

Werk

Titel: Eine neue Bühnenbearbeitung des Cymbeline

Autor: Bluthaupt, Heinrich

Ort: Weimar

Jahr: 1884

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509_0019|log11

Kontakt/Contact

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

✉ info@digizeitschriften.de

Eine neue Bühnenbearbeitung des Cymbeline.

Von

Heinrich Bulthaupt.

Eine neue Bühnenbearbeitung des Cymbeline — darin liegt schon ein Angriff gegen die früheren oder doch die Unterstellung, daß diese dem Zwecke, das werthvolle Werk, eine der poesievollsten Schöpfungen Shakespeare's, für die moderne Bühne zu gewinnen, nach des Bearbeiters Ansicht nicht mit den richtigen, den Erfolg verbürgenden Mitteln gerecht geworden sind. Braucht hinzugesetzt zu werden, daß auch der Gedanke, daß ein neuer Versuch sich lohnen könne, darin liegt? In der That glaube ich, bei allem Respekt vor den trefflichen Männern, die sich die Erwerbung dieses Juwels für das Theater angelegen sein ließen, daß sie es in etwas versahen, um dem Cymbeline die Fürsorge aller kunstgesinnten deutschen Bühnenleitungen zu sichern, und eben so fest bin ich davon überzeugt, daß, wenn auch mein Versuch sich nicht als stichhaltig erweisen sollte, ein neuer und wieder ein neuer unternommen werden muß, um Cymbeline in mindestens demselben Grade zu einem Repertoirestück zu machen, wie es Viel Lärm um Nichts, die Widerspenstige oder gar das Wintermärchen ist. Ich gehöre nicht zu denen, die fruchtlosen Experimenten, die nur den Reiz einer literarischen Ausgrabung tragen, das Wort reden möchten, und glaube, daß im Großen und Ganzen mit denjenigen Dramen Shakespeare's, die in Deutschland auf den Theatern eingebürgert sind, der Kreis zur Genüge geschlossen ist. Fast

allen, die man nicht aufgenommen, haftet irgend ein schwerer organischer Fehler oder ein Uebel im Stoff an, mit dem man sich nicht abzufinden vermag, und keines Bearbeiters Kunst wird es gelingen, uns trotz der herrlichsten Einzelheiten, trotz der rührenden Gestalt einer Isabella, trotz der Meisterschöpfung eines Parolles, Maaß für Maaß und Ende gut, Alles gut, im Zuschauerraum rein genießen zu lassen oder uns gar zu bewegen, die verletzende und oberflächliche Lösung der beiden Veroneser ohne künstlerische und sittliche Empörung gelassen hinzunehmen. Solch ein im Kern fehlerhaftes Werk ist nun aber Cymbeline keineswegs. Im Gegentheil ist es organisch durchaus gesund und laborirt lediglich an Fehlern, die mehr in einer störenden Weitschweifigkeit, unnützen Wiederholungen, ungeschickten Handlungs- und Charakterexpositionen, kurz, in den Mängeln einer oft geradezu unbegreiflich vernachlässigten Technik bestehen, als an solchen, die den Stoff, die Grundzüge des Plans und der dichterischen Gestalten treffen. Diese sind vielmehr von der vollkommensten Klarheit und Durchsichtigkeit und allein um einer einzigen Figur willen, der keuschesten Frauengestalt, die Shakespeare geschaffen, Imogen, müßte man Sorge tragen, den ungebührlich in's Breite wuchernden Körper des Stücks auf sein natürliches künstlerisches Maaß zurückzuführen und es damit der Stätte zurückzugeben, für die es geschaffen wurde: eben dem Theater. Nur pedantische Puristen können solche Bearbeitungen überhaupt ablehnen, aber auch nur, weil sie das Wesen der Bühnenwirkung verkennen, die, auf den Eindruck des Augenblicks angewiesen, in scharfer Deutlichkeit stets das Wichtige hell zu beleuchten, Unwichtiges in den Schatten zu stellen hat, die andererseits, an das Zeitmaaß und die Genußfähigkeit des Publikums gebunden, jedes Allzuviel streng zurückweist, und die endlich der von der Shakespeare'schen Bühne völlig abweichenden modernen Bühne angepaßt und abgerungen sein will. Selbst das größte dramatische Meisterwerk Shakespeare's muß sich aus dem einen oder andern Grunde für das Theater eine Aenderung, vielleicht eine Vergewaltigung gefallen lassen — aber bleibt für die Lektüre das Kunstwerk nicht (glücklicherweise!) intakt? Aendert eine praktische Maaßregel, die schließlich doch nur dem Verständniß und dem Genuß des Werkes dient, sofern es auf der Bühne erscheint, an seiner originalen Gestalt irgend etwas? Trifft aber diese Nothwendigkeit selbst jene Dichtungen, die über allen Zeitgeschmack und alle Bühnentechnik hinaus ihre ewige künstlerische

Giltigkeit besitzen, wie viel mehr solche, die, wie der Cymbeline, Eigenthümlichkeiten zeigen, die zu jeder Zeit und auf jeder Bühne fehlerhaft sind und die man am Liebsten nicht nur für das Theater, sondern überhaupt, wenn es nur ginge, radikal beseitigen möchte. Eigentlich sollte mit diesen Theoretikern der strengsten Observanz nicht gestritten werden, denn ihre Ansicht widerlegt sich von selbst; und doch ist die Bemerkung nicht ganz überflüssig, denn den Wunsch, Shakespeare ganz so wie er ist, eventuell selbst die zweifelhaften und vielleicht unechten Partien auf die Bretter zu bringen, kann man selbst von sonst ganz verständiger Seite hören.

Ich habe in meiner „Dramaturgie der Klassiker“, aus der mir gestattet sein möge, hier Einiges wörtlich zu wiederholen, um der Gefahr mit der neuen Einkleidung eines schon ausgesprochenen Gedankens geschraubt zu werden, zu entgehen, die Ansicht ausgesprochen, daß Shakespeare auch in seiner reifsten Periode Werke geschrieben hat, die tief unter dem Cymbeline stehen, aber kein anderes, dessen Unzulänglichkeiten leichter zu beseitigen seien. Ich bin aber auch fortgesetzt der Ansicht, daß kaum in einem anderen seiner Dramen die ganze Macht und Schönheit seines Schöpfergeistes sich neben den Schwächen der Arbeit so blendend zeigt wie hier und daß Cymbeline in seinen Hauptzügen ein wunderbares, von Shakespeare selbst nicht übertroffenes, geschweige denn von einem andern romantischen Dichter zu übertreffendes Werk ist. Die Mängel des Stücks sind: allzu aufdringliche Deutlichkeit Alles dessen, was darin zur Exposition zählt; eine dem entsprechende undramatische Absichtlichkeit der Lösung; Ueberladung des von Haus aus epischen Stoffes; Mißachtung der äußeren und inneren Wahrscheinlichkeit mit dem Dichter eigenen Lücken in der Motivirung. Das einleitende Gespräch der Edelleute, die Geschwätzigkeit des alten immer moralisirenden Belarius, der seinen Knaben zum fünfzigsten Male erzählt, was sie längst wissen und der sie gerade dann fortschickt, als er von ihrer königlichen Abkunft reden müßte (Dinge, die er dann in einem Monolog dem bereits eingeweihten oder doch ahnungsvollen Publikum breit vorträgt) — sie illustriren den ersten Punkt, und dem theatralischen Beginn entspricht das theatralische Ende. Der Reihe nach klären Alle auf, was den Andern zu wissen frommt, was aber leider wir schon wissen. Dabei verstößt die Blindheit des Königs, der seine eigene Tochter, des Posthumus, der seine Gattin nicht erkennt, gegen alle Glaublichkeit. Ist dies schon bedenklich und für

die Darstellung ein nicht ganz zu beseitigendes oder auch nur zu verdeckendes Hinderniß, so wird doch diese Sorglosigkeit noch durch die räthselhafte Nonchalance überboten, mit der der Dichter den natürlichen Höhepunkt dieser Scene, Imogen's und Posthumus' Begegnung, behandelt. Das leidenschaftlichste Jauchzen müßte hier alle Fesseln sprengen, der eine Gedanke der Liebenden, zu dauerhafterem Glück nun vereinigt zu sein, müßte alle anderen zurückdrängen. Statt dessen welches Zögern und Zaudern! Und als nun die Erkennung geschieht, als Posthumus in dem Knaben Fidelis sein Weib umarmt, als wir nichts als nur die beiden Gatten sehen und hören wollen — welch ertödtende Aufklärungen, welch ein quälendes Verweilen bei nebensächlichen Punkten und Seitenläufern der Handlung! Rechnet man die wiederholte unruhige (für die englische Bühne nicht fehlerhafte, für uns aber störende) Verschiebung der Scenerie hinzu, den Krimskrams der fragwürdigen Vision und ihrer gesuchten komischen Deutung, dann blickt man auf eine Reihe von Hindernissen, die den Zugang zu dem süßen Kern des Gedichts erschweren. Aber wie labt uns dieser trotz Allem und Allem! Wie reiht sich eine poetische Offenbarung an die andere, wie quillt Alles von Wohllaut über, welch ein Segen ruht über dem Waldidyll! Wie ergreift dieser Gegensatz der Natur und der Kultur, der sich durch das ganze Stück zieht, gerade da am Tiefsten, als die reine, von der entarteten Hofwelt Gehetzte, von dem Gatten, der in einer Kavalierswette ihre Ehre verpfändete, zum Tode Verurtheilte, im Allerheiligsten der Natur Trost und Zuflucht findet! Wie schön ist die Sühnung des Posthumus, der unerkannt für sein Vaterland sterben will, wie entzückend die romantische Ironie des Ganzen, die mit den tragischsten Situationen ihr liebliches Spiel treibt! Täuschung reiht sich an Täuschung, alle Thränen fließen vergebens, über dem trübsten Gewölk, das den handelnden Personen den Ausblick verhüllt, sehen wir Zuschauer mit dem Dichter glückverheißend die Sonne strahlen. Alles dies tritt gerade bei der Darstellung so deutlich und zwingend hervor, daß man, hat man sich von der reizvollen Wirkung überzeugt, umsomehr den Wunsch, das Stück den Anforderungen des heutigen Theaters endgiltig anzupassen, verstehen wird.

Von den bisherigen deutschen Bühneneinrichtungen des Cymbeline haben die von Wolzogen und Gisbert von Vincke eine weitere Beachtung, die erstere auch neuerdings wieder eine gewisse Verbreitung gefunden. Keine von ihnen verleugnet das drama-

turgische Geschick und den feinen Sinn ihrer Verfasser, aber keine erfüllt für mein Gefühl die Bedingungen einer guten Bearbeitung völlig: möglichste Anpassung des Werks an die modernen Theaterverhältnisse bei möglichster Schonung des Originals. Wolzogen thut meines Erachtens in erster Beziehung noch zu wenig, Vincke verfährt dagegen so frei, daß von dem Shakespeare'schen Bau kaum ein Stein auf dem andern bleibt. Mit dem Entfernen einiger unwesentlicher Szenen und der (fast selbstverständlichen) Beseitigung der unechten Traumerscheinung im Kerker ist es nicht gethan: vor Allem mußte das scenische Mosaik des Stücks in einen freien, überflüssige Verwandlungen thunlichst vermeidenden, Fluß gebracht werden — und daran hat Wolzogen es trotz seiner entgegengesetzten Meinung fehlen lassen, oder er hat doch für mein Gefühl in den von ihm vorgenommenen Zusammenziehungen nicht immer die glücklichste Hand gezeigt. Es ist nicht anders: wie zur Zeit der Elisabeth hat auch bei uns der Apparat der Bühne der organische Körper für die einheitliche Seele des Kunstwerks zu sein; er muß sie zu erkennen geben, er muß sich bis ins Kleinste mit ihr decken. Konnte damals auf dem neutralen Raum, der für die willige Phantasie Alles war, was der Dichter wollte, das Kunstwerk sich frei von örtlichen und zeitlichen Schranken ausathmen, so ist heutzutage sein Schritt an die bestimmte Oertlichkeit jeder einzelnen Scenerie gebunden und die Technik des modernen deutschen Dramas hat mit der aus englischen und französischen Elementen gemischten Technik der deutschen Bühne parallel gehen müssen. Heutzutage schließt Jedermann bei einem neueren Werk aus einem zerklüfteten Scenengefüge auch auf eine zerrissene Composition und diesen Maßstab legt der moderne Zuschauer ohne viel Nachdenken auch an die früheren, Jahrhunderte alten, unter den Bedingungen einer ganz andern Technik entstandenen Werke. Will man diese mit Erfolg auf unsern Theatern einbürgern, so hat man es nach dieser Seite in Nichts zu versehen. Hier fehlt Wolzogen. Mehr als nöthig springt die Handlung bei ihm ab, vermeidbare Unterbrechungen hat er nicht verhütet, naheliegende Szenenverbindungen nicht gefunden. Auch in seinen Zusätzen scheint er mir nicht glücklich gewesen zu sein. Er glaubt die Thatsache, daß Jachimo in der ominösen Kiste den Zugang zum Gemach der Imogen findet, den Augen des Publikums plausibler machen zu müssen, als Shakespeare es gethan und läßt sie sichtbar in das Haus schaffen — ein Umstand, der mir wegen seiner nahen Berührung mit dem Komischen

gefährlich erscheint und auf den ich noch zurückzukommen habe. Noch minder will es mir gefallen, daß Jachimo's Monolog in Imogen's Kammer in einen „Gang“ vor derselben verlegt wird und der schändliche Ehrenräuber bereits mit dem Armband in der Hand flüsternd auftritt, um die Worte „O Cytherea!“ u. s. w. mit einem Blick durch die offen gebliebene Thür zu sprechen. Wolzogen mag (wie in ähnlicher, nur noch viel auffallenderer Weise Vincke) diese Aenderung für nöthig befunden haben, um, wie er in seiner Vorbemerkung sagt, den Stoff alles Wunderlichen, Uebernatürlichen und Bedenklichen zu entkleiden. Es fragt sich eben nur, wo das Bedenkliche und das Wunderliche steckt. Wenn Wolzogen dieser Absicht u. A. auch den Namen des Jachimo opfert (er wird zum „Marcus Glabrio“), so scheint mir das zu weit gegangen. Der Franzose, der Holländer und Spanier durften freilich fallen, aber allzu ängstlich sollte man mit der Antikisierung auch nicht verfahren. Die Dichtung trägt schließlich doch den romantischen Charakter: und in ihm liegt mit dem sinnlichen und musikalischen Element auch das souveräne Spielen mit Raum und Zeit begriffen; nicht eine bestimmte geschichtliche Periode ist peinlich inne gehalten — alle Linien verfließen und der Inhalt des Stücks gab dem Dichter zu dieser romantischen Behandlung ein Recht. Vielleicht hat der Bearbeiter Das verkannt. Wenigstens wüßte ich mir sonst die Tendenz der erwähnten Aenderungen und das Citat aus seinem Vorwort nicht recht zu erklären. Ungern mache ich diese Ausstellungen, aber sie sind nicht zu verschweigen. Weiß ich doch, daß Wolzogen, wie für so manches Andere, das er den deutschen Bühnen erhalten und wiedergegeben hat, auch für seine Cymbeline-Bearbeitung reichlichen Dank verdient; denn ohne sie wäre Imogen dem Theaterpublikum noch unbekannter als sie es ohnehin ist.

Ganz anders die Vincke'sche Einrichtung, die im Jahre 1873 auf dem Weimarer Hoftheater ihre erste Aufführung erlebte. Sie ist vielleicht die gewaltsamste aller Bearbeitungen oder Umarbeitungen Shakespeare'scher Dramen und arbeitet ebensoviel mit den eigenen Einfällen des Arrangeurs, wie mit denen des Dichters. Zahlreiche Einschreibungen von Vincke's Hand bekunden das ungewöhnlichste Geschick, sich den Stil des Gedichts anzueignen, und wäre dies das Ausschlaggebende, dann dürfte man der Arbeit Lob genug spenden. Dennoch glaube ich, daß die völlige Umgestaltung keinen theatralischen Gewinn, kaum einen einzigen, bringt. Vincke

läßt das Stück, anstatt in Britannien und Rom, in London, Milfordhafen und Wales spielen und motivirt Philario's, Jachimo's und ihrer Freunde Anwesenheit auf allerdings ziemlich zwanglose Art. Der Grund ist augenscheinlich in dem Bedenken zu suchen, die Phantasie der Zuschauer möchte die Seereise von der britischen nach der italischen Küste innerhalb eines und desselben Aktes nicht so leichtthin zu machen willig sein. Ein kleiner Uebelstand bleibt es immerhin, aber doch nur ein kleiner. Wandert die Phantasie einmal von Ort zu Ort, dann verschlägt es ihr nicht, auch die weiteste Wanderung zu vollenden. Sie eilt ebenso gern nach Rom, wie nach Milfordhafen; ja, sie wandert lieber nach Rom, weil ihr das völlig anders geartete scenische Bild dort die theatralischen Gegensätze des Stückes in frappanter Schärfe vor die Augen führt. Das üppige frivole Treiben der Weltbeherrscherin an der Tiber, die glatten Formen des dortigen Verkehrs, die an den britischen Hof nur ungeschickt und verzerrt gedrungen sind — und das Dickicht der britannischen Urwälder; die gedankenlosen Festlichkeiten der innerlich ausgebrannten römischen jeunesse dorée — und die makellose, frische, unverführte Jugend der Söhne Cymbeline's; einer der besten Männer des Inselreichs inmitten der Lockungen der verderbten Großstadt — das sind die Kontraste, die man sehen will, die durch das Auge erst ihre letzte Bedeutung bekommen. Und wird nicht durch die Sichtbarkeit der weiten räumlichen Trennung von ihrem Gatten Imogen's Verlassenheit erst völlig rührend und erschütternd? Dies und Anderes spricht so beredt gegen Vincke's Aenderung, daß man den Vortheil des näheren Zusammenrückens der verschiedenen Oertlichkeiten nicht mehr als solchen gelten lassen kann. Glücklicher gestalten sich Vincke's Bemühungen um den Ersatz der flauen Exposition des Originals durch eine dramatisch bewegtere, in medias res führende. Die Kriegserklärung des Cajus Lucius (bei Shakespeare die erste Scene des dritten Aktes) steht bei Vincke am Beginn des ersten; die Entdeckung der heimlichen Ehe, die bei Shakespeare schon vorausgesetzt wird, erfolgt bei Vincke mit der Verbannung des Posthumus auf der Scene. Die Ankunft des Jachimo und die Scene der Versuchung verlegt Vincke, der den ersten Akt mit der Wette schließt, wie fast alle Bearbeiter mit einleuchtendem Recht in den zweiten; und wenn man ihm die häufige Untermischung Shakespeare'scher Verse mit seinen eigenen überhaupt zugestehen will, so kann man an der mit diesen Mitteln ermöglichten scenischen

Disposition kaum etwas auszusetzen finden. Dramaturgische Gewandtheit bethätigt sich auf Schritt und Tritt. Ueberbedenklich erscheinen mir jedoch die Aenderungen, die Vincke sich mit der Belauschung Imogen's durch Jachimo einerseits und der Begegnung der Flüchtigen mit den Waldbewohnern anderseits gestattet hat: die eine aus allen, poetischen, dramatischen und theatralischen, die andere vorwiegend aus — allerdings sehr schwer wiegenden — poetischen Gründen.

Vincke verlegt — wie der engeren Shakespeare-Gemeinde bekannt sein wird — die nächtliche Scene vom Gemach der Schlafenden in den Garten und läßt den Verräther einen Baum erklettern, den Balkon ersteigen, endlich auf einen kurzen Moment in den Pavillon und an das (unsichtbare) Lager Imogen's zum Raube des Armbands treten, zurückkommen und forteilen. Offenbar scheute er das allerdings theatralisch bedenkliche Versteck der Kiste oder er fürchtete sich vor dem Anathema prüder Naturen. Ich wüßte nicht, warum. Ist die Scene im Schlafgemach wirklich bedenklich? Durchdringt uns nicht der „süße Dämmerchein, der das Heiligthum durchwebt“, mit weihevolem Schauer, und macht nicht der Anblick der reinen Frau, die mit einem innigen Gedanken an den fernen Gemahl entschlummert ist, den frechen Sünder, der gekommen ist, sie zu verderben, bis ins innerste Mark erbeben? Er steht gefesselt, gelähmt vor ihr, gewaltsam muß er sich aufraffen, um seine Beweisstücke zu sammeln, und als er sich in sein Asyl zurückzieht, gesteht er sich die zwangvolle Wahrheit: „Ein Himmelsengel dort, die Hölle hier“. Oder stößt sich der Bearbeiter an dem fünfsprenkigen Purpural an Imogen's linker Brust? So mag Jachimo es am Halse entdecken und jede Sorge schwindet. Gerade in dem gegenwärtigen Anschauen des Kontrastes der beiden Naturen, in der wunderbar getroffenen Stimmung der Scene, beruht ihr dramatischer und theatralischer Reiz. Und was gewinnt Vincke? Er verdeutlicht — was unbedingt zu billigen ist — den Werth, den Imogen und Posthumus dem Armband als der „Fessel der Liebe“ beilegen; er findet mit der Verlegung der Scene in den Garten vielleicht den Beifall einer Pensionsmutter, aus dem ich mir Nichts machen würde, aber er führt auch eine theatralisch so gesuchte, gezwungene und dadurch fast komische Situation herbei, daß sich die ganze Neuerung damit von selbst richtet. Man vergegenwärtige sich den auf dem Balkon harrenden Jachimo ins Zimmer blickend und Dinge belauschend, die nur in der nächsten Nähe überhaupt wahrgenommen

werden könnten: das Augenlid mit der azurenen Aederung, den reinen Hauch, der das Gemach durchduftet! Man sehe ihn in das Zimmer steigen, um das Armband zu stehlen und bedenke, daß er selbst diesen Augenblick noch benutzen muß, um zum Fenster hinaus zum Publikum zu sprechen! Unmöglich! Selbst die diskreteste Darstellung hilft darüber nicht hinweg! — Die andere, das Zusammentreffen Imogen's mit ihren Brüdern betreffende Veränderung ist zwar scenisch nicht gefährlich, aber künstlerisch bedenklich ist sie auch. Bei Vincke sehen nämlich Arviragus und Guiderius Imogen, die — in seiner Bearbeitung in einem Monolog am Schluß des dritten Aktes — das Fläschchen des Pisanio geleert, überhaupt zum ersten Male, als sie scheinodt am Boden liegt. Nun ruft der eine der Knaben: „Todt das Vöglein, auf das wir uns schon freuten“, und die unsagbar schönen Worte der Trauer, die über dem vermeintlichen Leichnam eines vertrauten Wesens gesprochen, bis zu Thränen ergreifen, verlieren, von Unbekannten über den Unbekannten, Sinn und Bedeutung. Nun muß Imogen in Gegenwart der Waldbewohner zum Bewußtsein zurückkehren und später erst, ohne daß der schwere verwirrende Schlaf vorausgegangen wäre, den Rumpf des Cloten mit dem ihres Posthumus verwechseln. Natürlich fällt damit auch der rührende Grabgesang — Einbußen überall und kein Ersatz. Vortrefflich ist dagegen die Art, wie Vincke die Erkennungen der Schlußscenen verlegt, um für das Wiederfinden der getrennten Gatten die letzte, entscheidende Wirkung zu finden, vortrefflich auch die scenische Anweisung für den ganzen letzten Akt und die weise Verhütung eines — durch die dramatische Sachlage nicht gebotenen — Szenenwechsels.

Es ist nicht gerade angenehm, gegen diese Bearbeitungen für die eigene eintreten zu müssen. Am Liebsten hätte ich, wäre der verfügbare Raum nicht erheblich damit überschritten worden, dieselbe an dieser Stelle der Kritik der Leser ganz, ohne Zusätze und Erklärungen meinerseits, unterbreitet. Das ließ sich jedoch nicht ermöglichen, und so konnte ich nur den den Lesern des Jahrbuchs aus früheren Vorgängen schon bekannten Weg einschlagen, hoffentlich ohne damit den Schein einer dunkelhaften Propaganda für die eigene Arbeit zu erwecken. Lediglich die zu wählende Methode der Mittheilung trägt die Schuld, wenn die Gefahr dieses Verdachtens nicht immer vermieden wird.

Der Gesichtspunkt, der mich bei der neuen Einrichtung leitete, ergiebt sich aus dem Gesagten von selbst. Ich glaubte den Baum

von seinen Auswüchsen befreien zu müssen, ohne doch die Axt an die Wurzel zu legen, wie Vincke es gethan. Bei der Bestimmung dieser Auswüchse leiteten mich außer praktischen Rücksichten, die mir das Wesen unseres heutigen deutschen Theaters zu fordern schien, meine Auffassung von dem geistigen Inhalt — wenn man will, von dem Thema des Stückes, von der gemeinsamen Seele seiner Handlungen. Daß dies die Natur im Gegensatz zur Kultur ist, wurde schon angedeutet. Die verschiedenen Personengruppen und ihre Aktionen sind nur ebenso viele Variationen dieses Themas. Inmitten einer verderbten Hofsphäre, in der nur die Lüge und die Frechheit sich zu behaupten vermag, stehen Imogen und Posthumus vereinsamt, aber in den Grundfesten ihrer Natur durch keinen Angriff und keine Ansteckung erschüttert. Was ihren Werth ausmacht, hat ihnen zum größeren Theil das Glück verliehen: es sind reine, goldene Naturen; aber eine echte einfache Sitte hat ihre Impulse gebändigt. In ihnen hat sich die angeborene Gabe auf das Herrlichste mit dem Verdienst gepaart. Nicht ganz vollkommen in dem Manne, der, stärker und schwerer zu sänftigen, einer augenblicklichen Wallung zu seinem und Anderer Schaden mehr als einmal nachgiebt; ohne jeden Rest aber in dem Weibe, das in Allem, selbst in der flammenden Entrüstung über den frechen Zudringling Cloten, in ihrer festen Opposition gegen den Vater, in der Verzweiflung über die vermeinte Untreue des Posthumus, kurz in jeder Situation und Stimmung das Richtige wählt, ohne langes Besinnen, durch den Genius ihres Naturells getrieben. Gegen Beide wirkt nun die Scheinwelt der Sitte, die falsche Kultur. Posthumus fällt ihren tückischen Angriffen zum Opfer. Die „beim Schmause“ — wie Jachimo im fünften Akt ausdrücklich hervorhebt — im Kreise leichter Gesellen mit einem römischen Wüstling eingegangene, von diesem provocirte und auf Schleichwegen gewonnene Wette bringt ihn aus allen Fugen und kostet um ein Haar Imogen und ihm selbst das Leben. Einem fast noch schrecklicheren Angriff ist seine Gattin ausgesetzt. Der König will ihr den Sohn der Königin zum Manne aufzwingen; diese trachtet ihr nach dem Leben; Cloten, schon durch seine gemeine Natur, durch seine Dummheit und Sinnlichkeit schrecklich, durch die Einflüsse des Hoflebens aber noch mehr verderbt, droht ihr geradezu mit Gewalt. Indirekt wirkt dann noch Jachimo's Schändlichkeit und der durch sie hervorgerufene Mordbefehl ihres Gatten gegen sie — von aller Hilfe abgelöst, sieht sie sich, ein schwaches Weib, allein in das Leben

hinausgestoßen. Die Scenen im Walde sind die nothwendige Ergänzung des Hofbildes. Hier herrscht das reinste, unbefleckteste Empfinden. Mit dem Herzen der Jünglinge, ihrer Brüder, fühlt sie das ihrige in harmonischem Gleichtakt schlagen. Aber diese Freiheit ist doch nur Gefangenschaft. Ihr glücklich gemischtes Blut lehrt Arviragus und Guiderius das Rechte treffen: wohlbeachtet, auch darin, daß sie ins Leben hinaus müssen, um sich zu bewähren. Erst die im Strom der Außenwelt bewährte Natur verdient den Preis. Erst im Kampfe mit der Kultur kann die Natur zeigen, ob sie sittlich ist. Wunderbar löst sich das Wirriß der Begebnisse. Die Elemente der lügenhaften Scheinwelt und der rohen, durch falsche Sitten nur noch greulicheren Bestialität werden überwunden. An den König, der so recht der Mann ist, gelenkt zu werden, jedem Einfluß zugänglich, aber, wie es scheint, dem guten mehr als dem bösen, schließen sich die reinen, bewährten und geläuterten Kräfte, aus denen die Natur mit echten, wahren Lauten redet und die sich der Sitte freiwillig unterordnen, sofern sie Sittlichkeit und darum im Einklange mit der Natur ist, die nur durch das Maaß und das Gleichgewicht der Kräfte wirkt und besteht.

So stehen denn auch die Nebenhandlungen, wenn auch in keinem streng dramatischen, doch in einem idealen Bezug zu der Haupthandlung, die Imogen heißt; aber auch nur sofern sie dies thun, haben sie ein Recht auf theatralischen Bestand. Fallen mußte Alles, was sich auf des Posthumus Geschlecht bezieht, also in der einleitenden Scene die breite Erzählung des Edelmannes, die Vision im Kerker mit dem Orakelbuch und die Deutung des Wahrsagers — Dinge, über die, wie es scheint, alle Bearbeiter des Cymbeline einig gewesen sind; fallen mußten ferner alle weitläufigen Behandlungen der politischen Verwicklung, die, an sich ohne Reiz, nur insofern Bedeutung hat, als sie die Hauptcharaktere stählt und endlich zusammenführt. Fallen mußten endlich (um unnütze Längen zu beseitigen) und konnten (weil eine kurze Einschubung in den Hauptscenen die Situation genügend aufhellte) gewisse vorbereitende Zwischenscenen, die die dramatische Schärfe der Hauptscenen nur abstumpfen: die fünfte des dritten Aktes, die sich um Imogen's Entfernung und Cloten's Entschluß, ihr in den Kleidern des Posthumus nachzusetzen, bewegt; die dritte und vierte des vierten Aktes. Alles Uebrige betrifft die Beseitigung von Wiederholungen und verspäteten Aufklärungen des Publikums: außer

in den Schlußscenen auch die Beseitigung des Monologs des Bellarius am Schluß der dritten Scene des dritten Aktes, Umstellungen und Zusammenrückungen verschiedener Scenen, kleine Einschaltungen und außer anderen unwesentlichen Aenderungen die gleichfalls kaum zu erwähnende Verwandlung des Franzosen, Holländers und Spaniers in Römer mit antiken Namen. Nach diesen Mittheilungen scheint sich meine Bearbeitung nicht sehr von der Wolzogen'schen zu entfernen. Die ganz erheblichen Abweichungen werden aber bei dem Entrollen des scenischen Bildes auffallen, das sich — die Akt- und Sceneneintheilung auf meine Bearbeitung verstanden — nun folgendermaßen darstellt.

I. Akt. Garten vor Cymbeline's Palast. Terrasse im Hintergrund mit freier Aussicht auf das Meer. Rechts auf der Terrasse Säulenhalle (Eingang in den Palast); links weiter vorn das Haus der Imogen, von Grün dicht bewachsen.

I. Scene. Das gekürzte Gespräch der Edelleute.

II. Scene. Die Königin, Posthumus und Imogen, hernach Cymbeline und der Hof. Einige eingeschobene Worte der Königin nach der Stelle „Ihr wißt, was ihr befahrt“:

Im nahen Hafen liegt das Schiff bereit,
Der Steuermann, die Rudrer warten schon;
Säumt nicht zu lange — macht den Abschied kurz —

bereiten, wie alsbald deutlich werden wird, die völlig umgestaltete dritte Scene der Bearbeitung vor. Im Uebrigen entspricht der Verlauf der Scene (die Verweisung des Posthumus) ganz dem Original, nur endet sie, da der Schluß die theatralische Wirkung schwächt, mit dem Wort des Königs:

So alternd sterbe
An dieser Thorheit sie!

III. Scene. Imogen bleibt allein zurück und beginnt nach dem eingeschobenen Wort „Wer giebt mir Trost?“ mit dem bei Shakespeare am Anfang der siebenten Scene des ersten Aktes stehenden kleinen Monolog „Der Vater grausam, die Stiefmutter falsch“. Dann tritt (wie dort) Pisanio auf, jedoch nicht um Jachimo anzumelden, von dem selbstverständlich in der Bearbeitung noch keine Rede sein kann, sondern um der Trauernden Bericht von des Posthumus Abreise zu bringen, die — bei der supponirten Nähe des Hafens — ohne dem Glauben zu viel zuzumuthen, inzwischen als erfolgt angenommen wird. Der Inhalt entspricht der vierten Scene

des I. Aktes bei Shakespeare, nur daß Imogen bei Pisanio's Ankunft ausruft:

Pisanio, du! — O allzu rascher Bote —
Du kommst von ihm, von meinem theuren Herrn?
Ich wär' am Strand des Hafens festgewurzelt!
So schied er? Ohne mich? Was sagt er dir
Zuletzt?

Mit dem Passus:

Da tritt mein Vater ein
Und schüttelt wie des Nordens grimmer Hauch
All' unsre Knospen ab im Keim —

fällt, während Pisanio der Herrin gerührt knieend das Gewand küßt, der Zwischenvorhang über der ruhigen Gruppe.

Verwandlung. Rom. Im Hause des Philario. Philario, Jachimo, Cinna, Milo (scil. der Franzose), alte und junge Römer, einige gelagert, andere in Gruppen, wieder andere in der Vorhalle spazierend. Posthumus im Hintergrunde im Gespräch mit Zweien oder Dreien. Ein Zug von Bacchanten und Flötenbläsern zieht ausgelassen über die Bühne. Diener tragen Kannen und Trinkgefäße.

IV. Scene. Sie entwickelt sich, mit einigen Kürzungen und Milderungen im Ausdruck, ganz wie die Scene des Originals. Nach Jachimo's „Eure Hand darauf! Ein Pakt!“ schlagen er und Posthumus zur Wette ein und mit des Letzteren (hinzugefügtem) Wort:

Ihr prahlt jetzt und seid sicher. Aber ihr werdet mir noch, wofern ihr ein ehrlicher Mann seid, schamroth bekennen müssen, daß die Treue der Frauen höher im Preise steht als euer Leichtsinne glauben möchte. Und so, in der Hand der Götter, erwart' ich gelassen den Ausgang —

fällt der Vorhang. Der Zusatz war erforderlich, um den Auftritt nicht scenisch im Sande verlaufen zu lassen und ein markantes Bild und Wort zu gewinnen, das in dem Zuschauer nachwirken kann, an das er die Erinnerung in den folgenden Akt mit hinübernimmt, an das er die Fäden der Entwicklung knüpft. Aus einer ähnlichen künstlerischen Absicht entspringen alle nachdrücklichen Schlußpassagen (z. B. die gereimten Verse) und Schlußgruppen auch bei unsern größten Dichtern (Schiller).

Damit schließt der erste Akt der Bearbeitung. Völlig abgeschlossen sind der Schluß der zweiten Scene nach Cymbeline's Abgang und die ganze dritte (Cloten und die Edelleute).

II. Akt. Der Garten vor Cymbeline's Palast wie im ersten Akt. Früher Morgen.

I. Scene. Die Königin, Cornelius, die Hofdamen, später Pisanio. Sie entspricht der sechsten Scene des I. Akts im Original.

II. Scene. Cloten, zwei Edelleute, Musikanten, später die Kammerfrau (Helena) und Imogen.

Das einleitende Gespräch Cloten's und der Edelleute setzt sich aus den Dialogen der Scenen I und III, Akt II, zusammen, nur daß des Jachimo noch nicht Erwähnung geschieht — er ist noch nicht angelangt — und das à part des zweiten besser gesinnten Begleiters „Daß seine Mutter, der verschmitzte Teufel, der Welt den Esel gab“ wegfällt. Dem Liede ist auf Wunsch des Komponisten (Hofkapellmeister Albert Dietrich in Oldenburg) ein zweiter Vers beigegeben:

Empor zu deiner Kammer dringt
Der Rose süßer Duft,
Doch wird er, wie mein Lied verklingt,
Verhaucht in leere Luft.
Ach, was da blüht und was da liebt,
Schaut wartend zu dir auf:
Mit allem, was da schön und gut,
Du holdes Kind, steh' auf!

Ohne die durch des Hofes Auftritt erfolgte Unterbrechung spielt sich nun, nachdem die Edelleute und Musikanten gegangen, die Scene zwischen Cloten und der Kammerfrau und jenem und Imogen ganz wie im Original ab. Auch erscheint Pisanio gegen das Ende — jedoch um Jachimo anzukündigen (cf. Scene 7, Akt I des Originals). Die Verlegung dieser Meldung gerade an diese Stelle scheint mir, abgesehen von allen bisher schon ersparten Verwandlungen und Scenenunterbrechungen, theatralisch besonders glücklich. Ein Feind löst den andern ab und mit dramatischer Jähheit wechseln Zorn, Schreck und Freude (III. Scene). Die große Unterredung Imogen's und Jachimo's entspricht mit geringfügigen Auslassungen und Aenderungen ganz und gar der siebenten Scene des ersten Aktes bei Shakespeare.

Verwandlung. Imogen's Schlafgemach. Rothes Ampellicht. Im Hintergrund hinter einem zu Anfang dicht verschlossenen Vorhang Jachimo's Kiste in einem alkovenartigen Verschlag.

IV. Scene. Imogen, auf ihrem Lager lesend, Helena, später Jachimo.

Die Scene ist bis auf zwei oder drei kleine Wortänderungen ganz intakt geblieben, nur lasse ich sie, wie Imogen entschlummert, bis zu Jachimo's Ausruf „Doch mein Vorsatz!“ vom Orchester accompagniren und ebenso schließen. Jachimo entsteigt der Kiste nicht sichtbar. Man sieht den Vorhang rauschen, sich theilen und Jachimo neben der Kiste aufrecht stehen. Ob diese auch bei Shakespeare nicht gezeigt worden ist, wie u. A. Martensen will (Shakespeare-Jahrbuch Band IV, pag. 382), darf dahingestellt bleiben, jedenfalls steigert ihr Verheimlichen das Unheimliche des Vorgangs, indem sie ihm jeden materiellen, auf der Grenze des Komischen stehenden Beigeschmack (die Vexirdose mit dem Vexirmännchen) nimmt, die Phantasie beschäftigt und den dramatischen Kern, die Hauptsache der Scene, freier legt.

Jachimo's Monolog bringt den Aktschluß.

III. Akt. Rom. Das Haus des Philario.

I. Scene. Posthumus, Philario, hernach Jachimo. — Sie korrespondirt der 4. Scene des II. Aktes bei Shakespeare. Nur ist, um den Monolog des Posthumus in derselben Scenerie unmittelbar anschließen zu können, dem Philario nach dem heftigsten Verzweiflungsausbruch des Posthumus das Wort gegeben:

Geh'n wir, bis ihn die erste Raserei
Des Schmerzes flieht. Ich kenne sein Gemüth:
Jedweder Zuspruch würd' ihm nur erbittern.
Er muß sich selbst bezwingen, und er wird's —
(mit Bedeutung zu Jachimo)
Ihr habt gewonnen! Freut euch nun des Siegs.

Sie gehen. Posthumus bleibt. Der Monolog schließt sich, nur an wenigen Stellen mit Rücksicht auf die theatralische Oeffentlichkeit gemildert, an.

Verwandlung. Britannien. Halle in Cymbeline's Palast.

II. Scene. Die Audienz des Cajus Lucius, ganz wie die erste Scene des II. Aktes im Original. Nach dem Abgang des Hofes folgt die

III. Scene. Pisanio mit dem Briefe, dann Imogen, die, wie bei Shakespeare mit den Worten schließt:

Thu' mein Geheiß. Was braucht's der Worte viel!
's giebt einen Weg nur: Milford heißt sein Ziel.

Verwandlung. Gebirg. Wald und Höhle.

IV. Scene. Belarius und die Jünglinge (cf. in der Eintheilung bei Shakespeare III. Akt, 3. Scene; doch bleibt der Monolog des Belarius fort).

V. Scene. Pisanio und Imogen (die 4. Scene, Akt III im Original). Sie giebt einen trefflichen Aktschluß.

IV. Akt. Wald, in der Nähe der Höhle des Belarius, ganz wie im III. Akt.

I. Scene. Imogen in Knabenkleidern tritt auf. (NB. Ich lasse, um einen Dekorationswechsel zu vermeiden, Imogen irr im Kreise gegangen sein und sich an dem Ort, wo Pisanio sie verlassen, wiederfinden.) Sie geht in die Höhle. Belarius, Guiderius und Arviragus kommen von der Jagd zurück. Mit dem Abgang Aller in die Höhle endet die Scene wie die VI. des III. Actes bei Shakespeare.

II. Scene. Monolog des Cloten, der jedoch, um für eine ausgefallene Scene Ersatz zu schaffen, beginnt „Sie ist entwischt. Pisanio hat geplaudert“ (cf. im Uebrigen Akt IV des Originals, Scene I und die folgende Scenenreihe). Wie Cloten sich rufend im Walde verliert, kehren die Vier aus ihrem Verließ zurück, Imogen nimmt den Trank und verschwindet aufs Neue in der Höhle; der Zweikampf Cloten's mit Guiderius schließt sich an, die Auffindung der vermeintlichen Leiche des Knaben Fidelis, die Todtenklage und das Grablied. Eine einfache Scenenweisung ermöglicht hier den stimmungsvollsten Schluß mit dem Gesang und verhütet zugleich den Schein allzu theatralischer Absichtlichkeit des Dichters, der Imogen gerade dann erwachen läßt, wenn die Trauernden sie verlassen haben. Ich lasse es nämlich über dem Gesang Abend geworden sein. Das Mondlicht beleuchtet voll die Gruppe. Der Zwischenvorhang fällt langsam. Die Musik dauert fort. Wie der Vorhang sich wieder hebt, ist es heller Tag und Imogen ruht noch auf derselben Stätte, scheintodt schlummernd. Zu allem Anderen gewinnt man durch dies Arrangement, das sich bei einer Aufführung auf dem Bremer Stadttheater 1880 vorzüglich bewährte, noch zweierlei: Zeit für die Wirkung des Schlaftrunks und die Möglichkeit der Annahme, daß die Waldbewohner die vermeinten Leichen nur darum unbeerdigt liegen ließen, weil die Nacht sie überraschte. Das bloße Verlassen der Todten, wie es die Regie-notiz bei Shakespeare will, wäre für unsere moderne Bühne ebenso

stimmungslos wie sinnwidrig. Sie gehen dann eben nur, um Imogen Gelegenheit zum ungestörten Erwachen zu geben.

III. Scene. Imogen erwacht und findet den Leichnam des Cloten. Alles Folgende spielt sich ganz wie im Original ab, und nach dem Wort des Lucius „Ein Fall erhebt uns oft zu höh'ren Ehren“ fällt unter einer Trauermusik (der Bestattung des kopflosen Todten „nach Kriegerart“) der Vorhang.

V. Akt. Britannien. Das Schlachtfeld.

I. Scene. Posthumus' Monolog. Der Bruch der Gastlichkeit mit Rom schien mir einer kurzen sympathischen Motivirung zu bedürfen und so erlaubte ich mir eine kleine Veränderung. Nach den Worten:

Ihr hättet auch
Die edle Imogen bewahrt, daß sie
Bereute, und mich Elenden getroffen,
Der eure Rache mehr verdient —

fährt Posthumus in meiner Bearbeitung fort:

Laßt mich
Für dies mein Land, das mich gebar und nährte,
O Imogen, für dich, für die mein Leben
Ein Todeshauch nur ist, als Opfer fallen.
Verzeih' mir, Rom, du liehst mir Sonn' und Erde,
Und deine Schiffe trugen mich an's Land —
Der Drang der Heimath löst das leichte Band
Der Gastlichkeit. Ich scheuchte deine Adler
Mit meinen Brüdern. Ihrer Schwingen Kraft
Ist schon gebrochen — noch ein letzter Streich
Und dann zu Ende. Dorthin ruft es mich —
(Trompetensignal)

Laß mich den Sieg sehn, und dann, Auge, brich!

Unmittelbar daran schließt sich — nach Hinweglassung des Zweikampfes des Jachimo und Posthumus und der Gefangennahme und Befreiung des Königs — die Flucht der Römischen und das Wort des Lucius „Fort, Knabe“, der Dialog mit dem Edelmann und die Gefangennahme des Posthumus. Einige aus dem Kerkermonolog herübergewommene, an den Schluß dieses Auftritts verlegte Verse scheinen mir denselben wirksam zu beenden:

Willkommen, Fesseln! Denn ihr seid der Weg
Zur Freiheit, hoff' ich. Besser bin ich dran
Als wer an Gift krankt; denn der stöhnte lieber
In Ewigkeit, eh' er dem sichren Arzt sich,
Dem Tod, vertraute, der der Schlüssel ist
Für diese Riegel — und dann ewig frei!

Daß ich die „Gicht“ des Originals dabei in „Gift“ umgewandelt habe, lediglich natürlich für die Bühne, wolle man mir verzeihen. Die „Gicht“ befremdet, ausgesprochen, an dieser Stelle auffallend und schädigt die Stimmung der Scene, anstatt sie zu fördern. Die Nennung des Giftes erweckt aber einen leisen Bezug zu den schleichenden, langsam aufreibenden Mitteln, mit denen die Königin im Geheimen arbeitet, denselben Mitteln, denen der König, denen mit rascherer Wirkung auch Imogen zum Opfer fallen sollte.¹⁾

II. Scene. Posthumus ist abgeführt worden. Kriegerische Musik. Aufzug Cymbeline's und der Seinen mit Fahnen, Standarten und Trophäen. Er nimmt inmitten der Bühne auf einem Hügel, auf dem rasch ein Zeltlager aufgeschlagen wird, Platz. (Ein Dekorationswechsel bleibt somit vermieden.) Mit erheblichen Kürzungen entwickelt sich die Scene von nun an im Wesentlichen im Gang des Originals. Der Ernennung der Waldbewohner zu „Wahlstatt-rittern“ folgt die Botschaft des Arztes vom Tode der Königin, die Vorführung der Gefangenen, Cymbeline's und Imogen's Zwiesprach, Jachimo's Bekenntniß, das Wiederfinden der Gatten, doch ohne den verletzenden Schlag und das an dieser Stelle ganz unerträgliche Intermezzo mit Pisanio, das, gekürzt, erst nach der rührenden Umarmung der Beiden seinen Platz findet. Die erneute Aufklärung des Arztes wird nach dessen Worten:

Ihr Götter,

Eins in der Königin Beichte ließ ich aus —

Hör' mich, mein Fürst —

in ein flüsterndes Gespräch des Arztes mit Cymbeline und Imogen verwandelt, dessen Inhalt wir ja kennen. Auch Pisanio's Bericht von Cloten's Verschwinden wird dadurch hinfällig, und rasch schließt sich die kecke Rede des Guiderius und die Enthüllung des Belarius an. Mit dem durch die früheren Streichungen bedingten Ausfall des Wahrsagers fällt auch die erneute Berührung der politischen Verwickelungen, der Zusicherung der Unterwerfung an Rom (die nach dem Sieg der Briten einen ganz mißlichen Eindruck macht) und mit der festlichen Aufforderung des Königs endet das Stück wie im Original. —

¹⁾ Es ist nur zu fürchten, daß die populäre Auffassung des Begriffs „Gift“ hiergegen streiten könnte; im Allgemeinen glaubt man, daß wer an Gift krankt, überhaupt keine Zeit habe, Ewigkeiten lang zu stöhnen, während grade die „Ewigkeit“ des Leidens mit der verzweifelten Endlosigkeit des „Stöhnens“ ein Characteristicum der „Gicht“ ist. D. R.

Ich gestehe, daß ich mit diesen letzten Aenderungen nicht ganz zufrieden bin, daß mir ein rücksichtsloseres Verfahren im Streichen, in der Verlegung der Scenen und der Einschaltung neuer Verse fast geboten erscheint, um den letzten Akt auf der Höhe der Bühnenwirkung der voraufgegangenen zu belassen, behalte mir auch ein Zurückkommen auf diesen Punkt vor. Im Uebrigen springt aber der theatralische Vorthail dieser Einrichtung, wie ich glaube, in die Augen, nicht zum Wenigsten vielleicht der Gewinn, daß die beiden ersten Akte nur je eine Verwandlung haben, der dritte zwei, der vierte und fünfte keine. An die Stelle des 26maligen Scenenwechsels im ganzen Stück tritt somit nur ein 9maliger. Alle weiteren Aenderungen werden für oder gegen sich selbst sprechen; ich enthalte mich darum jeden Kommentars.

Aufgefallen wird es sein, daß ich dem musikalischen Element einen breiten Platz eingeräumt habe. In der That einen noch breiteren, als aus den obigen Notizen hervorgehen konnte. Denn die Musik von Albert Dietrich, der für den romantischen Stoff der berufene Meister ist, begreift eine Ouvertüre für großes Orchester in sich, vier Entr'actes, einen kleinen Instrumentalsatz: die Serenade des Cloten vor dem Liede, dies Lied (Tenorsolo), das Melodram während der Scene in Imogen's Schlafgemach, einige Hornrufe, die elegische Weise auf dem „kunistreichen Instrument“ des Cadwall (Solo für Englisch Horn), den Grabgesang (Duett für Tenor und Bariton), den Trauermarsch bei Cloten's Bestattung, einen kriegerischen Schlußsatz. Nur in dieser musikalischen Umhüllung und Durchdringung scheint mir der Cymbeline für die Bühne einzig möglich zu sein. Er gehört zu den am musikalischsten empfundenen Dramen Shakespeare's, nicht ganz so wie der Sommernachts Traum und der Sturm, aber nicht weniger als der Dreikönigsabend. Eine holde Wahnstimmung hat das Werk geboren und bemächtigt sich unser, wenn wir es auf uns wirken lassen. Eine geheimnißvolle Macht scheint mit leisem schützendem Flügel Schlag durch Haus und Garten zu wallen und das Schiff, das den Verbannten trägt, sicher zu geleiten. Worte, die die Musik selbst aus der Taufe gehoben, schlagen an Ohr und Herz. Dieses Wunderbare will im Theater verkörpert werden, wie es der Geist der Dichtung im Uebrigen sein will und muß. Wir hören es in uns singen und klingen, wenn wir die Dichtung lesen; wir müssen wirkliche Töne vernehmen, wenn wir sie sehen. Auch hat der Effekt die Richtigkeit dieser Anempfindung schon besiegelt. Trotz-

dem bei den wiederholten Aufführungen in Bremen die Musik nur erst zum Theil fertig gestellt war, und trotzdem sie bei den jüngsten Aufführungen in Leipzig (die erste fand dort am 15. December 1883 Statt) nur vom verminderten Orchester ausgeführt wurde, übte sie eine starke Wirkung: eine siegesgewisse Verbündete der großen Schöpfung Shakespeare's.

Der neuen Bearbeitung für die Bühne wurde die Uebersetzung von Hertzberg zu Grunde gelegt, über deren vorzügliche Qualitäten ich mich zu verbreiten nicht nöthig haben werde. Daß sie auch ihre Schwächen hat, ist unleugbar; zu Zeiten fehlt ihr der melodische Fluß, und über dem Verlangen, sich dem Original möglichst treu anzuschmiegen, wird sie undeutlich. Die Schauspieler haben sie nicht eben leicht gelernt. Dennoch würde ich sie gewählt haben, auch wenn sie mir die Pietät für den Verstorbenen, meinen früheren Lehrer, nicht besonders werth gemacht hätte. Daß ich mir auch mit ihr wiederholt kleine Aenderungen erlaubt habe, wird mir Angesichts der Umgestaltungen, die die Dichtung Shakespeare's selbst betrafen, um so leichter nachgesehen werden. Sie bezogen sich vorwiegend auf die Wahl einzelner Ausdrücke, die mir entweder an und für sich unpoetisch oder doch, auf der Bühne für die Ohren und die Empfindung des Theaterpublikums, störend erschienen. Im Princip ist das freilich eine difficile Frage. In wie fern ist ein einzelnes Wort an sich unpoetisch oder poetisch? Macht es nicht erst der Zusammenhang dazu? Sei dem aber, wie ihm sei, ich glaubte in dem Passus „Wie fein die Schlange erst kitzelt, eh' sie sticht“ das Wort „kitzelt“ in das zwar farblosere allgemeinere, aber unbefremdliche „schmeichelt“ umwandeln zu müssen, den „Koffer“ des Jachimo aber, von dem Hertzberg redet, in die übliche „Kiste“. Bei dem Koffer kann man sich einer Erinnerung an den modernsten Reisekomfort und damit eines Lächelns nicht erwehren. Er stört die Illusion. Und so gab es noch einige andere, für mich fraglose Aenderungen zu besorgen, für die ich im Interesse der Bühnenwirkung des Stücks und damit doch auch der Uebersetzung die Verantwortung leichten Herzens übernommen habe.

Vielleicht giebt dieser kurze Abriß eine hinlängliche Vorstellung von dem Charakter meiner Bühneneinrichtung des fehler- und widerspruchsvollen, aber im Kern so unsagbar schönen Werkes. Kompetente Beurtheiler, auch solche, die, wie Gottschall, dem Stücke selbst fremd und fast feindlich gegenüber stehen, haben ihr gelegentlich der öffentlichen Aufführung ihren kritischen Segen er-

theilt. Sollte auch sie sich nicht bewähren, so würde ich einem Jeden, der die Aufgabe besser löst, mit Vergnügen weichen. Meine Arbeit gilt nur dem Dichter und nicht mir und den praktischen Hilfsmitteln der modernen Bühne, die ich kenne und vielleicht zu verwerthen weiß. Aber wie bescheiden ist diese Technik, wenn man sie neben der poetischen Urkraft der Dichtung betrachtet. Höher will ich selbst auch meinen Versuch nicht anschlagen: es ist eine gern übernommene Kärnerarbeit am Bau eines Königs. Und mit Lindner (Jahrbuch III, pag. 371), der gleichfalls eine Bearbeitung vorgenommen, die er am citirten Ort mittheilt, sage ich gern: „Wenn ich einen berufenen Dichter durch meinen Versuch angeregt habe (scil. einen gelungeneren zu unternehmen), so habe ich eben nur den Zweck erreicht, den ich mit dieser Mittheilung im Auge hatte“.
