

## Werk

**Titel:** Zur Geschichte der deutschen Shakespeare-Bearbeitung

**Autor:** Vincke, Gisbert

**Ort:** Weimar

**Jahr:** 1882

**PURL:** [https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509\\_0017|log9](https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509_0017|log9)

## Kontakt/Contact

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

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

# Zur Geschichte der deutschen Shakespeare-Bearbeitung.

Von

**Gisbert Frhr. Vincke.**

---

Der dramatische Dichter will, daß sein Werk von der Bühne herab unmittelbar auf den Zuschauer wirken soll: darum kann er nur schreiben für die Bühne und den Geschmack seiner Zeit. So geschah es, daß Mancher, den die Mitwelt nicht hoch genug zu erheben wußte, nach kurzen Jahren fast der Vergessenheit anheimfiel und höchstens noch erwähnt wird — in Literaturgeschichten. Wer die Zeit überdauern will, der muß über Schätze gebieten, denen die Zeit nichts anhaben kann. In der Reihe dieser Auserwählten steht Shakespeare: seine Werke blieben jugendfrisch bis heute, drei Jahrhunderte lang — das ist gute Anwartschaft auf die Ewigkeit.

Aber im Laufe der Zeit wurde die Bühne eine völlig andre, durchlief der Geschmack mannigfache Wandlungen. Jene entfaltete sich aus einfachster Naivetät, die der Phantasie Alles überließ, zu glänzendster Ausstattung, welche der Phantasie nichts mehr überlassen will; dieser fand wechselnd an der Rohheit nicht minder Gefallen als an der Empfindsamkeit, um dann wieder auf das richtige Maaß einzulenken. Davon mußten auch die Werke Shakespeare's berührt werden, wenn sie durch Darstellung lebendig bleiben sollten. Das Theater mochte des Dichters werthvolle Wirkung auf die Zuschauer nicht missen: deshalb suchte es für seine Stücke die Form, welche der veränderten Scene, dem anders empfindenden Zuschauerkreise entspräche. Und das widerfuhr Shakespeare aus den gleichen Gründen in England wie in Deutschland.

Nachdem hier das siebzehnte Jahrhundert den Anfang gemacht hatte mit der rohgrotesken Bearbeitung<sup>1)</sup>, welche spurlos vorüberging, folgte im achtzehnten der schüchterne Versuch einer doctrinären, welche Shakespeare dem Alexandriner anbequente<sup>2)</sup>, ihn sogar in die Zwangsjacke der französischen Einheiten preßte<sup>3)</sup> — Beides nicht ohne Geschick. Das waren indeß nur ephemere Vorläufer; diese Stücke gelangten niemals auf die Bühne.

Mittlerweile hatten kleine Anfänge zu dem Ereigniß geführt, welches entscheidend werden sollte für Shakespeare in Deutschland. Der neunzehnjährige Wieland (geb. 1733) verweilte acht Jahre in der Schweiz, im Kreise von Bodmer und Breitinger, den Antipoden französischen Geschmacks<sup>4)</sup>: hier wurde ihm Shakespeare zuerst bekannt. Wieland kehrte dann (1760) zurück nach seiner Heimath, der Reichsstadt Biberach, die ihn zum Senator gewählt hatte, er wurde als solcher (1761) auch Director des „Evangelischen Comödienwesens“, dessen Personal Biberacher Handwerker bildeten<sup>5)</sup>. Diese Theaterleitung betrieb der junge Senator mit Eifer, zunächst als Director, sodann als Lehrer der Comödianten, welcher die Proben leitete und mit Erfolg bemüht war, aus den Mitgliedern Künstler heranzubilden. Er ging daran, Shakespeare's „Sturm“ zu übersetzen, das Stück wurde noch 1761 aufgeführt und zweimal mit Beifall wiederholt. Der Erfolg veranlaßte Wieland, weitere Shakespeare-Dramen ins Deutsche zu übertragen, doch kam unter seiner Leitung keines mehr zur Darstellung<sup>6)</sup>. Der Reichsstadt Biberach gebührt somit das Verdienst, Shakespeare unter seinem Namen zuerst auf die deutsche Bühne gebracht zu haben; allein die Thatsache blieb verborgen, bis der Zufall sie nach mehr denn hundert Jahren ans Licht förderte, als die

<sup>1)</sup> Jahrb. XI, 2. 3.

<sup>2)</sup> Uebersetzung des Julius Caesar, von Graf Caspar Wilhelm von Borcke, 1741. (R. Genée, Gesch. d. Shakespeareschen Dramen in Deutschland, S. 203. 429.)

<sup>3)</sup> Cymbeline, von. Joh. Georg Sulzer (dem bekannten Aesthetiker und Philosophen), 1772. (Genée, a. a. O. S. 224.)

<sup>4)</sup> Von dem Neunzehnjährigen waren schon 5 verschiedene Schriften gedruckt, die ihm alsbald Namen und Ruf erwarben.

<sup>5)</sup> Christoph Martin Wieland's Leben und Wirken in Schwaben und in der Schweiz. Von Prof. Dr. L. F. Offerdinger. Heilbronn, Gebr. Henninger, 1877.

<sup>6)</sup> Nach Wieland's Abgang von Biberach (1769), brachte die dortige Bühne noch in seiner Uebersetzung: 1771 Macbeth 3mal; 1773 Hamlet 4mal (dargestellt von Schülern und Schülerinnen); 1774 Hamlet 3mal wiederholt, Othello 3mal, Romeo und Julie 3mal; 1775 Wie es euch gefällt 3mal; 1782 Die beiden Veroneser 3mal; 1783 Macbeth 3mal wiederholt; 1786 Othello 3mal wiederholt; 1797 König Lear 3mal.

Akten der Biberacher Evangelischen Comödianten-Gesellschaft bei einem Seifensieder wieder aufgefunden wurden<sup>1)</sup>.

Nun erschien Wieland's Uebersetzung im Druck, bald verbessert und vervollständigt durch Eschenburg<sup>2)</sup>. Ihre Prosa diente als Grundlage einer praktisch-nüchternen Bearbeitung, welche im Einklang stand mit dem weichlich-sentimentalen Zeitgeschmack. Der erschütternden Tragik wurde thunlichst die Spitze abgebrochen, um wenigstens Unschuldigen oder minder Schuldigen das Leben zu retten. Bei den Comödien galt als Regel: die Handlung mit größter Freiheit modernen Personen und Verhältnissen anzupassen<sup>3)</sup>. Die Reihe dieser Bearbeitungen eröffnete Friedrich Ludwig Schröder, dessen Hamlet auf einen Schlag die deutsche Bühne für Shakespeare eroberte<sup>4)</sup>; ihm folgten: Dalberg, Schink, J. G. Fischer, alle mit mehreren Stücken, und nach ihnen noch mancher Andre. Bis zum Ausgang des Jahrhunderts wurden einundzwanzig Shakespeare-Dramen aufgeführt.

Mit dem neuen Jahrhundert beginnt dann ein neuer Abschnitt für Shakespeare in Deutschland — durch das Erscheinen der Schlegel'schen Uebersetzung. Sie gab dem Dichter zurück, was ihm bis dahin vorenthalten und doch sein Recht war: die poetische Form. Der Geschmack des Publikums hatte sich inzwischen geläutert: auch die tieferschütternde Tragik bot keinen Anstoß mehr. Welche Aufgabe blieb nun der Bühne zu erfüllen? Die Romantiker von der strikten Observanz verstiegen sich bis zu den beiden Sätzen: der Originaltext müsse voll und ganz auch für die Darstellung gelten, und um den Dichter rein zu genießen, müsse dessen einfache Bühne wiederhergestellt werden. Das erste Verlangen ist aus naheliegenden Gründen niemals praktisch geworden: kein deutsches Theater hat ein Shakespeare-Stück wortgetreu nach dem Originale gebracht. Die Herstellung der alten Bühne kam mitunter im Kreise der Shakespeare-Kenner und Freunde zur Ausführung und man erfreute sich dann der Ueberzeugung, daß hier größte Einfachheit mit größter Zweckmäßigkeit verbunden sei. Allein diese einfache Scene könnte auf die Zuschauer-masse nur komisch wirken, weil ihr alle Naivetät abhanden kam. Auch das Publikum wandelt nicht ungestraft unter Palmen. Schlegel selbst

---

<sup>1)</sup> Diese Notizen hat mir Prof. Offerdinger aus seinem demnächst erscheinenden Buch über das seit 1686 bestehende Biberacher Theater freundlichst mitgetheilt.

<sup>2)</sup> Jahrb. XVI, 254—60.

<sup>3)</sup> Aeüßerte doch Iffland brieflich gegen Dalberg: „Was verliert die deutsche Bühne durch ungermanisirte englische Lustspiele?“ Und bei der Germanisirung ging man so weit, daß in Brömel's „Gerechtigkeit und Rache“ aus dem Grundgedanken von „Maaß für Maaß“ ein völlig neues modernes Stück hergestellt wurde.

<sup>4)</sup> Jahrb. XI, 11—13.

hatte zu der Darstellungsfrage schon seine Stellung genommen durch eine sehr gewundene Erklärung in dem anonymen Aufsatz: „Etwas über William Shakespeare bei Gelegenheit Wilhelm Meister's“; derselbe war abgedruckt in Schiller's Horen 1796, also ein Jahr vor dem Erscheinen der Uebersetzung. Es heißt hier<sup>1)</sup>: „Manche Bewunderer Shakespeare's werden Wilhelm Meister dafür lieb haben, daß er sich so ernstlich gegen eine Verstümmelung des Stückes sträubt, daß er am Ende nur der gebieterischen Konvenienz nachgiebt und die Umarbeitung selbst übernimmt, um größeren Uebeln vorzubeugen. Bei dem Gleichniß mit einem Baume, das er gebraucht, möchte man immer noch zugeben, daß Zweige weggeschnitten, andre eingepflegt werden könnten, ohne den freien königlichen Wuchs zu entstellen und die Spur der Schere sichtbar werden zu lassen. Wie aber, wenn ein dramatisches Gedicht dieser Art noch mehr Aehnlichkeit mit höheren Organisationen hätte, an denen zuweilen die angeborene Mißgestalt eines einzigen Gliedes nicht geheilt werden kann, ohne dem Ganzen ans Leben zu kommen? Indessen die Bühne hat ihre Rechte: um einig zu werden, müßten sich Dichter und Schauspieler auf halbem Wege entgegenkommen. Shakespeare hat sich gewiß in vielen Aeüßerlichkeiten nach dem Bedürfnisse seines Theaters gerichtet; würde er weniger für das unserige thun, wenn er jetzt lebte? Da er so reich an tiefliegenden und feinen Schönheiten ist, die bei dem schnellen Fortgange und unter den unvermeidlichen Zerstreuungen einer öffentlichen Vorstellung leicht verloren gehn, und, um ganz gefühlt zu werden, die ruhigste Sammlung des einsamen Lesers erfordern, so mögen die eigensinnigen Leute (worunter ich bekennen muß mit zu gehören), die ihren Dichter durchaus so verlangen, wie er ist, wie sich Verliebte die Sommerprossen ihrer Schönen nicht wollen nehmen lassen, sich damit zufrieden stellen, daß ihnen der Original-Kodex nicht genommen werden soll noch kann. — — — Soll indessen Hamlet unter uns verändert aufgeführt werden, wie es bisher immer geschehen, und wie er sich's ja auch in England muß gefallen lassen, so ist nichts mehr zu wünschen, als daß die von Wilhelm Meister's Geschichtschreiber erregte Hoffnung bald erfüllt werden mag. Eine solche neue Bearbeitung würde durch ihren Werth alle künftigen überflüssig und durch ihr Ansehen verdächtig machen<sup>2)</sup>. Daß Niemand mehr Beruf haben kann, in Shakespeare's Sinne zu dichten, als der Schöpfer des Götz von Berlichingen, des Faust,

<sup>1)</sup> Schlegel's Schriften von Böcking, VII, 33. 35.

<sup>2)</sup> Dem Wunsche wurde insofern entsprochen, als der Braunschweigische Theaterdirector Aug. Klingemann den Hamlet für die Bühne bearbeitete „nach Goethe's Andeutungen im Wilhelm Meister und Schlegel's Uebersetzung.“ (Leipzig, Brockhaus, 1815.)

des Egmont, leuchtet von selbst ein. Schwerlich wird sich einer der Schriftgelehrten unterstehen, ihn zu fragen: 'aus waser Macht thust du das?'<sup>1)</sup> — Also nur das halb widerwillige, ganz allgemein gehaltene Zugeständniß: Shakespeare würde sich, wenn er jetzt lebte, nach den äußerlichen Bedürfnissen unsers Theaters richten, und weil die Bühne ihre Rechte hat, müssen sich Dichter und Schauspieler auf halbem Wege entgegenkommen. Schlegel sollte bald Gelegenheit finden, diesen Anspruch praktisch zu bethätigen. Am 15. Oktober 1799 wurde Hamlet in Berlin aufgeführt, und zwar in einer Bühnen-Einrichtung von Schlegel, denn das Theater buchte:

„Für das umgearbeitete Trauerspiel Hamlet, gekauft von Schlegel: 67 Thlr. 19 Gr.“<sup>2)</sup>

Warum sich Iffland, der erfahrene Regisseur, welcher seit 1797 die Berliner Bühne leitete, wegen der Einrichtung des Stücks an Schlegel wandte, dem doch keine praktische Theater-Erfahrung zur Seite stand — darüber wären nur Vermuthungen aufzustellen. Vielleicht geschah es aus Artigkeit gegen den Uebersetzer, vielleicht auch aus Furchtsamkeit vor dem Kritiker. Das Buch der Schlegelschen Hamlet-Bearbeitung ist leider beim Brande des Berliner Schauspielhauses untergegangen, und weder in der Vofischen noch in der Spenerschen Zeitung findet sich eine Besprechung der Aufführung. Gleichwohl können wir die Grundsätze, auf denen diese Bearbeitung fußte, mit Wahrscheinlichkeit beurtheilen; denn wenige Jahre später (Herbst 1803) wurden über die Aufführung des Julius Caesar zwischen Iffland und Schlegel Verhandlungen gepflogen, welchen die Darstellung am 27. Februar 1804 folgte, und diese Verhandlungen sind uns erhalten geblieben.<sup>3)</sup> Auch den Caesar hatte Iffland nach der Dalbergschen Bearbeitung<sup>4)</sup> zu Mannheim mit in Scene gesetzt (er spielte den Cassius) und darüber interessante Bemerkungen veröffentlicht<sup>5)</sup>; dennoch wandte er sich wiederum an Schlegel. Aus dessen verschiedenen an Iffland gerichteten Schriftstücken ergab sich nun, daß sein vorher erwähntes Zugeständniß kaum darüber hinausging, hinsichtlich des Schau-

---

<sup>1)</sup> Und doch unterstehn sich die Schriftgelehrten und auch Andre, diese Frage mit vollem Recht zu stellen bei Goethe's Bearbeitung von Romeo und Julia (1812).

<sup>2)</sup> J. V. Teichmann's literar. Nachlaß, herausgeg. v. F. Dingelstedt. Stuttgart, Cotta, 1863. S. 460.

<sup>3)</sup> Jahrb. VII, 48—81.

<sup>4)</sup> Julius Caesar oder die Verschwörung des Brutus. Ein Trauersp. in 6 Handlungen von Shakespeare. Für d. Mannh. Bühne bearb. u. z. ersten Mal das. aufgef. 24. April 1785. Mannh. Schwanische Hofbuchhandl. 1785.

<sup>5)</sup> Meine theatralische Laufbahn. Theater v. Iffland, Wien, J. Klang, 1843. XXIV, 87. 89.

platzes (weil dessen Angabe im Original fehle) Freiheit zu gestatten, allenfalls noch im Interesse der Bühnenbequemlichkeit — die Akteintheilung zu ändern. Er legte besonderes Gewicht auf das feine historische Detail, welches sich auch in den Nebenpersonen charakterisire, und wollte von dem überzahlreichen Personal bloß zwei Diener des Brutus aufgeben, zur Noth noch die beiden Poeten, von den Scenen nur die eine des Poeten Cinna (III, 3). Schlegel erbat aber auch, gleich bei Beginn der Verhandlungen, das Urtheil Goethe's, welcher den Caesar nach der neuen Uebersetzung in Weimar bereits aufgeführt hatte (1803). Von Goethe's Antwort<sup>1)</sup> wird er wenig erbaut gewesen sein, denn der wollte beibehalten, was Schlegel preisgegeben hatte, und gab unbefangenen den Rath, ein paar neue Scenen hineinzuschreiben, wodurch Unzuträgliches leicht abgestellt und die bisherige Akteintheilung erhalten werde. Beiden gegenüber vertrat Iffland den Standpunkt des Bühnenpraktikers, gestützt auf „Empfindung und Erfahrung“. Bezeichnend sind seine Aeußerungen: „Wenn unter zweitausend Zuschauern fünfundzwanzig einen feinen Strich vermissen, und dieser leise Unmuth sich hie und da wiederholt, die Menge aber von dem wohlgehaltenen Haupteindruck ergriffen wird, so ist, nach meiner Meinung, für das Ganze mehr gewonnen, als wenn die kleine Zahl Alles beibehalten findet, die Menge nicht fortgerissen wird und der Eindruck des Ganzen unsicher und lau bleibt. Jede Person, die von den Minderbedeutenden herauskommt, ist ein Geschenk für die Vorstellung.“ Schließlich einigte man sich dahin, daß Schlegel's veränderte Akteintheilung (wonach die Senatssitzung mit Caesar's Ermordung den Akt II schließt) und Ifflands Rollenverminderung auf etwa 26 Personen (er selbst spielte jetzt den Brutus) angenommen wurde. Wie aber lautete nun das Urtheil der Kritik?<sup>2)</sup> — „Julius Caesar von Shakespeare, nach Schlegel's Uebersetzung, war eine Vorstellung, auf welche die Direktion sichtbar die größte Sorgfalt verwandt hatte, der von Seiten der Schauspieler bedeutende Talente und Fleiß geweiht waren, und welche durchaus nicht wirkte. Eine Ursache liegt darin, daß man den britischen Dichter bis auf ein paar Kleinigkeiten ganz und unverändert gab.“ Also eine neue Bestätigung der alten Erfahrung, daß Shakespeare für die Bühne bearbeitet werden müsse, damit ihm, wie früher so auch ferner, volle Wirkung auf den Zuschauer gesichert bleibe.

Wo aber war der höchste Gerichtshof, dessen wohlbegründetes Urtheil der Bearbeitung ihre festen Grenzen bestimmt hätte? Beim Mangel eines solchen wurde die Entscheidung dieses Streitpunkts auf praktischem

<sup>1)</sup> Jahrb. VII, 62.

<sup>2)</sup> Voßische Zeitung. Donnerstag, 1. März 1804.

Wege dreist erstrebt. Eine zerfahrene Bearbeitung nahm ihren Anfang — ohne Ende. Versuche über Versuche entstanden, jeder gestützt auf das persönliche Urtheil des berufenen oder ungerufenen Verfassers; davon konnten die wenigsten im Druck erscheinen, die meisten dienten nur dem Bedürfniß eines besondern Theaters. Bei den andern Bühnen half man sich dann, so gut es eben anging: der Regisseur mußte ja doch im Stande sein, aus der gedruckten Uebersetzung den Bedarf mit dem Rothstift herzustellen. Dann erschien ein berühmter Gast, der nach andrer Lesart seine Glanzrolle im Gedächtniß hatte und um den vorhandenen Text sich nicht kümmern wollte; für ihn wurde das Verschiedenartige nothdürftig eingerenkt, damit wenigstens die Stichworte stimmten. Unbequem war auch der Umstand, daß Schlegel nur 17 Stücke übersetzt hatte, darunter 9 Königsdramen und 3 phantastische oder romantische Komödien, welche sämmtlich der Bühne minder willkommen waren. Von den 5 großen Tragödien fehlten noch 3: Lear, Macbeth, Othello; grade Lear und Macbeth aber übten stets besondere Zugkraft. Da ließ Heinrich Voß den Lear und Othello in guter Uebersetzung erscheinen (1806), vom Macbeth war Schiller's Bearbeitung schon gedruckt vorhanden<sup>1)</sup>. Mag man derselben manche Aenderungen mit Grund zum Vorwurf machen, so bewährte sie doch ihren Verfasser als Dramatiker wie als Dichter: Shakespeare's 24 Scenen sind auf 15 vermindert, die klangvolle Sprache geht leicht vom Munde, sie wird eben so leicht verstanden; darum fand das Stück in der neuen Gestalt die weiteste Verbreitung<sup>2)</sup>. Für das Wiener Hofburgtheater lieferte Schreyvogel-West verschiedene Bearbeitungen nach Schlegel, welche später auch anderwärts Eingang fanden. Etliche Lustspiele behandelte man in gleich freier Weise wie früher, und die Zuschauer nahmen das auch jetzt beifällig auf. Zugleich aber behaupteten die alten Prosa-Bearbeitungen noch lange ihr verjährtes Recht. Wenngleich die Schauspieler — welche anfangs Versrollen, zu bequemerem Lernen, als Prosa niederschrieben — durch Schiller und Goethe schon längst an den rhythmischen Vortrag wieder gewöhnt waren, so erforderte doch Umlernen und Neueinrichten nicht minder Muße als Mühe; wozu beides aufwenden, da sich ja zweckmäßige Textergänzungen aus Eschenburg leicht nachtragen ließen! Nehmen wir beispielsweise das Mannheimer National-Theater, welches die Pflege Shake-

---

<sup>1)</sup> In Weimar aufgeführt am 14. Mai 1800. Schiller's Othello-Bearbeitung blieb ungedruckt (Jahrb. XV, 222).

<sup>2)</sup> Das Berliner Theater ersetzte erst 1826 Schiller's Bearbeitung durch eine neue von Heinrich Spiker, welche zwar treuer aber auch viel hölzerner dem Original sich anschloß.

speare's stets mit Vorliebe und Erfolg betrieben hatte<sup>1)</sup>, so gelangte hier Schlegel's Uebersetzung zuerst 1811 auf die Bühne mit Julius Caesar, zum zweiten Mal 1821 mit Romeo und Julia, dann folgte 1824 der Kaufmann von Venedig<sup>2)</sup>; aber schon Dalberg hatte den Kaufmann von Venedig (1783) und Julius Caesar (1785) für seine Bühne bearbeitet, Romeo und Julia dagegen erschien hier 1821 überhaupt zum ersten Mal.<sup>3)</sup>

Im zweiten Viertel des Jahrhunderts erhielt die Schlegel'sche Uebersetzung durch Andre ihren Abschluß, weitere Uebersetzungen folgten immer zahlreicher, ohne daß dies auf die Bearbeitung wesentlichen Einfluß gehabt hätte. Einige neue Shakespeare-Stücke wurden dem Repertoire zu gewinnen versucht. Friedrich Förster behandelte „Ende gut, Alles gut“ mit eigenthümlicher Freiheit unter dem Titel: „List und Liebe“ (1828). Das Stück kam nur auf die Berliner Bühne und verschwand auch da sehr rasch wieder. Es ist ganz auf Parolles (Ludwig Devrient) gestellt, dessen Rolle ungebührliche Zusätze erhielt; in Akt V dressirt der Haushofmeister Bauern und Bäuerinnen zu Tanz und Gesang (nach Förster'schen Versen), daran schließt sich die Lösung mit Ballet und Garten-Illumination — ein Plagiat aus Preziosa. Deinhardstein's Bearbeitung von „Was ihr wollt“<sup>4)</sup> fand großen Beifall und wußte ihn bis heute zu behaupten. Bühnengeschick ist ihr nicht abzusprechen, aber es fehlt der Takt, die Grenze des Nothwendigen einzuhalten, darum kommt sie, ohne Achtung vor dem Dichter, der Zuschauer Masse zu weit entgegen. Deinhardstein hat die Handlung nicht auf moderne Verhältnisse übertragen (was auch Schwierigkeit machen möchte), aber jedes Motiv wird bequem herausgearbeitet oder verstärkt, damit dem Spießbürger das eigne Denken erspart bleibe, weil er nun Alles mit Händen greifen kann. Man verfällt unwillkürlich auf das Wort: „Wir kochen breite Bettel-suppen“ — und die Antwort: „Da habt ihr ein groß Publikum.“<sup>5)</sup> — Dagegen war Ludwig Tieck's Bearbeitung des „Sommernachtstraumes“ in doppelter Hinsicht von Bedeutung. Er hatte zunächst mit Glück ver-

---

<sup>1)</sup> Dasselbe brachte 30 Shakespeare-Stücke zur Aufführung, mehr als irgend eine andre deutsche Bühne. Vergl. Jahrb. IX, 297 ff. Den hier genannten 28 treten noch hinzu: Ende gut, Alles gut, bearb. v. Vincke, Antonius u. Cleopatra, bearb. v. Dingelstedt.

<sup>2)</sup> Hamlet nach Schlegel kam erst 1838.

<sup>3)</sup> Nur der Vollständigkeit wegen sei noch erwähnt Joseph Meyer's freie Bearbeitung der Shakespeareschen Schauspiele, welche 1824 ihren Anfang nahm, aber wirkungslos blieb. (Jahrb. XVI, 269.)

<sup>4)</sup> Zuerst unter dem Titel „Viola“, 1839.

<sup>5)</sup> Ganz in gleicher Weise und mit gleichem Erfolg behandelte Deinhardstein auch „Die bezähmte Widerspenstige“, welche schon in etwa 5 verschiedenen Gestalten der Bühne angehörte.

sucht, die Scene Shakespeare's der heutigen Bühne anzupassen, wozu gerade dieses Stück wie kein andres sich geeignet zeigte, und man muß nur bedauern, daß der Versuch nicht konsequent durchgeführt wurde; denn die wenigen Verwandlungen, welche eine ganz moderne Dekoration dazwischenwerfen, wirken nun desto störender, und sie ließen sich leicht vermeiden. Sodann ist hier die Musik als Schwesterkunst zur Unterstützung herbeigezogen — auch das mit Glück. Felix Mendelssohn's geniale Arbeit illustriert auf's Schönste die drei Reiche, welche kunstvoll verschlungen in den Elfen, den Rüpeln, dem Theseus-Hof unserem Auge vorüberziehen. Der Dramatiker könnte höchstens die Frage aufwerfen: ob der dienenden Schwester nicht vom Herrenrecht allzuviel eingeräumt sei?

Gegen die Mitte des Jahrhunderts wird eine Neuerung erfunden, welche tief in das Scenische eingreift, der sogenannte Zwischenvorhang. Bis dahin war die Bühnen-Einrichtung im Wesentlichen unverändert geblieben, wenn man auch Einzelnes allgemach zweckmäßiger, gefälliger hergestellt hatte und schon bis zu geschlossenen Zimmer-Dekorationen vorgeschritten war. Alle Verwandlungen erfolgten bei offener Scene: Tische und Stühle wurden durch Statisten gebracht, welche auf größeren Bühnen ein entsprechendes Kostüm trugen — als galonirte Diener erschienen sie im Salon, als Bauerburschen in der Hütte; ihre Thätigkeit war rasch abgethan, weil die Zimmer-Einrichtung sich bescheiden auf Nothwendiges beschränkte. Das Publikum empfand keine Störung der Illusion bei dem Vorgang, es machte bereitwillig der Bühne auch dieses Zugeständniß wie so manches andre, bei dem sich's um ein Abgehn von strenger Naturwahrheit handelte. Jetzt erfand man einen zweiten Vorhang, der bei jeder Verwandlung herabfiel, um dem Auge des Zuschauers die Anordnungen auf der Bühne zu entziehen; vom Hauptvorhang unterschied er sich durch die Farbe. Für den Regisseur war die Neuerung bequem: er konnte jetzt den schwierigsten Aufbau während des Akts bewerkstelligen.<sup>1)</sup> Aber dem Zuschauer macht es keinen Unterschied, ob der Vorhang blau oder roth ist, er empfindet dessen Niederfallen als Abschluß und Aktschluß, darum zerfällt ihm das Stück in so viel Akte als es Scenen hat, die Handlung ist zersplittert, die Gesamtwirkung beeinträchtigt. Und das wird um so schlimmer, weil der Zwischenvorhang bald zu reicherer Ausstattung der Scene benutzt, deshalb die Pause ungebührlich verlängert wurde. Man brauchte diese

---

<sup>1)</sup> Vergl. Iffland's Bemerkungen über die Unmöglichkeit, im Julius Caesar Senatsitzung und Forum ohne Zwischenakt auf einander folgen zu lassen. Jahrb. VII, 51.

Neuerung nicht einzuführen, nachdem sie so lange überflüssig gewesen war, aber man kann sie nicht ganz beseitigen, nachdem das Publikum der früheren stummen Bedienung sich einmal entwöhnte und nun lachen würde, wenn es dieselbe wiedererscheinen sähe. Ein Bühnenleiter, der seinen Vortheil versteht, wird noch immer bei offener Scene verwandeln, soweit das eben thunlich ist<sup>1)</sup>; der Bearbeiter aber sollte den Dekorationswechsel im Akte mehr noch als früher zu vermeiden suchen. Er würde dadurch der Regie Shakespeare's um ein gutes Theil näher kommen. Denn Shakespeare ließ ja seine Stücke ohne Akteintheilung, ohne Pause, auf einheitlicher Scene ununterbrochen durchspielen, und wer möchte leugnen, daß er sich des großen Gewinns bewußt war, den dies der Bühnenwirkung brachte? Wir sind an die Akteintheilung mit ihrer Pause gewöhnt; können wir aber einheitliche Scene für den Akt herstellen, dann erzielen wir wenigstens für die geschlossene Handlung des Akts das Nämliche, was der Dichter für die geschlossene Handlung des ganzen Stückes gewann. Es ist müßiges Gerede, daß dadurch Shakespeare verschnitten würde auf die französische Einheits-Taxushecke<sup>2)</sup>: diese dictirt ja viel engere Regeln, und öfter als wünschenswerth werden noch Verwandlungen im Akte unvermeidlich bleiben, wenn gezwungene Unwahrscheinlichkeit, welche schlimmer wäre, vermieden werden soll.

Im dritten Viertel des Jahrhunderts veröffentlichte Franz Dingelstedt einen Plan<sup>3)</sup>, welcher, wenn er auch nicht in der vorgeschlagenen Weise zur Ausführung kam, doch Vieles anregte und weitreichende, fruchtbringende Folgen hatte. Er ging mit Recht davon aus, daß dem deutschen Theater die Grundlage einer gemeinsamen Uebersetzung fehle, weil auch Schlegel, mit seiner zuweilen undeutsch gewordenen Sprache, der Bühne nicht nach allen Richtungen genüge; deshalb müsse zunächst eine

---

<sup>1)</sup> In der Ahnfrau folgt dem Schloßzwinger (V, 2) die Gruft mit dem Grabmal. Auf der Berliner Bühne erfolgte die Verwandlung bei offener Scene früher in folgender Weise. Die Hinterwand hob sich, das Innere der Gruft stand fertig, aus der Versenkung stieg langsam das Grabmal empor, an sein Fußende rollten von rechts und links mächtige Kandelaber mit brennenden Kerzen. Das Gespenstige dieses Vorgangs übte auf die Stimmung des Zuschauers eine weit stärkere Wirkung, als sie mit dem Zwischenvorhang erreicht werden kann.

<sup>2)</sup> Man staunt über die Unbefangenheit, daß gar Lessing citirt wird als Autorität für die Verwandlungen. Der Vorkämpfer gegen französische Disciplin erkannte so sicher den Gewinn einheitlicher Scene für die Handlung, daß Minna von Barnhelm und Emilia Galotti sie im Akte streng einhalten. Nur beim Nathan wird davon abgewichen, aber hier dachte Lessing zunächst gar nicht an die Möglichkeit der Aufführung.

<sup>3)</sup> Studien u. Copien nach Shakespeare v. Fr. Dingelstedt. Pesth, Wien u. Leipzig. C. A. Hartleben's Verlags-Expedition, 1858. S. 16.

solche Uebersetzung mit vereinten Kräften geschaffen werden. „Wenn“ — so hieß es — „nach dem gegebenen und bewährten Beispiel der englischen Shakespeare-Gesellschaft in Deutschland ein Shakespeare-Verein sich bildet, zusammengesetzt aus allen Gelehrten, die sich mit Shakespeare beschäftigen, aus allen Dichtern, welche durch ein gutes Original ihre Befähigung zu einer guten, nicht minder schwierigen Uebersetzung nachgewiesen haben, aus allen Bühnen-Vorständen und Bühnen-Künstlern, die den hohen Sinn und Ernst ihres, ohne denselben wirklich kindischen Spiels begreifen, — dann ist durch die Association, einen der mächtigsten Hebel unsrer Zeit, die Ausführung einer Aufgabe gesichert, für welche die Kraft des Einzelnen nirgends ausreicht. — Man überweise die Stücke nach Gruppen an die Dichter nach der besondern Richtung eines Jeden oder nach Schulen und Gesellschaften. Freiligrath, der Meister im Uebersetzen, Herwegh, Kinkel mögen durch die historischen Dramen stürmen, Wien und Berlin die Lustspiele, die Dresdner und Münchner Poeten die Tragödien übernehmen; für die sagenkundigen Rheinländer und Schwaben bleiben die Märchen, die epischen Dichtungen. Damit aber die Verschiedenartigkeit der einzelnen Beiträge und deren subjectiver Charakter den einheitlichen Ton des Ganzen und die so kenntliche und feste Farbe des Originals nicht störe, können Mehrere zusammenarbeiten, eine Partie die andere prüfen und ergänzen, und das im Einzelnen fertige Werk zuletzt durch die Hand eines gemeinsamen Herausgebers gehen. Jeder stelle sich dabei offen und entschieden auf seine Vorgänger, benütze, was sie gut gemacht haben, behalte sogar, was er sich nicht besser zu machen getraut. — Im engen Verein mit den Uebersetzern sollen die Bearbeiter ans Werk gehen, auch sie auf die überlieferten Vorarbeiten sich stützend, die heutige deutsche Bühne im Auge behaltend. Jede Erfahrung, jeder Name aus der Theaterwelt sei willkommen; auch die Mitwirkung verwandter Künste, der Malerei, der Musik, werde herangezogen und der Rath denkender Schauspieler nicht verschmäht, die ihr Naturtrieb oft überraschend richtig führt. Die Arbeit, auf diesem Feld, wie in der Uebersetzung für den Einzelnen zu groß, theile sich hier wie dort nach den Stücken oder nach dem bereits Geleisteten ein: wenn der eine Dramaturg die Tragödien übernimmt, gebe man einem andern die historischen, dem dritten die römischen Stücke, dem vierten die Lustspiele, dem fünften die Märchen, — es ist Raum da für viele, für alle. — Die Gelehrten sorgen für zweckmäßige Einleitungen, Anmerkungen, Erklärungen, welche die Uebersetzung begleiten.“

Dies die Umriss des Plans, dem man die Anerkennung nicht versagen wird, daß er, eben so weit als tief greifend, sich consequent auf-

baute. Zugleich folgten zwei von Dingelstedt für die Bühne bearbeitete Stücke: Macbeth und der Sturm, „als einseitiger Vorläufer“. Der erfahrene Bühnenleiter, der geniale Regisseur gab aber auch feste Regeln für die heutige Bearbeitung Shakespeare's:

„Der Bearbeiter hat nicht den Leser, sondern zunächst den Darsteller, dann den Zuhörer und Zuschauer im Auge; sein Werk wird aus der Sehweite des Parterres, nicht aus dem kurzen Abstand zwischen Buch und Auge, beurtheilt, und deswegen darf und muß es *al fresco* malen, das Original frei behandeln und immer die Mitte zwischen diesem und der Bühne, zwischen dem poetischen Werth und der Aufführbarkeit des Stückes einhalten. Daraus folgt, daß die Sprache der Bearbeitung mundrecht, ihre scenische Einrichtung bühnengerecht sein soll.“

„Das Bühnendeutsch ist ein anderes, wie das Uebersetzungsdeutsch; jenes muß der Schauspieler wiedergeben und der Zuhörer verstehen können, welcher letztere rascher folgt als der Leser und schwieriger auffaßt als er.“

„Anders als das Original ordnen wir die Akt- und Scenen-Folge an, indem manche Verwandlung erspart, Gleichartiges zusammengelegt, Unwesentliches ausgelassen oder an andern Orten eingeschaltet wird. Bei diesem Verfahren leitete uns fortwährend die Rücksicht auf die heutige Bühne, die von derjenigen Shakespeare's außerordentlich verschieden ist und durch diese nicht aufzuhebende Verschiedenheit auch eine andere Scenirung bedingt. Es giebt eine bestimmte Linie, worauf das geistige Leben einer dramatischen Dichtung und ihre äußere Erscheinung sich begegnen, ein genaues Mischungsverhältniß, worin poetisches und scenisches Element einander nicht aufheben, sondern unterstützen; jene Linie und dieses Verhältniß muß auch die Bearbeitung eines Shakespeare'schen Stückes treffen, und um sie zur Geltung zu bringen, kann sie nur von der eignen Bühne, nicht von der Bühne Shakespeare's ausgehen.“

Diese Aussprüche sollten nur einen Ueberblick geben, kein vollständiges Programm der Bearbeitung aufstellen; sie lassen sich noch ergänzen:

Wenn der Bühnertext leicht zu fassen sein soll, dann muß er auch soweit zum Kommentar werden, daß dem verständigen Zuschauer nichts unverständlich bleibt.

Für die Zusammenlegung des Gleichartigen bietet der Dichter selbst in überraschender Weise die Hand: Getrenntes verbindet sich so ungezwungen, daß man fragen möchte, warum er Verbundenes trennte? <sup>1)</sup>

---

<sup>1)</sup> Z. B. in Ende gut, Alles gut: die Scenen beim König I, 2 und II, 1; ebenso die Entlarvung des Parolles IV, 1 und IV, 3.

Grundgedanke, Plan und Charakteristik muß unberührt bleiben.

Gedrängtere Fassung empfiehlt sich, wo dem Dichter die Bilder und Gedanken überreichlich zuströmen, nicht minder bei epischer Breite, bei unnöthigen Wiederholungen und Zwischenfällen; denn für die Bühne ist das Weniger oft ein Mehr.

Besondere Einschränkung verlangt die beliebte Jagd auf Wortspiele; sie kann den Eindruck des Gesuchten, deshalb Unerquicklichen um so weniger vermeiden, weil da die beste Uebersetzung meist schwerfällig erscheint — gegenüber der Leichtigkeit des Originals: die Wirkung wäre mithin der Absicht entgegengesetzt.

Auch die übertriebene Derbheit in Wort und That schafft einen störenden Effekt, welchen der Dichter vermieden hätte, wenn sein Ohr dadurch wie das unsrige berührt worden wäre. Der Verständige kann Manches überhören, übersehen; allein die Bewohner des Olympos sind es, die das Störende, statt es leicht vorübergleiten zu lassen, vielmehr durch schallendes Gelächter in störendster Weise hervorheben.

Beschränkung des massenhaften Personals ist nothwendig, um Statisten-Verwendung auszuschließen: ein hölzerner Mensch schädigt durch zwei Worte seine Scene, somit das Stück. Geringere Rollen, die nicht zu streichen sind, lassen sich auf einen Namen übertragen; das gilt besonders von den Boten, die so oft kläglich verunglücken.<sup>1)</sup>

Dies sind die Grundzüge einer systematischen Bearbeitung, welche dem Dichter nach allen Seiten gerecht werden will, damit die wechselnde Zeit seinem Ruhme nicht Eintrag thue. Ihr Recht fußt auf der Thatsache, über die wir uns doch nicht täuschen können, daß Shakespeare die Bühnenwirkung, welche er für seine Zeit erstrebte und erreichte, mit den gegenwärtigen Mitteln der Bühne und nach ihren Anforderungen erstreben und erreichen würde, wenn er heute seine Schauspiele schriebe. Die richtige Bearbeitung thut dann nur, was er selbst gethan hätte, aber dabei ist ihr die Kenntniß der Shakespeare'schen Bühne von unschätzbarem Vortheil. Jede schwierige Scene läßt die äußerliche Absicht des Dichters leicht erkennen, sobald wir uns den Hergang auf seiner Bühne vergegenwärtigen: die ganze Anordnung legt sich dann klar auseinander.

In den beiden nachfolgenden Stücken waren die aufgestellten Grundsätze von Dingelstedt praktisch angewandt. So brachte Macbeth als einheitliche Dekoration des zweiten Akts Shakespeare's Bühnen-Einrichtung mit dem Balkon und den beiden Treppen, aber zur Halle im Schlosse

---

<sup>1)</sup> Ueber die unstatthafte Besetzung verschiedener Rollen durch eine Person vergl. Ifland's Urtheil — Jahrb. VII, 65.

Inverneß gestaltet; die bewegten Bilder der Handlung gewinnen dadurch an Klarheit und Uebersichtlichkeit.<sup>1)</sup> Alle Verwandlungen sind hier, ebenso im Sturm, ohne Zwischenvorhang zu bewerkstelligen.

Die Förderung des weitgreifenden Plans wurde nicht aus dem Auge verloren. Derselbe umfaßte drei Punkte, in Verbindung mit einander: die Bildung eines deutschen Shakespeare-Vereins; Gesamtübersetzung durch die befähigtesten Dichter, unter einheitlicher Redaktion; auf diese sich stützend, Gesamtbearbeitung durch verschiedene Dramaturgen. Zunächst erfolgte am dreihundertsten Jahrestage von Shakespeare's Geburt die Gründung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft, welche seitdem in siebenzehn Bänden ihres Jahrbuchs Kunde gegeben hat von ihrem Wirken. Dingelstedt<sup>2)</sup> brachte zur Festfeier den geschlossenen Historien-Cyclus von König Richard II. bis König Richard III., durch ihn bearbeitet, zum ersten Mal auf die Bühne. Drei Jahre später (1867) erschienen zwei neue Gesamt-Uebersetzungen, davon die eine unter Dingelstedt's Führung, dem vier Genossen zur Seite standen. Allein den Forderungen des Plans entsprach dieselbe nicht: Freiligrath, Herwegh, Kinkel fehlten unter den Uebersetzern, von denen jeder, wie es scheint, fertige Stücke beisteuerte oder ganz nach eigenem Gefallen neu übersetzte; kein gemeinschaftlicher Herausgeber hatte auf die Einheitlichkeit der Arbeit hingewirkt; Dingelstedt selbst brachte, außer dem Sturm, drei Lustspiele.

Einen erheblichen Fortschritt machte indessen die systematische Bearbeitung, wenngleich ebenfalls nicht in der vorgeschlagenen Weise. An Stelle des Gesamtunternehmens, welches durch vereinte Kräfte zum gemeinsamen Ziel streben sollte, traten Einzelne, nicht ausschließlich Dramaturgen von Beruf, deren jeder eine Reihe von Shakespeare-Bearbeitungen im Druck erscheinen ließ, ohne sich an bestimmte Kategorien zu binden, ohne daß Einer auf die Ergänzung der Andern Bedacht nahm. Jeder stellte an die Spitze seine Absicht: den berechtigten Ansprüchen der modernen deutschen Bühne zu genügen. Allein, wieweit nun diese sich erstrecken? darüber kann man schon streiten,

---

<sup>1)</sup> Vielleicht ist Karl Immermann's Einrichtung noch vorzuziehen. Sie zeigt in höchst malerischer Anordnung den engen gothischen Hof des Schlosses Inverneß, im Hintergrunde das Hauptgebäude mit Seitenflügel, vor diesem Treppe und Rampe — hier befindet sich der Speisesaal, das Schlafgemach Duncan's und der Prinzen; gegenüber Seitenpforte zur Pförtnerwohnung und Wirthschaftsgebäuden. Tief im Hintergrunde: Zugbrücke, Thurm, Gebüsch. Dazu der Mond, durch schwarze Wolken halbverdeckt, Sturm und Regen. (Theaterbriefe v. K. Immermann, herausgeg. v. Gustav zu Putlitz. Berlin, A. Duncker, 1851. S. 82—86.)

<sup>2)</sup> Sein Name fehlt schon in dem Verzeichniß der Gesellschafts-Mitglieder, als dieses 1869 zuerst veröffentlicht wurde.

nicht minder über die Mittel, dem Nothwendigen Ausdruck zu geben. So mußte — wenn auch in manchen Bearbeitungs-Grundsätzen Einverständnis herrschte — die verschiedene Anschauung doch auf verschiedene, von einander abweichende Wege führen.

Dingelstedt bearbeitete 11 Stücke: außer dem Cyclus der Königsdramen (auf Schlegel fußend) und Macbeth (Mosaik aus Schiller, Tieck, Kaufmann), noch den Sturm in völlig neuer Fassung<sup>1)</sup>, das Wintermärchen, Antonius und Cleopatra, die letzten drei in eigener, nicht durchweg glücklicher Uebersetzung. Wo die Handlung unvermittelte Sprünge macht, fügt er ein verbindendes Glied zur Motivirung ein, wo sie stockt, beschleunigt er ihren Gang, oder läßt sie, wenn ein Ruhepunkt erforderlich scheint, in Monologen stillstehn. Er verwandelt mitunter Erzählung in Handlung, und ebenso untergeordnete Handlung in Erzählung, setzt dem Charakter ein helleres Licht auf oder mildert eine scharfe Linie.<sup>2)</sup> Das sind weitgehende Freiheiten, und sie erscheinen bedenklich, wenn nicht Talent und Erfahrung, welche freilich Dingelstedt in hohem Maße besaß, vorsichtig mit ihnen umzugehen weiß. Ausstattungs-Vorschriften werden immer ausführlicher, sie bedingen die Unentbehrlichkeit des Zwischenvorhangs. Es finden sich aber auch eigne Zusätze, welche nicht durch die Anforderungen der Bühne begründet sind, und diese Freiheit geht entschieden über die statthaften Grenzen hinaus. Noch weniger ist es zu billigen, daß, im Interesse einer bestimmten Darstellerin, Cleopatra's Charakter völlig ins Gegentheil verkehrt wird, was nebenbei den Ausfall einer schönen Scene, die nun nicht mehr stimmen will, zur Folge hat.<sup>3)</sup> Ausstattungs-zwecke bestimmen hier wohl auch (Akt V) die Vertauschung des Mausoleums mit dem Inneren einer Pyramide, nebst Mumien, Altären, Bildern, Inschriften, Fackeln; oder sollte vielleicht dem neuesten ägyptischen Mode-Interesse gehuldigt werden?

Außer Dingelstedt kommen noch in Betracht als Bearbeiter: Wilhelm Oechelhäuser (27 Stücke), Eduard und Otto Devrient (17), Feodor Wehl (3), die Meininger (4). Auf Schlegel-Tieck fußen Oechelhäuser und die Meininger ausschließlich, die Uebrigen wenigstens vorzugsweise.

Oechelhäuser zeigt sich conservativer als sein Vorgänger durch die folgenden Sätze: Es darf nichts Organisches geändert, nichts Wesentliches oder gar Unnöthiges neu erfunden werden; fehlende oder allzu-versteckte Motivirung ist nur dann durch kurzen Zusatz klarzustellen, wenn sich dies für das Verständnis nöthig zeigt und die Ausführung

---

<sup>1)</sup> Statt der früheren 3 Akte, in 4 Akten nebst Vorspiel.

<sup>2)</sup> Shakespeare's Historien, deutsche Bühnen-Ausgabe, I, 35.

<sup>3)</sup> III, 4, wo Cleopatra den Antonius wappnen hilft.

mit des Dichters zweifelloser Absicht übereinstimmt; das Material für Zusätze, Ueberbrückungen, Aenderungen ist den ausgefallenen Stellen zu entnehmen. — Mehr als bedenklich scheint es, wenn vorweg eingeräumt wird, daß Schlegel's oft harte Apostrophirungen die Schönheit und Leichtigkeit der Rede beeinträchtigen, um dann durch ein Rechen-Exempel darzuthun, diese Apostrophirungen seien gleichwohl unvermeidlich, damit, bei wortgetreuer Uebersetzung, die sylbenreichere deutsche Sprache auf das Maß der englischen zurückgeführt werde.<sup>1</sup> Eben weil der englische Ausdruck knapper ist als der deutsche, bleibt es unmöglich, daß die Uebersetzung sich stets wortgetreu dem Original anschließen könne. Für den Uebersetzer, und noch mehr für den Bearbeiter ist es aber unter allen Umständen Pflicht, die Schönheit und Leichtigkeit der Rede nicht zu beeinträchtigen. Und das läßt sich erreichen, wenn Beide neben der Pflicht auch des Rechtes sich bewußt sind, wenn sie da, wo Worttreue hart klingt, Sinntreue an ihre Stelle setzen. Gefällige Sinntreue verdient allemal den Vorzug vor ungefälliger Worttreue. — Die Ansicht, den Sommernachtstraum ganz als Parodie aufzufassen und darzustellen, hat nicht bloß bei der Kritik ihre Gegner gefunden, auch auf der Bühne vermochte sie sich nicht einzubürgern.

In Eduard und Otto Devrient's Bearbeitung sind Lear und Othello durch Otto nicht ungeschickt übersetzt, beim Macbeth wird Schiller im Wesentlichen beibehalten. Allgemeine conservative Anschauung unterscheidet sich kaum von Oechelhäuser. Die Bühnenweisungen bringen, dem hergebrachten Natürlichen gegenüber, oft Gesuchtes. So, wenn Polonius die Lebensregeln, welche er dem scheidenden Laertes ertheilt, in gereimter Form aus einem Spruchbuch abliest; wenn die wahnsinnige Ophelia eine Laute mitbringt und mit deren Spiel den Gesang ihrer componirten Strophen begleitet<sup>2</sup>).

Feodor Wehl ließ bis jetzt drei Stücke erscheinen: Die Widerspenstige, Die Irrungen, Antonius und Cleopatra. Bei dem letztern gerieth der Bearbeiter an einen Uebersetzer, der im Wohlklang der Sprache und des Verses Alles zu wünschen übrig läßt. Die Spieldauer wird grundsätzlich auf drei Stunden als äußerstes Maximum beschränkt und ebenso eigensinnig der einheitliche Schauplatz während des Aktes festgehalten. Jenes führt zu rücksichtslosem Streichen, dieses zu wunderlichem Durcheinanderwerfen, wobei nicht bloß die Wahrscheinlichkeit leidet, sondern

<sup>1</sup>) Shakespeare's dram. Werke. F. d. deutsche Bühne bearb. v. W. Oechelhäuser. Bd. I, S. XLV, in Verbindung mit Jahrb. IV, 328 ff.

<sup>2</sup>) Das einzig Richtige traf hier ohne Zweifel, vor hundert Jahren schon, Schröder's Gattin, welche die Strophen nach selbsterfundener Melodie in dumpfem, verstimmtem Tone sang.

auch Widersinniges an den Tag kommt. Die Zuversicht, durch solche Bearbeitung Bühnen-Uebereinstimmung herbeizuführen, dürfte illusorisch sein.

Bei den Meinigern wird Akteintheilung und Scenengang des Originals fast genau festgehalten<sup>1)</sup>, sodaß die Verwandlungen sich häufen; darin liegt ein um so größeres Bedenken, weil reiche Ausstattung für den Zwischenvorhang längere Pausen erfordert. Nur selten wird eine überflüssige Scene fortgelassen oder durch Zusammenlegen eine Verbindung hergestellt. Die Kürzungen geschehen sehr geschickt — entweder durch knappere Fassung des Inhalts oder aber (der gewöhnliche Fall) durch Striche ohne Ueberbrückung, wobei dann der Vers oft genug unbarmherzige Behandlung erdulden muß. Diese Treue gegenüber dem Worte des Uebersetzers ist aber eine Untreue gegen den Dichter, welchem der Wohllaut seiner Verse doch nicht gleichgültig war.

So haben wir keinen Mangel an Bühnen-Bearbeitungen, die auch größtentheils durch ihre Darstellung schon dem Publikum zur Beurtheilung vorgeführt wurden; gleichwohl bleibt es zu bedauern, daß aus dem Vorschlag einheitlicher Gesamt-Bearbeitung nichts wurde — nichts werden konnte, weil der allseits anerkannte Chef-Redacteur fehlte: das beweist der thatsächliche Verlauf. Dingelstedt, die Devrients, Wehl, die Meininger — lauter Bühnenpraktiker, Bühnenleiter — liefern unter sich mancherlei Doubletten, dann finden sich bei Oechelhäuser die sämtlichen von den Uebrigen bearbeiteten Stücke und manche mehr, daneben laufen noch Sonder-Bearbeitungen; daraus folgt: der Eine verwarf, was der Andere als zweckmäßig schon erprobt hatte, weil Jeder seine Grundsätze, seine Erfahrung höher stellte. Wir haben also nach wie vor auf den verschiedenen Bühnen verschiedene Texte in verschiedener Bearbeitung, und nach wie vor stört der Mißstand, daß ein Gastspiel oder ein Uebergang der Darsteller zu andrer Bühne Einrenken und Umlernen erfordert.

Nicht alle Shakespeare-Stücke wurden dem Theater gewonnen, aber die Bearbeitung soll es auch nicht als ihre Aufgabe betrachten, alle dem Theater gewinnen zu wollen. Wo die Wirkung auf den heutigen Zuschauer nicht ausreicht, da wäre die Wiederbelebung nur eine ephemere, welche weder dem Dichter noch dem Darsteller noch dem Zuschauer Vortheil brächte. Zwar hatte Dingelstedt, bei Entwicklung seines großen Plans, ausdrücklich betont, daß es gelte, den ganzen Shakespeare der Bühne zu gewinnen; allein das war wohl nur ein oratorischer Ara-

---

<sup>1)</sup> Sie brachten bisher im Druck nur: Julius Caesar, Kaufmann von Venedig, Was ihr wollt, Wintermärchen.

besken-Zierrath, der Alles verlangte, um Vieles zu erreichen. Wenigstens hat Dingelstedt selbst während seiner dreißigjährigen Theaterleitung wohlweislich niemals Hand angelegt, den ganzen Shakespeare vor die Lampen zu bringen.

Hieran knüpft sich indeß noch eine Erwägung. Einzelne Stücke sind reich an dramatischem Leben wie an poetischer Schönheit und tiefem Gehalt; so wäre ihnen die Wirkung auf den Zuschauer auch heute gesichert, wenn sie nicht in wesentlichen Punkten unserer Anschauung, unserem Gefühl allzustark widerstritten. Diese könnten deshalb nur bühnengerecht werden durch eine Bearbeitung, welche theilweise bis zur Umarbeitung gehen müßte. Es entsteht also die Frage: ob ein solches Eingreifen in das organische Werk des Dichters für den Ausnahmefall zu gestatten sei? Man kann das verneinen vom strengconservativen Standpunkt aus, man kann aber auch — und vielleicht mit größerem Rechte — sagen, daß der Bühne doch ein werthvolles Stück zu Gute komme, dessen Urheber immerhin Shakespeare sei.

Das Gesamt-Resultat stellt sich dahin, daß in Deutschland, während der hundert Jahre seit Schröder's Hamlet bis zur Gegenwart, von den 36 Shakespeare-Stücken überhaupt 32 aufgeführt worden — und damit ist die Zahl derer, welche unsre Bühne zu ihrem Vortheil jetzt noch verwerthen kann, ohne Zweifel bereits überschritten. Die vier fehlenden Stücke sind: Titus Andronicus, Troilus und Cressida, Heinrich VI. Theil 1, Liebes-Leid und Lust. Im Titus Andronicus verletzen die Greuel schon den Leser, dem Zuschauer wären sie unerträglich; Heinrich VI. Theil 1 ließ sogar Dingelstedt fallen, weil er ihn nicht mehr für möglich erachtete; der Komödie Liebes-Leid und Lust fehlt vor Allem straffe dramatische Handlung, abgesehen davon, daß es — seit Reinhold Lenz bis zur Stunde — keinem deutschen Uebersetzer gelang, dem leichten Spiel des funkelnden Dialogs gerecht zu werden; Troilus und Cressida müßte schon in seiner parodistischen Weise die Zuschauer völlig fremd berühren, daneben bringt der Schluß keinen Abschluß. Werden darum die vier Stücke der deutschen Bühne fern bleiben? Das Virtuosenthum stellt sich die Aufgabe, Neues zu bringen, und das Neue soll wirken, weil es neu ist. So sind wir nicht sicher, daß noch eines oder andres dieser vier die Bretter beschreite, aber sicher sind wir, daß dem Wagniß dann kein Erfolg zur Seite steht.