Könige, mit bestimmtem Bezug auf König Jacob, „two-fold balls and treble sceptres“ tragen. Endlich haben wir in unserer Annahme eine Erklärung für die von Ulrici (Sh. d. K. II, S. 125) getadelte, im Verhältniss zum Ganzen, zu grosse Breite und Ausführlichkeit der Hexenküchenscene, die ursprünglich, mit I, 3, allein dem Dichter Gelegenheit bot, das Hexentreiben zu schildern.

Dafür, dass Shakespeare von Anfang an den Hexen kein eigentliches, bestimmtes Wissen von der Zukunft beilegte, ist, ausser dem was Gervinus (II, S. 150) darüber sagt, noch anzuführen, dass bei ihm die Prophezeiung an Banquo (I, 3, 65—67) viel kürzer und unbestimmter gehalten ist als bei Holinshed; dass die Erscheinungen zu den drei Sprüchen (IV, 1.) ebenfalls unbestimmt und ungenau sind; dass endlich das „Seek to know no more“ (IV, 1, 103.) und das Versinken des Kessels vor der Erscheinung der Könige mit den two-fold balls, möglicherweise andeuten soll, diese sei etwas Anderes als die übrige Hexenkunst.

bleiben, ob Shakespeare auch nur die Absicht wirklich gehabt habe, die wir ihm als eine unzweifelhafte zuschrieben. Jedenfalls sehen wir in der oben besprochenen Eigenthümlichkeit ein beachtenswerthes Factum, das, wenn auch ein blosser Zufall es so gefügt haben sollte, doch von dem heutigen Bearbeiter dankbar zu ergreifen, d. h. beizubehalten wäre, weil das Stück unserem Interesse und Antheil um so näher gerückt ist, je menschlich-natürlicher in allen seinen Motiven es uns erscheint. Das allein aber — um auf unsern Ausgangspunkt zurückzukommen — war es ja, was wir nachweisen wollten: dass ausser den allgemeinen Gründen gegen die Zusammenlegung von Scenen im Macbeth, hier noch zwei besondere, ein formeller und ein realer Grund, für die ursprüngliche Aufeinanderfolge der drei in Betracht gezogenen Scenen sprechen und uns hierin keine Veränderung des Originals erlauben.

Dagegen sind wir — uns nun zu den einzelnen Scenen wendend — mit der Hecate-Scene wieder in dem Falle, einer freieren Behandlung das Wort zu reden. Shakespeare scheint sie schnell hingeworfen zu haben, sonst hätte er wohl mehr Leben in sie hineingebracht. So wie sie ist, hält Hecate eine Rede an die Hexen, die auf der Bühne kaum etwas Anderes werden kann, als eine lächerliche Predigt; wenigstens gehört eine sehr bedeutende Schauspielerin dazu, dies zu vermeiden. Der Bearbeiter darf also hier wohl soweit von Shakespeare abweichen, dass er ein Paar Worte einfügt. Dingelstedt hat die Rede der Hecate durch ein unterwürfiges „Gebiete!“ der drei Hexen unterbrochen und diesen Gedanken ergreifend, denken wir uns die ganze Scene etwa folgendermaassen:

(Von der einen Seite die Hexen, gleich darauf Hecate von der anderen.)

1. Die Alte rief.

2. Da kommt sie.

3. Hu, wie grimmig!

Was giebt's? (die Hexen werfen sich vor Hecate nieder)

1. Was, Meist'rin —?

*Hecate:* Wie, ihr wollt noch fragen?

Wie könnt ihr freche Vetteln wagen,  
Eu'r Spiel zu treiben mit Macbeth,  
Wo es um Tod und Leben geht:  
Und mir, der Herrin eurer Kraft,  
Die alles Unheil wirkt und schafft,  
Mir gönnt ihr nicht mein Theil daran,  
Mich ruft ihr nicht um Beistand an?

Und nun, was habt ihr wohl davon?  
Die Mühe für den Erdensohn,  
Für dieses laun'sche Menschenkind,  
Das eigenwillig, wie sie sind,  
So lang's ihm Vortheil bringt nicht ruht  
Und dann nicht so viel weiter thut.

1. Wir soll'n —?

*Hecate:* Es nun zu Ende führ'n  
Wie ich's euch heisse, und euch rühr'n.  
Auf! (die Hexen erheben sich)  
und verliert mir keine Zeit,  
Macht alles fertig und bereit,  
Den Kessel und die Zaubersprüche,  
Und eure ganze Hexenküche,  
Und trifft mich in der Höllenschlucht,  
Vor Mitternacht; er kommt und sucht  
Euch dort und will sein Schicksal hör'n.

2. 3. Ha, woll'n's ihn lehr'n!

*Hecate:* Wenn's so weit ist,  
Wenn ich dabei bin, dass ihr's wisst.  
Ich muss hinauf,  
Ich habe noch zu thun vollauf:  
Am Monde braut  
Ein Nebel; eh' er niederthaut,  
Wird der ghascht; der giebt die Kraft  
Zum Zaubersaft,  
Dass ihm der Spuk das Hirn verwirrt,  
Und er, in Lug und Trug verirrt,  
Des Todes und des Schicksals Macht  
In seinem tollen Wahn verlacht  
Und keine fromme Scheu mehr kennt  
Und jede Klugheit Thorheit nennt  
Und blind in sein Verderben rennt:  
Denn wer den Menschen sicher macht,  
Der hat ihn auch zu Fall gebracht.  
An's Werk jetzt! Eilt!

1. 2. Wir sind gleich dort.

3. Du sollst uns loben.

*Hecate:* Schnell, macht fort!

Das Gespräch der folgenden Scene findet im Original zwischen  
„*Lenox and another lord*“ statt. Aber Lenox sehen wir gleich dar-

auf als Macbeth's Begleiter zu den Hexen, so dass er schon nach Zeit und Ort nicht gut hierher passt und auch in Macbeth's Nähe von dessen Sendung zu Macduff gehört haben müsste; hauptsächlich aber ist der hier Sprechende allen seinen Aeusserungen nach viel entschiedener gegen Macbeth als Lenox dies zu sein scheint.<sup>1)</sup> Schiller hat, wie schon gesagt, Rosse und Lenox; wir wählen Rosse und Menteth. Erstern treffen wir später bei Lady Macduff, ihr Trost zu bringen, und für ihn, der vor allen Andern, Macduff nach, zu Malcolm flieht, ist auch die misstrauensvolle Stimmung der ersten Rede am angemessensten; Letzterer tritt im Originale nur im fünften Akt auf, aber es ist gut, wenn wir ihn bereits hier kennen lernen. — Der Text der Scene bietet einige kleine Schwierigkeiten, deren bedeutendste, die dunkle Stelle gegen den Schluss, wir so in's Klare zu setzen versuchen:

*Menteth:* Wohl mag nun dem Tyrannen bange werden,  
Dass er so eifrig und in Eile rüstet.

*Rosse:* Hat er nicht auch Macduff besckickt?

*Menteth:* Das hat er;  
Doch sein Befehl traf ihn schon nicht mehr an;  
Und mir — ich war zugegen — blieb nichts übrig,  
Als zu erwidern: er sei fort. Da wandte  
Sein Bote mir mit einem finstern Blick  
Und einem kurzen: „Herr, nicht ich!“ den Rücken,  
Was sagen wollt': Er hat's mit Dem zu thun,  
Der's ihm bereuen lässt.

*Rosse:* Hätt' es der Warnung  
Noch für Macduff bedurft: das war ein Rath,  
Sich vorzusehn und sich so fern zu halten  
Als er nur kann. Ein heil'ger Engel fliege  
Nach England ihm voraus mit seiner Bitte,  
Dass unserm armen Vaterlande schnell  
Von dort der Segen kehre, der es rettet  
Aus dieser Hand des Fluchs.

*Menteth:* Das walte Gott!

In der Hexenküchenscene empfiehlt sich für die Reden der Hexen abermals eine freie Behandlung, als die einzige, welche den richtigen Ton derselben treffen kann. Nur müssen sie dann auch von den betreffenden Schauspielerinnen möglichst leicht, nicht mit

---

<sup>1)</sup> Das und die im Folgenden angeführte dunkle Stelle sind wieder von den oben (zu S. 55.) erwähnten Incongruenzen

der gewöhnlichen, breiten, geflissentlichen Betonung jeder einzelnen Silbe gesprochen werden.<sup>1)</sup> Die Beschwörung Macbeth's dürfte etwas zu kürzen, zu concentriren sein. Die „*two-fold balls and treble sceptres*“ der letzten Königserscheinungen<sup>2)</sup>, diese unserm grossen Publikum nicht unmittelbar verständliche, ihm mindestens werthlose (und obige Auffassung der Hexen störende) Anspielung wird besser vertauscht mit dem einfachen „Doppelkronen“. Und wenn die Hexen, nach dem Original, vor ihrem Verschwinden noch höhnisch, unter Musik, um Macbeth herumtanzen sollen, so ist das wohl schwer in würdiger Weise auszuführen, und wir möchten daher Dingelstedt folgen, der sie auf Macbeth's Frage: „Ist dieses so?“ nur ein lautes, freches: „Es ist so!“ antworten lässt, worauf Macbeth, das Schwert erhebend, mit dem Rufe: „Seid verdammt!“ auf sie losstürzt und sie mit einem Donnerschlage unter Hohngelächter versinken. — Endlich ist noch der Schlussworte dieser Scene, in denen Macbeth auf die Kunde von Macduff's Flucht dessen ganzem Hause Tod und Verderben schwört, zu gedenken; indess nur, um dem Bearbeiter hier wieder die getreueste Wiedergabe als eine ebenso schwierige wie dringende Aufgabe ganz besonders an's Herz zu legen.

So stehen wir vor der Mordscene im Hause Macduff's und vor der Frage, ob dieselbe auf unserer Bühne zu geben sei. Weder Schröder, noch Schiller, noch Tieck (dieser wenigstens nicht entschieden) haben es gewagt, und nach Fontane's Bericht wird sie selbst in England ausgelassen. Aber Dingelstedt hat sie aufgenommen und dies mit so schlagenden und erschöpfenden Gründen motivirt, dass für uns kein Zweifel über die Nothwendigkeit dieser Rettung Shakespeare's besteht und wir uns in dieser Beziehung einfach auf Dingelstedt berufen können. Nur so viel sei der Vollständigkeit halber gesagt: unsere Scene ist das letzte wesentliche Glied in der Kette von Macbeth's Unthaten, sie bildet den Höhepunkt<sup>3)</sup> des ganzen Dramas von wo aus die „Umkehr“ beginnt; sie ist aber ausserdem unerlässlich zur Verbindung der vorhergehenden und der nachfolgenden Scene; für die letztere hauptsächlich wird nur durch sie ein volles Verständniss und eine volle Wirkung er-

---

<sup>1)</sup> Vergl. Fontane, A. E., S. 91.

<sup>2)</sup> Wehl (Did., S. 129.) empfiehlt für diese Erscheinungen eine wallende Nebelwand.

<sup>3)</sup> In etwas anderm Sinn als Freytag (Technik d. Dr., S. 111.) die Banketscene den Höhenpunkt im Macbeth nennt.

möglich, weil wir, wenn sie fehlt, nur einen halben Glauben an Rosse's Schilderung von dem Wüthen des Tyrannen und nur eine halbe Mitempfindung für Macduff's Vaterschmerz haben. Die Ermordung des Kindes vor unsern Augen ist hart und grässlich, aber Shakespeare hat hier das Höchste des Schrecklichen beabsichtigt. Und dies kann hinreichend gemildert werden, wenn nach Dingelstedt's Weisung das Kind nahe an der Coullisse, und nicht zu sehr im Vordergrunde (in einer nicht kurzen Decoration, wie wir sie, Dingelstedt entgegen, mit Wehl vorschlagen möchten) zusammensinkt, und wenn die Scene bei einbrechender Nacht, also zuletzt in ziemlicher Dunkelheit, spielt, was in jeder Beziehung für sie passend scheint. Auch wird als Decoration ein Platz, Garten oder dergleichen vor Macduff's Schloss dieser Absicht förderlicher sein als eine Zimmerdecoration, weil dann eher Versatzstücke anzubringen sind, hinter welchen die Mutter mit dem ermordeten Kinde sich schnell den Blicken der Zuschauer entziehen kann. — Die nöthige Abänderung dessen, was das Kind spricht, macht nach Dingelstedt's Vorgang keine Schwierigkeit. Shakespeare hat diese Rolle benutzt, seinem Publikum wieder einmal einen Ersatz für den fehlenden 'Clown zu bieten; aber aus den vorwitzigen Reden des Kindes lässt sich leicht entfernen, was uns stört, und so auf sehr einfache Weise herstellen, was wir brauchen:

*Lady Macduff:* Dein Vater, Kind, ist todt!

Was wird mit dir? Wie wird dir's gehen?

*Das Kind:* Mutter,

Hör' wie die Vögel singen. Komm,  
Sei nicht so traurig.

*Lady Macduff:* Armes Vögelchen!

Du fürchtest noch kein Netz und keine Falle,  
Du weisst noch nichts von all' den bösen Schlingen.

*Das Kind:* Was soll ich mich denn fürchten, Mutter?

Man darf ja einem armen Vögelchen  
Nichts thun, hast du gesagt.

*Lady Macduff:* Mein liebes Kind,  
Du sprichst wie du's verstehst, und klug genug  
Für deine Jahre.

*Das Kind:* Und, nicht wahr,

Der Vater ist nicht todt?

*Lady Macduff:* Ja, todt.

*Das Kind:* Ach nein!



Sonst hätt'st du ja geweint und ihm nicht so  
Gescholten. — War der Vater  
Denn wirklich ein Verräther?

*Lady Macduff:* Ja, das war er.

*Das Kind:* Wer ein Verräther ist,  
Der, denk' ich, wird gehangen. Mutter, wer  
Soll denn den Vater hängen?  
Wer hängt denn die Verräther?

*Lady Macduff:* Die braven Leute.

*Das Kind:* Aber, wenn's nun  
Recht viel Verräther giebt, da könnten  
Ja die Verräther auch die braven Leute hängen.

*Lady Macduff:* Wohl, Aeffchen, du hast recht. Wie du doch  
schwatzst.

Da wird das Gespräch durch den hastigen Eintritt des warnenden Boten (eines schlichten Landmanns aus der Nähe des Schlosses) unterbrochen. Dingelstedt streicht denselben. Allein diese letzte Warnung und dass Lady Macduff in allzu grossem Vertrauen auf ihre Unschuld auch jetzt noch zu flüchten zögert, dieser Mangel an Vorsicht als Motivirung für ihren und ihrer Kinder Tod ist doch zu bedeutsam, als dass wir die Stelle ohne besondere Nöthigung aufgeben könnten. Eine solche ist, so viel wir sehen, nicht vorhanden. Wir lassen also die Mörder erst nach Lady Macduff's kurzem Monolog auftreten; und nun wird das Kind, nachdem es rührend edel und adelig der Beschimpfung des Vaters mit seinem: „Nein, du lügst, du zottelköpfiger Schurke“ entgegengetreten ist, in den Armen der Mutter ermordet, und es denkt noch im letzten Augenblick an die Rettung der Mutter: „Er hat mich todt gestochen. Mutter, lauf fort!“ und Lady Macduff stürzt mit ihm ab, die Mörder ihr nach.

Hiermit haben wir nun die nöthige Grundlage für die grosse Scene im Königspark in England, und deren volle Wirkung hängt jetzt nur davon ab, dass sie selbst in sich auch durchweg zu dem gemacht werde, was sie sein kann und soll. Allerdings ist dann mehr für sie zu thun, als bisher von Seiten der Bearbeitung geschehen ist. Zwar unser Publikum mag sich bei einer Macbeth-Aufführung im allgemeinen noch so kalt verhalten: in der Mordscene und in der Banketscene und hier wird es immer einmal wirklich warm; unsere Scene „schlägt, wie Dingelstedt sagt, überall so gewaltig durch, dass Macduff den Preis des Abends am Schlusse des vierten Aufzugs davon zu tragen pfl egt.“ Aber dies gilt doch

eben nur von dem Schluss der Scene; in ihrem ersten Theil, in dem Gespräch zwischen Malcolm und Macduff finden wir nicht den ganzen, wahren Shakespeare. Der Grundgedanke des Gesprächs ist dramatisch schön und untadelig: Malcolm, den Macbeth bereits durch List in seine Gewalt zu bekommen gesucht hat, kann dem aus Schottland anlangenden Macduff nicht ohne weiteres trauen; seine „bescheidene Vorsicht warnt ihn“, denselben erst zu prüfen; und um dies zu thun, stellt er sich als unfähig, als zu schlecht zum Herrschen hin und weist die Krone und damit alle Pläne Macduff's zur Rettung Schottlands von sich, bis dieser in schmerzliche Worte des Unwillens ausbricht und Malcolm, dadurch von seiner Ehrlichkeit überzeugt, sich nun ganz in seine Hände giebt, mit dem freudigen Troste, dass ein englisches Heer unter Seyward schon zum Aufbruch bereit sei. Das ist ein sehr glückliches Motiv zu einer spannenden, höchst wirkungsvollen Scene. Nur zeigen sich leider in der Ausführung derselben Mängel, welche die Wirkung beeinträchtigen: sie ist nicht allein für die Oeconomie des Stückes etwas zu breit<sup>1)</sup>, sondern auch theilweise, für uns wenigstens, gar zu naiv-unwahrscheinlich. Wenn Malcolm sich in der Weise, wie er es thut, der unersättlichsten Wollust, der blutigsten Habgier und aller denkbaren Laster anklagt, so begreifen wir nicht, wie Macduff ihm so schnell Glauben schenken kann, wo wir selbst doch die völlige Grundlosigkeit dieser Selbstanschuldigungen auf den ersten Blick durchschauen. Das sieht aus wie ein alter Volksbuchholzschnitt mit seinen unbeholfenen Figuren. Wirklich ist es aber auch nicht viel mehr. Denn die betreffende Partie stammt ja, wie bekannt, aus Holinshed's Chronik. Dort fand Shakespeare das Gespräch zwischen Malcolm und Macduff bereits ausgeführt, und er nahm was er fand und war dabei seinem Publikum gegenüber gewiss ganz in seinem Rechte, weil dieses die derb auftragende Naivetät seines allbekanntesten und allbeliebtesten Chronisten nicht bloss vertrug, sondern sie wahrscheinlich sogar vermisst hätte, wenn der Dichter hier etwas Anderes hätte geben wollen. Aber ein unglücklicher Umstand war dabei, dass der Dichter eine Stelle wegliess und zwar gerade die, welche eine Art von Erklärung für Macduff's Gläubigkeit enthält. Denn bei Holinshed sagt, gegen den Schluss hin, Macduff von Malcolm: „*This other that hath the right to the crowne, is so replet with the inconstant behaviour and manifest vices of Englishmen, that he is nothing woorthie to injoy it.*“ Er sieht also den Grund von

<sup>1)</sup> Vergl. Koester (Sh. J., I., S. 144.) u. Ulrici (Sh. d. K., II., S. 116. u. 125.)

Malcolm's Verworfenheit in seinem Aufenthalt am Hofe von England, dessen Ueppigkeit und Weichlichkeit auch sonst hervorgehoben wird. Die Aufnahme dieser Motivirung widerstrebte jedoch dem patriotischen Gefühle des Dichters und seiner Zuschauer, und da er sie durch keine andere ersetzte, fiel bei ihm die Motivirung überhaupt weg. Was er hinzu gethan hat, ist die Einleitung des Gespräches, und dieser gab er der Gleichförmigkeit halber etwas von der Breite des Chronisten, die ihm zugleich diente, die Ruhe dieses Auftritts gegen die Unruhe des übrigen Stücks, die Bedächtigkeit Malcolm's gegen die Besinnungslosigkeit Macbeth's, den „Umschlag der Atmosphäre“<sup>1)</sup> recht fühlbar zu machen. So ist Inhalt und Form dieses Gespräches nicht bloss erklärbar, sondern auch nicht ohne eine gewisse Berechtigung. Aber nichtsdestoweniger haben wir hier nicht Shakespeare, den universellen Dichter, den tiefsten Kenner des menschlichen Herzens, vor uns, sonder Shakespeare, den auf sein Publikum bedachten, gut englisch gesinnten Schauspiel-schreiber. Demnach ist dieser Theil der Scene nicht geschrieben für unser Publikum, das von Holinshed nichts weiss und viel kritischer urtheilt, überdies Stellen wie die über die Wollust nicht auf der Bühne hören will. Schiller hat ihn dessenungeachtet fast ganz unverändert übersetzt; allein gespielt worden ist er auch in seiner Einrichtung wohl kaum je ohne Auslassungen. Dingelstedt nimmt Kürzungen und Milderungen vor, die aber das eigentliche Uebel nicht heben. Wir müssen uns nach einer gründlicheren Kur umsehen; und das Mittel dazu liegt glücklicherweise nicht weit. Wir denken nämlich, wenn den Selbstanklagen Malcolm's durch einige leichte Veränderungen die Form gegeben wird, dass Macduff — und der Zuschauer mit ihm — in Malcolm einen mit sich zerfallenen, durch Ausschweifungen am englischen Hofe gebrochenen Menschen vor sich zu haben meint; der, eine von Haus aus gute, aber schwache Natur, jetzt allen Glauben an sich selbst verloren hat und seine Fehlerhaftigkeit mit der Schwarzsichtigkeit des Gemüthskranken ansieht; wenn Macduff durch solche (kürzer als bei Shakespeare zu haltende, der natürlichen Wahrheitsliebe Malcolm's gemäss mehr schweigend als redend vorgebrachte) Selbstanschuldigungen irre an ihm geworden ist; wenn er seine Zusprache, seine wiederholten Versuche ihn aufzurichten, wiederholt abgewiesen sieht und Malcolm zuletzt von sich sagt:

In mir ist jede Kraft des Guten todt,  
Kein edler Funk' in mir, nur Schlechtigkeit!

<sup>1)</sup> v. Friesen, Sh. J., IV., S. 205.

und dann auf Macduff's Schmerzensausruf:

O Schottland! Schottland!

nur erwidert:

Wie du mich nun kennst:

Wenn ich zu herrschen würdig bin, so sprich —:

dann, meinen wir, wird Macduff aus wirklicher Ueberzeugung antworten können:

Zu herrschen! Nein! denn, wahrlich, du hast Recht,

In dir ist nichts von königlichem Sinn,

Kein Funke Muth und edles Selbstvertrauen,

Kein Funke Liebe für dein Vaterland.

O armes Land, bejammernswerthes Volk,

Wann wirst du wieder frohe Tage sehn?

Hier steht der Erb' und Eigner deiner Krone,

Und ist zu schwach, die Hand nach ihr zu heben, — u. s. w.

Wir brauchen diese Idee nicht auszuführen; zur Beurtheilung der Thunlichkeit und Zuträglichkeit ihrer Ausführung wird das Gesagte hinreichen. Unserer Meinung nach könnte der rechte Bearbeiter in dieser Weise der Dichtung und dem Dichter den besten Dienst erweisen, er könnte so die ganze vorliegende Scene zu einer der höchsten Glanzstellen des Stücks erheben. Denn das Weitere — abgerechnet das Auftreten des englischen Arztes und Malcolm's Bericht über die göttliche Heilkraft der englischen Könige, diese Schmeichelei für König Jacob, die selbst Bodenstedt weglässt <sup>1)</sup> — alles Uebrige ist bei Shakespeare so überaus herrlich, dass der herzergreifenden Wirkung nach diese Partie als Höhepunkt des ganzen Stücks gelten darf. Der Schmerz Macduff's bei der von Rosse kaum über die Lippen gebrachten Nachricht von der Ermordung seines Weibes, seiner Kinder; sein „Er hat ja keine Kinder!“ auf Malcolm's Aufforderung zu blutiger Rache an Macbeth; wie er sich dann als Mann fasst, nachdem er es als Mensch gefühlt, und jetzt nur noch die Bitte an den Himmel hat, ihm diesen Teufel Schottlands Stirn gegen Stirn, auf Schwerteslänge, zu stellen; wie endlich, nach all der erschütternden Aufregung, Malcolm in sicherem Gottvertrauen so schön beruhigend schliesst: über das Alles lässt sich nur sagen, was Gervinus über die Mordscene sagt, „dass in der Dichtung aller Zeiten

<sup>1)</sup> Ulrici (Sh. d. K., II., S. 120.) sagt: „Die Macht des Guten, von der allein die wahre Hülfe und Herstellung ausgehen kann, erscheint hier repräsentirt durch den frommen, heiligen, gottbegnadigten König von England.“ Diese Bedeutung mag die Stelle für die patriotischen Zuhörer Shakespeare's gehabt haben, aber unser Publikum würde sie kaum darin finden.

schwerlich das Vergleichbare gefunden wird.“ Hier also muss auch der Bearbeiter dem Dichter, so weit irgend möglich, Wort für Wort folgen. Daher können wir mit Dingelstedt's, auf Malcolm statt auf Macbeth bezogenes: „Ihr habt kein Kind“ nicht einverstanden sein, und ebensowenig mit seiner Umsetzung der letzten Reden Macduff's und Malcolm's, die Macduff einen glänzenden Abgang verschafft, aber ein Unrecht an Shakespeare begeht, indem sie der Scene — sagen wir gleich, dem Akte — die herrliche Ruhe des Abschlusses nimmt.

Dem es versteht sich von selbst, dass, mit der Folio, hier der Akt, der Macduff-Akt, zu schliessen ist. Von der Hecate-Scene an bildet er ein innerlich fest zusammenhängendes, schön gegliedertes Ganzes, was bei der Aufführung um so mehr hervortreten wird, wenn wir es auch in einer gewissen Folge der Decorationen sehen. Die Hecate-Scene, als Einleitung, mag in einer kurzen Decoration, eine finstere Schlucht darstellend, spielen; darauf folgt eine etwas tiefere für das Gespräch zwischen Rosse und Menteth: ein einsamer Waldweg; dann die tiefe Höhlendecoration der Hexenküchenscene; diese verwandelt sich durch Vorfällen eines Hintergrundes in den, so tief als eben möglich zu nehmenden Platz vor dem Schlosse Macduff's; und endlich treten wir durch Wiederaufgehen dieses Hintergrundes „in die helle heitere Luft des Stücks aufathmend ein“, indem sich „das tröstliche Fleckchen blauen Himmels in dem Nachtgemälde“<sup>1)</sup>, der weite freundliche Königspark in England, vor uns öffnet.

Im Zwischenakte wird die Musik den Aufbruch und das Heranziehen des englischen Heeres zu schildern haben; sie kann hier bereits ein Thema anklingen lassen, welches späterhin, am Ende des Stücks, zu voller Entfaltung kommt.

„Zum fünften Aufzuge gehen wir nicht ohne Bedenken über“ — diese Worte Dingelstedt's müssen wir wiederholen, obgleich aus ganz anderer Veranlassung, als dieser. Denn während Dingelstedt sein Absehen hauptsächlich darauf richtete, den Akt durch Zusammenlegung von Scenen und durch bedeutende Kürzungen ausführbarer und wirksamer zu machen: statt dessen sehen wir die Möglichkeit, ihm zu seiner rechten Wirkung zu verhelfen, nur darin, dass die Scenen des Originals fast durchweg unverändert beibehalten werden. Haben wir doch von Anfang an den häufigen Scenenwechsel im Macbeth, selbst wenn er sonst zu vermeiden gewesen wäre, haupt-

---

<sup>1)</sup> Dingelstedt, St. u. C., S. 160.

sächlich deshalb in Schutz genommen, weil er im letzten Akte unbedingt nothwendig sei und dort nicht mehr als etwas Ungewohntes stören dürfe. Es handelt sich jetzt um den Nachweis dieser Nothwendigkeit.

Vergegenwärtigen wir uns zu dem Ende in kurzem den Inhalt unseres Aktes. Er beginnt (auf Dunsinan) mit der Nachwandel-scene der Lady, die, alles Geschehene nochmals an uns vorüberführend, das Gemälde des Unterganges (wieder eine „Ouverture des Schreckens“) einleitet, indem sie uns den innern Zerfall zeigt, von dem das hereinbrechende äussere Verderben nur Folge und Abbild ist. — Dann sehen wir (unweit des Birnamwaldes) die schottischen Thans Menteth, Cathness, Angus, Lenox u. A., die, soeben zusammengetroffen, den Rettung bringenden Engländern unter Malcolm, Seyward und Macduff entgegenziehen. — In der dritten Scene (auf Dunsinan) erhält Macbeth die Nachricht von dem Anzuge des englischen Heeres, und wir fühlen das Fieberleiden seiner Seele in dem grellen Wechsel von aufbrausendem Zorn zu tief schmerzlichen Klagen um ein glückloses, verlorenes Leben, von krampfhaften Aeusserungen furchtlosen Muthes zu herzzerschneidender Ironie, die weiss, dass es kein Mittel des Vergessens giebt für ihn und sein Weib, keine Arznei zur Herstellung seines Landes und seiner Herrschaft. Aber —

Sie sollen kommen!

Tod und Verderben haben mir nichts an,  
Rückt nicht der Birnamwald auf Dunsinan! —

das sind seine letzten Worte, als er, er weiss nicht weshalb und wohin, von der Furie seines Innern getrieben, hinausstürzt. — Und wir befinden uns wieder beim Heere, jetzt am Birnamwalde, wo die Schotten zu Malcolm und den Engländern gestossen sind; Malcolm befiehlt das Abbrechen der Zweige. — Dann versetzt uns die folgende, fünfte Scene nach Dunsinan, zu Macbeth zurück. Tolle Zuversicht auf die Festigkeit seiner Burg im Munde, ist er jetzt innerlich schon dem Tode verfallen; bei dem erschreckenden Geschrei der Weiber hat er nur das Gefühl völliger Abgestorbenheit; und als er nun hört, dass die Königin todt sei, findet er, nur mit sich beschäftigt, selbst zur Trauer um sie keine Zeit, keinen Sinn mehr<sup>1)</sup>; das Leben ist ihm ein flüchtiger Schatten, ein armseliger Komödiant, ein unsinniges Geschwätz; — da stürzt einer der Seinen angstvoll

<sup>1)</sup> Vergl. Vischer (Beil. z. Allg. Zeitg., 1867, S. 1838.) und v. Friesen (Sh. J., IV., S. 218.). — Gegen unsere Auffassung s. Ulrici (Sh. d. K., II., S. 114.) und Bodenstedt (Sh. J., I., S. 360.).

herein und meldet Macbeth, dass es aussehe, als ob vom Birnam her ein Wald käme; und seine Zuversicht bricht zusammen, und es bleibt ihm nichts, als sich dem Feinde entgegen zu werfen, um wenigstens den Harnisch auf dem Leibe zu sterben. — Die sechste Scene spielt dicht vor Dunsinan; die Zweige werden abgeworfen und das Heer rüstet sich zum Sturme. — Aber ehe es zum Angriff kommt, macht Macbeth einen Ausfall (bei Shakespeare wohl von der kleinen Bühne auf die grosse herab und heraus); der junge Seyward stellt sich ihm entgegen und fällt; nun trifft Macduff auf den lang Gesuchten; noch kämpft Macbeth mit dem alten Muth und Glück; aber er erfährt, dass Macduff nicht vom Weibe geboren sei, und sein Muth ist hin, er erliegt. Letztere Partie ist von den Herausgebern der Folio als siebente Scene bezeichnet worden, und insofern mit Recht, als hier jedenfalls ein anderer Theil des Schlachtfeldes gemeint ist als vorher; nur wären dann mit gleichem Rechte noch verschiedene weitere Scenen zu machen (wie dies auch von Pope, Dyce, am genauesten von Rapp geschehen ist), da Shakespeare sich ohne Zweifel Macbeth während der folgenden Kämpfe bald hier, bald dort gedacht hat: bezeichnen wir also lieber das Ganze, vom Abwerfen der Zweige an bis zum Tode Macbeth's, als sechste Scene, mit der unbestimmten Ortsangabe: „Vor Dunsinan.“ — Dagegen haben wir nach dem Tode Macbeth's eine neue, siebente, wieder auf und in Dunsinan spielende Scene, was aber, ausser Rapp, bisher niemand, keiner von allen Herausgebern (vielleicht Pope?) gesehen zu haben scheint. Und doch liegt es auf der Hand, dass, wenn vorher Malcolm, von Seyward geleitet, in das eroberte Schloss eingetreten ist, derselbe jetzt nur in diesem sein kann. Was noch vorgeht — Seyward erhält die Kunde vom Tode seines Sohnes, Macduff erscheint mit dem Haupte Macbeth's, Malcolm ergreift mit seiner Schlussrede Besitz von der Krone — bietet nicht den mindesten Anlass zu der an und für sich unwahrscheinlichen Annahme, dass die Sieger wieder auf das Schlachtfeld herausgekommen sein sollten; alles stimmt vielmehr dazu, dass sie in sicherem Besitz ihres Zieles, auf der Höhe ihres Erfolges, in der Burgfeste des Tyrannen sind.

Ueerblicken wir nun die ganze Folge dieser (nach Obigem etwas anders als in den Ausgaben abgetheilten) sieben Scenen, so sehen wir zunächst, dass die, welche auf Dunsinan (in einem Zimmer od. dgl.) spielen, immer abwechseln mit anderen, beim Heere Malcolm's (im Freien) spielenden. Das ist — und war vorzüglich für Shakespeare's Bühne, nicht ohne Bedeutung. Denn

da erstere Scenen bei ihm jedenfalls auf seiner kleinen Bühne, letztere auf der grossen gegeben wurden, so gewann dadurch die vielfach zertheilte Handlung sehr an Verständlichkeit und Uebersichtlichkeit, indem sie in zwei, dem Zuschauer deutlich erkennbare Reihen von Scenen zusammenging; und in der Schlusscene (auf Dunsinan, also, um es zu wiederholen, auf der etwas erhöhten, geschlossenen, kleinen Bühne) hörten Shakespeare's Zuschauer nicht bloss, sondern sahen gewissermassen, dass das hohe Ziel sicher gewonnen sei. Darin kommt die Einrichtung unserer Bühne dem Stück freilich weit weniger zu statten, der hervorgehobene Vortheil ist für sie ein geringerer; aber was sie sich von ihm, wie weiterhin anzugeben, aneignen kann, ist doch nicht zu unterschätzen.

Soweit sehen wir indess auch bloss das Aeusserliche. Die Hauptsache ist, dass durch die ganze Scenenfolge eine auf das Ende stetig zustrebende Steigerung hindurchgeht, in welcher eine sehr wesentliche innere Schönheit liegt und welche wir uns wieder nur aus der bewussten Absicht des Dichters — mag er selbst diese sieben Scenen zu einem Akte zusammengefasst haben oder nicht — zu erklären vermögen. Sie bilden zwei Reihen, die sich, Stufe um Stufe aufsteigend, dem Ziele nähern und sich zuletzt in ihm treffen. Denn (um die einzelnen Scenen hier noch einmal, aber getrennt, kurz aufzuführen) wir haben einerseits: das Bild des innern Zerfalls der beiden Schuldigen, zunächst der Lady, in der Nachtwandelszene; — dann Macbeth im Stadium tödtlicher Fieberunruhe, aber sich noch an seine Sicherheit klammernd; — Macbeth im Stadium der letzten Erschöpfung; sein Leben ist ausgebrannt und sein letzter Halt bricht zusammen; — Macbeth's Todeskämpfe und Tod; — Macbeth's Haupt und seine Burg in den Händen der Sieger; — andererseits: die Schotten gegen Macbeth; — die Schotten mit dem englischen Heere zum Sturze Macbeth's vereinigt; und mit ihnen verbündet sich eine höhere Macht, die Malcolm den Befehl zum Abbrechen der Zweige eingiebt; — die Retter dicht vor der Burg Macbeth's; — die Sieger in der Burg Macbeth's.

Hiermit ist die Behauptung wohl hinreichend gerechtfertigt, dass der Bau des letzten Macbeth-Aktes von einer Schönheit sei, die wir nicht als eine zufällige betrachten können. Dann können wir ihm aber auch diese Schönheit nicht nehmen, ohne dem Dichter und seinem Werke ein empfindliches Unrecht anzuthun. Mag sie (abgesehen von dem erwähnten, uns weniger als Shakespeare's Zuschauern zu gute kommenden Nutzen, der Förderung des übersichtlichen Zusammenhangs) auch Sache eines Gefühles sein, das wir



nicht bei jedem Zuschauer des Macbeth voraussetzen dürfen: wer überhaupt Sinn für Schönheit der Form hat, wird sie nicht für unwesentlich halten.

Allein noch viel wesentlicher und schliesslich das Entscheidende ist es, dass einzelne Scenen, und zwar gerade die Hauptszenen, mit ihrer äussern Stellung auch den besten Theil ihres inneren Gehaltes einbüssen. Schiller hat die beiden Macbeth-Scenen (V., 3. u. 5.) in eine zusammengelegt, und Dingelstedt ist ihm darin gefolgt, nur consequenterweise noch einen Schritt weiter gegangen, indem er auch die Nachwandelszene mit ihnen vereinigt hat. Welcher Schauspieler soll nun aber in einer Scene geben, was Shakespeare eben nur in zwei getrennte, nur in das Getrenntsein dieser zwei Scenen legen konnte? Bei jeder Aufführung des Macbeth, die wir sahen, war der Eindruck dieser, im Originale, beim Lesen, so mächtig erschütternden Partien ein verhältnissmässig sehr matter und schwacher; das Publikum blieb immer kalt, fast möchten wir sagen gelangweilt<sup>1)</sup>; und doch konnten wir die Schuld nicht, nicht allein wenigstens, der Aufführung, dem Darsteller der Hauptrolle zuschreiben; es wurde uns mit jedem Male klarer, dass sie hauptsächlich in der zusammenlegenden Bearbeitung zu suchen sei. Denn indem dieselbe aus zwei, zeitlich und durch äussere Umstände deutlich gesonderten Momenten der Entwicklung nur einen macht, verwischt sie den oben angedeuteten Fortschritt im Verfall Macbeth's, so dass er kaum mehr zu erkennen ist; sie zwingt den Schauspieler geradezu, die herrliche Steigerung der Dichtung, wo sie noch hervortritt, zu einer ermüdenden Einförmigkeit herabzudrücken, weil er jene beiden, ursprünglich geschiedenen Momente — der Fieberunruhe und der Erschöpfung, um sie kurz wieder so zu bezeichnen — jetzt nur durch einen unmotivirten, die vorgeschriebene Rolle gewaltsam zerreisenden Sprung in der Darstellung zur Anschauung bringen könnte.

Und ferner: erscheint nicht, wenn beide Scenen in eine verschmolzen sind, Macbeth's Seelenzustand auch bloss als ein, möglicherweise vorübergehender, Anfall von Aufregung, von, so zu sagen, böser Laune? Wir sollen und müssen ihn aber als ein dauerndes, fortwährendes Leiden, als eine unheilbare Krankheit erkennen, und dazu ist eine wiederholte Vorführung desselben in mindestens

---

<sup>1)</sup> Röscher (Dramaturgische Skizzen und Kritiken, 1847, S. 140.) hebt bei Besprechung einer Berliner Aufführung besonders hervor, „dass alle diese Scenen Macbeth's im fünften Akte fast theilnahmslos vorübergingen.“

zwei Scenen durchaus nöthig. So allein kann die gewaltige, „versöhnende und erhebende“ Manifestation der sittlichen Weltordnung, wie sie sich eben in dem tief innerlichen, dem Untergange rastlos zutreibenden Leiden des Schuldigen offenbart, so allein kann die Tragik klar hervorleuchten, die mehr in uns zurücklässt als „nur den erschütternden Eindruck des tiefen Falles menschlicher Grösse“<sup>1)</sup>, von deren befreiender, herzerwärmender Macht wir aber natürlich wenig empfinden können, wenn sie uns vorher verdeckt worden ist.

Endlich muss die Bedeutung der Scene am Birnamwalde in der zusammenlegenden Bühneneinrichtung vollkommen untergehen. Wir haben in ihr jetzt einen sehr sonderbaren, wenn nicht kindisch läppischen Einfall Malcolm's, während wir bei Shakespeare das erschütternde Eingreifen des Verhängnisses sehen, dass, wo Macbeth noch eben auf die Weissagung vom Birnamwalde pochte, nun unmittelbar darauf der Birnamwald sich wirklich gegen ihn in Bewegung setzt. — Und wie diese Scene so ihre Wirkung erst von der vorhergehenden erhält, ähnlich die folgende wieder von dieser. Denn indem sich jene Weissagung vor unsern Augen erfüllt, drängt sich uns auch die Frage auf, wie Macbeth die Vereitelung seiner letzten Hoffnung aufnehmen werde. Wir treten also bei Shakespeare in die zweite Macbeth-Scene mit einer Spannung der Erwartung, durch welche sie in unserm Interesse von vornherein dergestalt gehoben wird, dass ihr Gelingen dem Schauspieler fast von selbst zufällt, während die Zusammenlegung der Scenen es ihm zu einer Unmöglichkeit macht.

Kurz, nicht bloss die formelle Schönheit, sondern das Wesen dessen, was Shakespeare uns hat geben wollen, wird durch die beliebte Aenderung benachtheiligt und zerstört. Der Schluss des Stücks, und somit das ganze Stück, verliert durch dieselbe soviel, dass wir uns daraus allein die gewöhnliche Kälte des Publikums erklären könnten, auch wenn nicht noch andere, im Original selbst, für uns wenigstens, liegende Missstände hinzukämen.

Denn es ist nicht zu verkennen, dass, abgesehen von den wiederholten Kämpfen, das unruhige Hin und Her Aller in den letzten Scenen für unsere Bühne etwas sehr Missliches hat. Hier, wenn irgendwo, war eine Abänderung von Seiten des Bearbeiters geboten. Aber gerade hier ist sie, unseres Wissens, (ausser, wenn man will,

<sup>1)</sup> Wir führen hier einige Worte Ulrich's (Sh. d. K., II., S 123.) an, der auf Seiten Macbeth's „das versöhnende und erhebende Element“ vermisst, und wollen damit auf dessen, der unsrigen entgegenstehende, Ansicht hinweisen. Für dieselbe vgl. vorzüglich Gervinus und Vischer.

von Bürger) nicht gemacht worden. Wir meinen nämlich, den Schlusskämpfen ist dadurch etwas von ihrer Unruhe zu nehmen, dass wir sie in einen geschlossenen Raum verlegen, der sie zum mindesten örtlich zusammenhält und überdies die kaum je gelingenden Massenkämpfe bis auf Weniges ausschliesst. Die Hofhalle der Burg Dunsinan<sup>1)</sup> scheint dazu vollkommen geeignet. Und wenn wir sie wählen, fallen uns weitere, zum Theil noch wichtigere und wesentlichere Wünsche und Forderungen, die wir stellen müssen, von selbst zu. In ihr kann bereits die zweite Macbeth-Scene (V., 5.) spielen, und dann behalten wir von da bis an's Ende unverändert eine und dieselbe Decoration und gewinnen so ein grosses Schlussbild, das für uns nicht wohl zu entbehren ist. Denn, mochten die Scenen während des Stücks noch so oft wechseln, als Schluss-scene verlangt unsere Bühne eine Scene von bedeutenderem Gewicht, von mehr Masse; an dieser Stelle lässt sie den hier gerade besonders häufigen Scenenwechsel des Originals nicht zu. Ferner schliesst dann aber auch das Stück nun nicht mehr, wie gewöhnlich, auf dem Schlachtfelde vor der Burg, sondern, wie im Originale und wie jedenfalls besser und schöner, in dem eroberten Dunsinan. Und die Aenderung wird uns gewissermassen von dem Dichter selbst entgegengebracht, da Macbeth's „*They have tied me to a stake*“ sich recht gut dahin umdeuten lässt, dass durch das schnelle Eindringen der Belagerer sein beabsichtigter Ausfall vereitelt worden sei.<sup>2)</sup> Mit demselben verlieren wir zwar höchst ungern einen bedeutsamen Zug in dem Charakterbilde Macbeth's; indess es bleibt uns noch genug Gelegenheit, seinen wilden Todesmuth zu sehen, wir büssen

<sup>1)</sup> Bürger hat in seinem fünften Akte, ausser einem „Vorzimmer“ für die Nachtwandelszene, nur noch „Macbeth's Zimmer“ für alle folgenden Scenen; bei ihm wird also das Anrücken der Feinde nur berichtet, aber er wahrt die Trennung der beiden Macbeth-Scenen, indem er eine Scene zwischen dem Arzt und der Kammerfrau einschleibt, welche letztere jenem den Tod der Königin meldet (der leibhaftige Teufel scheint ihr den Hals umgedreht zu haben!). Wenn eine Vereinfachung des scenischen Apparats wirklich die unerlässliche Bedingung für eine wirksame Aufführung des Macbeth sein sollte, wüssten wir schliesslich im grossen und ganzen nichts Besseres als Bürger's Einrichtung. — Hier besonders hätten wir gern auch Schröder's Bearbeitung befragt, die aber leider nicht im Druck erschienen ist.

<sup>2)</sup> Schon Stephani d. J. (Sämmtliche Schauspiele, 1774, Bd. 2., S. XXV.) rechtfertigt die von ihm angenommene schnelle Erstürmung Dunsinans damit, dass „Macbeth von allen Freunden verlassen ist, seine Leute sich nicht widersetzen.“ Und bei Bürger berichtet ein Bote: „die Feinde haben die Festung erstiegen. Ihre (Macbeth's) eigenen Soldaten reichten ihnen die Hände und zogen sie herauf.“ Und dasselbe Motiv, nur nicht so entschieden, findet sich ja bereits im Originale.

also nichts Wesentliches ein; es wird nur darauf ankommen, den Zuschauer durch schnellstes Heran- und Hereinstürmen der Eroberer von der Unmöglichkeit des Ausfalls gehörig zu überzeugen. — Und ein anderer Verlust endlich, der aus unserer Zusammenlegung folgt, ist wohl mehr Vortheil als Nachtheil. Denn das Abwerfen der Zweige vor Dunsinan muss natürlich wegfallen, wenn die Handlung von der zweiten Macbeth-Scene an durchweg in Dunsinan spielen soll. Diese kürzeste aller Scenen ist aber nicht allein ohne besondere Bedeutung für den Verlauf der Handlung, sondern sie macht auch auf unserer Bühne weit eher einen störenden als fördernden Eindruck; das sagenhafte Element des anrückenden Birnamwaldes ist überhaupt dramatisch bedenklich und vorzüglich unserem überkritischen Publikum ein Stein des Anstosses; es lässt sich indess nicht beseitigen, es lässt sich nur zurückschieben: das aber geschieht durch die sich uns von selbst ergebende Auslassung der genannten Scene. Das Abbrechen der Zweige mussten wir mit eignen Augen sehen; aber den Birnamwald noch einmal auf der Bühne erscheinen lassen, kann nichts nützen, nur schaden.

Wenn man auf diese Weise die Schlusspartie des, im Uebrigen unveränderten, letzten Macbeth-Aktes zusammenzieht, hat derselbe, nicht wie im Originale sieben (oder acht und mehr), sondern nur fünf Ortsveränderungen; er besteht aus den Scenen: 1) die Lady nachtwandelnd, 2) Vereinigung der Schotten gegen Macbeth, 3) Macbeth den Anzug des Heeres erfahrend, 4) Vereinigung der Schotten mit den Engländern, 5) Macbeth bei der Nachricht von dem Anrücken des Birnamwaldes, Erstürmung Dunsinan's und Macbeth's letzte Kämpfe, Malcolm als Sieger. Aus diesen fünf Scenen baut sich der Akt ganz dem Originale entsprechend auf, von zwei Seiten ansteigend und mit durchgehendem Wechsel von geschlossenen und freien Decorationen; er wahrt also die Intention des Dichters bis in's Aeusserliche. Und dessenungeachtet muthet er unserer Bühne wenig mehr zu als die Einrichtung Schiller's, in vier, gar nicht mehr als die Tieck's, in fünf Scenen.

Die Forderung eines viermaligen Decorationswechsels ist aber um so eher zu stellen, als sich derselbe gerade hier, höchstens den letzten ausgenommen, sehr bequem ausführen lässt. Die Nachtwandelscene spielt in einem Vorzimmer des Schlosses Dunsinan, das kurz, nur nicht zu kurz, zu nehmen ist.<sup>1)</sup> Dann erhebt sich der

---

<sup>1)</sup> Dass das Licht der Lady nicht, wie bei Dingelstedt, stehen bleiben kann, um dann von Macbeth bei den Worten: „Out, out brief candle“ (V., 5., 23.) ausgelöscht

Hintergrund-Vorhang und eine ziemlich tiefe Decoration (hinten mit Bäumen und Felsen, welche die vorüberziehenden, nicht auf die vordere Bühne kommenden Truppen bloss in Durchblicken sehen lassen)<sup>1)</sup>, zeigt uns den Ort des Zusammentreffens der schottischen Thans. Hierauf fällt ein Vorhang und wir sind in dem beliebig kurz zu nehmenden Zimmer Macbeth's. Wenn dieser Vorhang sich hebt, ist mittlerweile hinter demselben, also in tiefer Decoration, der Wald von Birnam aufgestellt worden, in dem wir, durch die Bäume und das Gebüsch wieder zum Theil verdeckt, das Heer erblicken, während die Heerführer mit ihrem nächsten Gefolge vorn auftreten. Endlich verwandelt sich diese Decoration in die womöglich noch tiefere Schlussdecoration, welche wir uns als Halle und Hof der Burg Dunsinan, ähnlich der oben beschriebenen Hofhalle im Schloss Inverness denken. Abgesehen von der etwa darin zu findenden Symbolik der Oertlichkeit, der Reminiscenz an den Mord Duncan's, kann dann, was von Massenkämpfen nöthig ist, im Hintergrunde, auf dem Burghofe, abermals (von den Säulen der Halle und andern Versatzstücken) zum Theil verdeckt vorgehen. Das Gelingen dieser Kämpfe, wie auch das der Einzelkämpfe im Vordergrunde — für welche hier unerlässliche Bedingung, dass die Schauspieler einmal wirklich aufeinander losschlagen, nicht bloss mit den Schwertern klirren<sup>2)</sup> — lässt sich auch noch dadurch erleichtern, dass vom Beginn der Scene an die Abenddämmerung nach und nach in Nacht übergeht und erst nach Macbeth's Tode, mit dem Erscheinen Malcolm's, volle Fackelhelle eintritt. — In dieser An-

---

zu werden, scheint uns durchaus nicht bedauerlich, da eine solche Veräusserlichung jener Stelle nur deren Bedeutung schwächt. Shakespeare hat es jedenfalls nicht so gemeint, denn es liegen eben drei ganze Scenen zwischen dem Abgange der Lady und jenen Worten Macbeth's, und es ist nicht abzusehen, woher sonst dieser ein Licht zur Hand haben soll. Vergl. v. Friesen, Sh. J., IV., S. 245.

<sup>1)</sup> Hierin ist uns Dingelstedt's treffliche Anordnung massgebend, wie wir sie seiner Zeit in München sahen, wo z. B. in Heinrich IV. die Truppen fortwährend hinter Bäumen kämpften, ohne das Spiel auf der vordern Bühne im mindesten zu stören, oder der Illusion durch zu deutliches Erscheinen ungeschickter Statisten zu schaden. Vergl. auch Fontane, A. E., S. 71.

Wenn übrigens, wie angegeben, am Schlusse unserer zweiten und vierten Scene ein Hintergrundvorhang vorfällt, so sieht der Zuschauer auch nur den Aufbruch der sich wieder in Bewegung setzenden Truppen und kann sich also dieselben beliebig zahlreich denken, ohne dass viel Mannschaft nöthig wäre.

<sup>2)</sup> Ueber die Nothwendigkeit und Ausführbarkeit dieser Forderung, vergl. Fontane (A. E., S. 85.), Vischer (Macbeth in Venedig: Beil. [z. Allg. Ztg., 1867, S. 1838.], Rossmann (Ueber die Shakespeare-Aufführungen in Meiningen: Sh. J., II., S. 302.

ordnung dürfte unser Akt von jedem Theater, mit einfachen Mitteln, zu geben sein, während andererseits die vorletzte Scene, am Birnamwalde, (wo sich das Brechen der Zweige wohl zu einem schönen Hintergrundbilde ausführen liesse) und die letzte Scene, in Dunsinan, unseren grossen Bühnen Gelegenheit bieten, ihre Decorationskunst, wenn sie wollen, in würdigster Weise zu entfalten und so den Schluss des Stückes auch von dieser Seite zu heben.

Wichtiger aber ist, dass dazu die Musik noch einmal mitwirke. Ein kurzer, schwungvoller, beim raschen Sinken des Vorhanges einfallender Satz mag zur Feier des Sieges beitragen und der Kronrede Malcolm's Nachdruck verleihen. Dann findet unser gegen das Ende hin gewöhnlich sehr eiliges Publikum vielleicht auch eher Geduld, den in Ruhe ausklingenden Schluss der Dichtung in Ruhe abzuwarten. Jedenfalls dürfen diese schönen, für die Kunstweise Shakespeare's charakteristischen Schlussaccorde nicht, wie selbst Dingelstedt gethan, der Aufbruchshast unserer Theatergänger ganz aufgeopfert und das Stück mit dem Tode Macbeth's und wenigen Versen Macduff's und dem Rufe Aller: „Heil dem König Schottlands!“ geschlossen werden, wenn wir nicht, durch den übereilten Abbruch verletzt, mit einem widrigen Gefühle davongehn, sondern, von der vollen Herrlichkeit des Werkes wahrhaft befriedigt und erhoben, in einer warmen Stimmung scheiden sollen.

Wir sind am Schlusse des Stückes angelangt und haben auch unsere Betrachtungen über dasselbe zu schliessen. Es bleiben uns nur noch einige Bemerkungen zu den einzelnen Scenen des bisher mehr als Ganzes besprochenen letzten Actes.

Die Nachtwandelscene ist von Schiller und Dingelstedt aus der Prosa Shakespeare's in Verse übertragen worden, wie Ersterer schon vorher das Gleiche gethan hat mit dem Briefe Macbeth's an die Lady (I., 5.), Letzterer mit den Reden von Macduff's Kinde (IV., 2.). Und diese der Einheit der Form förderliche Aenderung scheint fast selbstverständlich; denn unser Geschmack ist darin strenger als der Shakespeare's. Indess, wie dort der Brief, wenn in regelmässigen Jamben geschrieben, sich nicht hinreichend von dem folgenden Monologe der Lady abhebt; wie die Reden des Kindes in wohlgebauten Versen von ihrer Kindlichkeit verlieren: so wird besonders hier den abgebrochenen, unbewussten Schmerzenslauten der Lady viel von ihrer Macht genommen, wenn sich in ihnen der geringste Zwang der Form bemerkbar macht. Uns wenigstens hat jede Aufführung des Macbeth in der Ueberzeugung bestärkt, dass Shakespeare die besten Gründe hatte, hier Prosa zu wählen. Sie darf aber freilich

für unser Ohr auch nicht allzusehr von den gewohnten Versen abstechen. Desshalb wäre wohl für diese Partie und die erwähnten früheren eine jambische Prosa vorzuziehen, wie wir sie oben in dem Gespräch zwischen Lady Macduff und dem Kinde versucht haben.

In der zweiten Scene, der Unterredung der schottischen Thans (obgleich ziemlich skizzenhaft gehalten) ist kaum eine Veranlassung zu einer Aenderung. Und in der dritten, der ersten Macbeth-Scene, hat der Bearbeiter wieder nur danach zu streben, dem Original, seiner gewaltigen Charakteristik so treu zu bleiben, als irgend möglich.

Dagegen dürfte es in der vierten Scene, am Birnamwalde, wohl gerathen sein, den Befehl Malcolm's etwas plausibler zu motiviren. Shakespeare lässt ihn sagen: „*Let every soldier hew him down a bough, And bear't before him: thereby shall we shadow The numbers of our host and make discovery Err in report of us.*“ Diese Begründung muthet der Naivetät unseres Publikums doch zu viel zu. Mag es auch ziemlich trivial sein: natürlicher und begreiflicher erscheint uns jedenfalls der Vorgang, wenn Malcolm durch die Zweige seine Krieger vor der herrschenden brennenden Sonnenhitze schützen, sie für den noch in dieser Nacht beabsichtigten Sturm auf Dunsinane schonen will. Und diese Annahme kann uns überdies als Erklärung dafür dienen, dass wir das Heer, wie angegeben, nur im Hintergrunde zwischen den Bäumen des Birnamwaldes erblicken. Die von dem Brande der Mittagssonne Ermatteten haben, auf Anordnung ihrer Führer, den Schatten des Waldes gesucht, sich da zu einer kurzen Rast zu lagern; und indem Malcolm jetzt sieht, wie freudig sie das thun, kommt ihm der Gedanke, ihnen diesen Waldesschatten auch auf dem weiteren Wege zu nutze zu machen.

Und so sind wir endlich bei unserer, die fünfte und siebente Scene der Ausgaben (richtig abgetheilt, mindestens drei Scenen) umfassenden Schlusscene angelangt und hätten nun noch die Abänderungen zu besprechen, welche diese Zusammenlegung nöthig macht, so wie die Inszenirung der ganzen, in dieser Hinsicht gerade besonders schwierigen und wichtigen Partie überhaupt. Die ausführliche Darlegung der dabei in Betracht kommenden Einzelheiten dürfte aber der Geduld des Lesers, der uns bis hierher gefolgt ist, kaum mehr zuzumuthen sein. Deshalb stehe hier lieber eine Skizze der Scene selbst, die bei aller ihrer Unvollkommenheit doch wohl das, worauf ihr Absehn allein gerichtet ist, die Verknüpfung der verschiedenen Theile, die Grundzüge des Ganges der Handlung,

genügend, ohne noch Erläuterungen zu bedürfen, andeuten kann, und mit der wir daher jetzt ohne Weiteres schliessen.

Fünfte Scene.

(Halle in Dunsinan, mit dem Durchblick auf den Burghof. Dämmerung, in Nacht übergehend.)

(Macbeth, Seyton und kriegerisches Gefolge.)

*Macbeth:* Hängt unsre Banner auf die Aussenwälle!

(Gefolge ab.)

Das schreit und schreit: „Sie kommen!“ Dunsinan  
Ist fest und lacht sie aus. Sie soll'n's belagern  
Bis sie der Hunger und das Fieber frisst.  
Wenn die Verräther nicht zu ihnen stünden,  
Wir hätten sie getroffen, Mann an Mann,  
Und sie nach Haus gejagt. — Was für ein Lärm?

*Seyton:* Ein Wehgeschrei der Weiber. (ab.)

*Macbeth:* Furcht zu fühlen  
Hab' ich verlernt; ich weiss kaum mehr, wie's thut.  
Die Zeiten waren, wo mich's überlief,  
Wenn eine Eule kreischte, und das Haar  
Sich mir bei einem Schauermärchen sträubte,  
Als wäre Leben drin. Ich habe mich  
An Schrecken übersättigt; mit dem Grauen  
Sind meine Mordgedanken zu vertraut:  
Mich kann nichts rühren mehr. (Seyton zurück.) Was  
war's?

*Seyton:* Die Königin, Herr, ist todt.

*Macbeth:* Sie hätte jetzt nicht sterben sollen; später,  
Da wäre Zeit für so ein Wort gewesen.  
Ja — morgen, morgen, immer wieder morgen!  
Das kriecht so Schritt für Schritt von Tag zu Tag  
Bis auf das letzte Haarbret unsrer Zeit;  
Und alle unsre Gestern, Narren haben  
Sie nur den Weg zum Staub des Tods geleuchtet.  
Aus kleines Licht! Das Leben ist ein Schatten,  
Ein flüchtiger; ein armer Possenreisser,  
Der sich sein Stündchen auf der Bühne spreizt  
Und abquält bis zu Tod, und damit aus;  
'Sist eines Toll'n Geschwätz, voll Schwulst und Schwall



Und ohne Sinn. (Ein Bote kommt.)

Du hast was auf der Zunge:

Schnell, sprich!

*Bote:* Herr, ich — ich weiss nicht —

*Macbeth:* Sag's heraus!

*Bote:* Vom Birnam her, das Thal herauf, da kommt's,  
Als wär' ein Wald im Anzug.

*Macbeth:* Lügner, Schurke!

*Bote:* Herr, straf' mich Euer Zorn — mit eignen Augen  
Könnt Ihr es sehn; ganz nahe schon. Der Feind!  
(Geschrei hinter der Bühne.)

(Ein zweiter Bote kommt.)

*Zweiter Bote:* Der Feind ist vor der Burg!

*Macbeth* (zum ersten Boten): Mensch, lügst du,  
Am nächsten Baume hängst du mir, lebendig,  
Und hungerst zum Geripp' dich: sprichst du wahr,  
Dann meinethalb mach's ebenso mit mir.  
Fahr hin, Entschlossenheit! Mein Glaube wankt,  
Mir ahnt der Hölle Doppelzüngigkeit,  
Die Wahrheit spricht und lügt: „Sei ohne Furcht,  
Rückt nicht der Birnamwald auf Dunsinan“ —  
Und nun, nun rückt ein Wald an! Zu den Waffen!  
Hinaus! Kommt so der Feind, dann ist kein Fliehen  
Und ist kein Bleiben mehr. Ich fange an  
Der Sonne müd' zu sein. Dass jetzt ein Brand  
Die ganze Welt verzehrte! — Läutet Sturm!  
Jetzt brich herein, Verderben! Wie's auch geht:  
Den Harnisch auf dem Leibe stirbt Macbeth.

(Alle ab nach links hinten. — Sturmsignale und Waffenlärm von links, gleich  
darauf auch, mehr aus der Ferne, von rechts. Macbeth eilt mit seinem Trupp  
hinten von links nach rechts über die Bühne.)

(Malcolm und Seyward von links hinten; Truppen im Hintergrunde vorüber.)

*Malcolm:* Wir stiessen hier auf Feinde, die uns helfen.

*Seyward:* Und ihr und eure Thans, habt wacker euch  
Den schnellen Sieg verdient.

(Nähere Sturmsignale von rechts, dann von links.)

*Malcolm:* Horcht! Auch Macduff  
Dringt ein.

*Seyward:* Und dort mein Sohn.

*Malcolm:* So ist Er unser!  
Er kommt nicht mehr hinaus Jetzt, wer ihn trifft!

(Ab nach rechts hinten, in das Hauptgebäude des Schlosses.)

(Macbeth von rechts vorn.)

*Macbeth:* Sie haben mich gestellt, ich kann nicht fliehen,  
Ich muss mich wehr'n wie ein gehetzter Bär.  
Wo ist er, den kein Weib geboren hat?

• Den fürcht' ich oder Keinen.

(Jung Seyward von links vorn.)

*Jung Seyward:* Halt, wer bist du?

*Macbeth:* Du zitterst, wenn du's hörst.

*Jung Seyward:* Nein, wenn dein Name  
Auch heisser brennt' als einer in der Hölle.

*Macbeth:* Er heisst Macbeth!

*Jung Seyward:* Der Teufel selbst hat keinen,  
Der mir verhasster wär'.

*Macbeth:* Und schrecklicher!

*Jung Seyward:* Du lügst, Abscheulicher! Mit meinem Schwert  
Beweis' ich dir's.

(Sie kämpfen. Jung Seyward fällt, im Hintergrunde.)

*Macbeth:* Du warst vom Weib geboren!  
Mir droht kein Schwert — ich lache der Gefahr:  
Der soll noch kommen, den kein Weib gebar!

(Ein Trupp von Macbeth's Kriegern links hinten herein, mit Engländern kämpfend und vor ihnen weichend. Macbeth stürzt sich in den Kampf und treibt die Engländer zurück, die Jung Seyward's Leiche mit sich hinweg nehmen; Alle ab nach links hinten.)

(Macduff von rechts vorn.)

*Macduff:* Hier war der Lärm. Zeig dich mir, Wütherich!  
Wenn du erschlagen wirst und nicht von mir,  
Die Geister meines Weibs und meiner Kinder  
Verfolgen mich auf ewig. — Dort schallt's her.  
Lass mich ihn finden, Glück; ich will nichts mehr.

(Macduff ab nach links hinten. — Macbeth von links vorn.)

*Macbeth:* Den Narren spiel'n, mich in mein Schwert zu stürzen?

So lange ich noch Leben seh', sind Wunden  
Da besser angebracht.

(Macduff von links.)

*Macduff:* Steh, Höllenhund!

*Macbeth:* Macduff! Du bist der Einzige von Allen,  
Den ich vermeiden wollte. Flieh! Zu schwer  
Hab' ich die Seele mir beladen schon  
Mit deinem Blut.

*Macduff:* Ich habe keine Worte;  
Mein Schwert ist meine Stimme, niederträchtiger —  
Die Sprache nennt dich nicht.

(Sie kämpfen.)

*Macbeth:* Verlorne Mühe!  
Dein Schwert kann eh'r die Luft in Stücke hauen,  
Als dass es mich zum Bluten bringt. Such Schädel  
Dir, die verwundbar sind; mich schützt ein Zauber,  
Dass mir mein Leben Keiner abgewinnt,  
Der je vom Weib geboren.

*Macduff:* Dam verzweifle  
An deinem Zauberschutz, und lass den Engel,  
Dem du gedient dein Lebelang, dir sagen,  
Dass, vor der Zeit, Macduff geschnitten wurde  
Aus seiner Mutter Leib.

*Macbeth:* Verflucht die Zunge,  
Die mir das sagt! Mein bestes Theil von Kraft  
Hat sie entmannt. Trau' Einer noch den Geistern,  
Den gauklerischen, die in Doppelsinn  
Ihr Spiel nur mit uns treiben und ihr Wort  
Dem Ohre halten, und dem Herzen brechen!  
Ich will nicht mit dir kämpfen.

*Macduff:* So ergieb dich,  
Und lebe, Memme! Wie ein Wunderthier  
Wirst du zur Schau gestellt und ausgerufen,  
Im ganzen Land herum: „Hier ist zu sehen  
Das Ungeheu'r!“

*Macbeth:* Ich will mich nicht ergeben.  
Dass ich den Staub vor'm Knaben Malcolm küsse,  
Zum Ziele stehe für des Pöbels Flüche —  
Nein, und wenn auch der Birnanwald jetzt kam

Und du, der nicht geboren ist vom Weib:  
Das Letzte wag' ich. Vor mein Schild! Komm an!  
Zur Hölle fahre der, der ruft: Halt an!

(Sie kämpfen, Macduff wird von Macbeth hinaus, dann aber dieser von jenem auf die Bühne zurückgedrängt. Macbeth fällt. Während des Kampfes ist Malcolm mit allen Uebrigen, von rechts hinten kommend, aufgetreten. Fackeln erhellen die bisher dunkle Bühne.)

*Einige aus Malcolm's Gefolge* (als Macbeth fällt):

Sieg, Sieg, Macduff!

*Malcolm:* Heil dir!

*Macduff* (vom Kampfe erschöpft, sich aufraffend):

Heil dir, mein König!

Du bist's. Die Welt ist frei. Im vollen Kranze  
Der Perlen deines Reiches seh' ich dich,  
Und Aller Augen sprechen meine Wünsche:  
Heil, Heil dir, Schottlands König.

*Alle:* Heil,

Heil Malcolm, Schottlands König!

*Malcolm:* Lieb' um Liebe

Und Treu' um Treu' sei eures Königs Dank.  
Jetzt gilt dem Freunde unsre nächste Sorge,  
Den wir vermissen: unser Vetter Seyward,  
Eu'r edler Sohn —

*Rosse:* Sie trugen ihn hinweg,  
Er hat gelebt bis er zum Mann geworden,  
Nur um als Mann zu sterben.

*Seyward:* Also todt!

*Malcolm:* Bemesst nicht, theurer Oheim, euer Leid  
Nach seinem Werth; es müsste endlos sein.

*Seyward:* Hatt' er die Wunden vorn?

*Rosse:* Ja, auf der Stirn.

*Seyward:* Nun denn — so sei er Gottes Krieger droben.  
Hätt' ich mehr Söhn' als Haar' auf diesem Haupt,  
Ich wünschte keinem einen schönern Tod,  
Das war sein Grabgeläut.

*Malcolm:* Der Trauer mehr

Hat er verdient —

*Seyward:* Nicht mehr:

Er zahlte seine Schuld;

Mit Ehren, sagen sie, ist er geschieden:  
Und so sei Gott mit ihm!

*Malcolm:* Ruh' er in Frieden! —  
Ihr, edle Thans, steht unserm Thron hinfort  
So nah, wie treu im Kampf ihr zu uns standet;  
Ein dauernd Glück sei dieses Kampfes Preis!  
Der Mörder hier in seinem Blut, und drin  
Die Königin, von eigener Hand gerichtet —  
Sie sind uns Pfänder für des Himmels Huld;  
Und segnen woll' er eures Königs Streben,  
Dass Schottland neu ersteh' zu neuem Leben,  
Und, was es litt, nur noch als dunkle Sage  
Hinüberkling' in künft'ge, helle Tage:  
So sei und werd' euch Allen Dank und Lohn —  
So laden wir zur Krönung euch nach Scone.