

Werk

Titel: Miszellen

Ort: Weimar

Jahr: 1889

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509_0024|log25

Kontakt/Contact

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

✉ info@digizeitschriften.de

Miszellen.

I. Die Bankettszene in Macbeth.

Das Erscheinen Banquo's im hellerleuchteten Saale hat noch nie einen ergreifenden Eindruck auf mich gemacht, und das leise Zwiegespräch zwischen Macbeth und dem Mörder — in diesem hellen Saale, inmitten „allen Volkes“ — mich stets mehr komisch berührt, als etwa erschüttert oder ergriffen. Darum habe ich nach einem Auswege in der Inszenierung gesucht, und möchte den Bühnen den folgenden zum Versuche vorschlagen:

Links vom Zuschauer erstreckt sich von vorn nach hinten (im Profil) die Schloß-Façade, von der bis in die Mitte der Bühne hinein eine mächtige Terrasse reicht, offen, aber von hohem säulenge tragenem Dache geschützt, und mit Stufen in den Park führend. Dieser, der das Schloß ganz umgiebt, ist nach hinten als sich in den Wald erstreckend gedacht, in dem Banquo ermordet wird.

Auf der Terrasse ist das Bankett zugerichtet, und der Platz Banquo's so gestellt, daß der Geist wie aus dem Dickicht des Waldes hervorgekommen erscheint, wenn er aus der Versenkung heraufschwebt. Wenn Macbeth sagt, er wolle sich unter die Gäste mischen, so geht er — wenn er des Mörders ansichtig wird, der sich aus der Tiefe des Waldes heranschleicht, und sich hinter einem Baume verbirgt — die Stufen der Terrasse hinab, und lauscht der Botschaft, die der Mörder ihm zuraunt, während er den Gästen winkend zulächelt.

Die Erscheinung des Geistes wird auf diese Weise möglicher und ergreifender zu gestalten sein, und das Auftreten des Mörders, wie sein Zwiegespräch mit Macbeth nicht einen so abstoßenden Eindruck machen und so unwahrscheinlich sein, wie es bisher der

Fall war; das Ganze wird sogar, wie ich mir vorstelle, von packender naturwahrer Wirkung sein. Jedenfalls ist es der Mühe werth, den Versuch zu machen. F. A. L.

II. Keine verderbte Stelle.¹⁾

Im Kaufmann von Venedig kommt eine Stelle vor, welche ich in meiner vor wenigen Monaten erfolgten Ausgabe des Stückes für verderbt hielt und die ich damals privatim noch rückhaltloser als im Druck jederzeit für falsch verschrien haben würde.

In der Verhörscene (IV. 1, 33) sagt Gratiano zu Shylock:

Einen Wolf regierte
Dein hünd'scher Geist, der, aufgehenkt für Mord,
,Die grimme Seele weg vom Galgen riß.'

Nun erschien es mir unstreitbar, daß Professor Allen recht habe, wenn er sagt, Gratiano denke offenbar bei dem Worte „Wolf“ an einen „wölfischen Mann“, — einen Mörder. Wölfe werden nie an einen Galgen gehängt; nur Menschen, nicht Thiere. Daraus schloß ich, daß die ganze Stelle verderbt sei, und daß sie wahrscheinlich von irgend einem Schauspieler als „Schlager“ eingeschoben sei, da sie eine Anspielung an die kurz vorher erfolgte Hinrichtung des Juden Dr. Lopez enthalte. Triumphierend wies ich auf die Thatsache hin, daß zwar nach Auslassung des ganzen Satzes die Verse unvollständig sein würden, daß aber die einzelnen Stücke nichtsdestoweniger sauber und exakt sich rhythmisch aneinander fügen ließen. Jeder, der zwischen den Zeilen zu lesen versteht, kann deshalb in jener Note der *New Variorum Edition* das selbstgefällige Schmunzeln eines siegesgewissen *Quod erat demonstrandum* entdecken.

Aber Hochmuth kommt vor dem Fall!

Neulich stöberte ich zufällig ein amüsanter Buch auf, den Bericht der „Reisen in England, von dem Durchlauchtigsten Hochgeborenen Fürsten und Herrn, Herrn Friedrich, Herzog zu Württemberg und Teck, etc. etc. im Jahre 1592, und geschrieben von einem Secretario, Jacob Rathgeber“. Das Buch wurde 1604 gedruckt, und auf Seite 24 wird die Reise von Oxford (oder wie der Verfasser sagt 'Ochsenfurt') nach London mit ziemlicher Genauigkeit beschrieben. Auf einem Platze zwischen „Winsello“ und

¹⁾ Diese und die nächste Miscelle sind der in Philadelphia erscheinenden Zeitschrift „*Shakespeariana*“ entnommen. D. R.

„Bethore“ liegt eine sandige Ebene oder Heide, auf welcher es viele wilde Kaninchen giebt, die nicht in Gehegen gehalten werden, sondern frei umherlaufen, so daß man ihrer fünfzig oder sechzig auf einmal sieht; „wo man auch“, fährt der aufmerksame Beobachter fort, in solcher Gegnet wilde Küder¹⁾ [was das für ein Thier ist, weiß ich nicht, wenn es die alte Form für *Kater* ist, so beweist es, daß die Anklage Shylocks, ‘Lancelot schlafe bei Tage mehr als die Wildkatze’ damals dem Publikum geläufiger gewesen sein muß, als heutzutage], Iltis oder sonsten Raubvögel fängt, die den Königlin Schaden zufügen, hengt man dieselbigen an ein Galgen, wie die Wölff, zeucht ihnen aber zuvor die Haut ab.“

Wann werden wir endlich einmal lernen, „Hände weg“, und daß Shakespeare immer Recht hat? Wo der Text klar ist, sind alle Träumereien zu trügerisch, als daß wir daraufhin einen einzelnen Satz ändern könnten.

Juni 1888.

Horace Howard Furness.

III. Ein neuer Hamlet.

Eine hervorragende Stelle unter den Genüssen der zu Ende gehenden Theatersaison nimmt das verheißungsvolle Auftreten eines neuen Hamlet ein.

Die Theaterbesucher haben das Glück gehabt, wieder einmal Booth und Barret zusammen in einer Anzahl ihrer besten Shakespearerollen zu sehen; Terry und Irving haben ihnen wiederum ihre hinreißend poetische Wiedergabe des Kaufmanns von Venedig vorgeführt; das naturwahre edle Spiel der Madame Modjeska hat sie in ihren bekannten Rollen entzückt, und in einigen neuen, wie Imogen und Isabella, begeistert; die wohl geübte Truppe eines so geschickten Direktors wie Augustin Daly, hat den verblichenen Humor und die welkende Poesie des Sommernachtstraums wieder neu belebt; und tüchtige Kräfte aus der alten Schule, wie Louis James und Marie Wainwright, haben ihr Möglichstes gethan, um die Shakespearevorstellungen der letzten Saison zu Glanzpunkten zu machen. Aber ein neuer genialer Versuch, Hamlet zu verkörpern, ist eine Thatsache, welche spezielle Erwähnung und Besprechung verdient. Allerdings muß dem neuen „Stern“ seine

¹⁾ Das Wort bedeutet: *Köter*, engl. *cur*. (Anmerkung des Uebersetzers.)

außerordentliche Jugend zum Vorwurf gemacht werden; wenn man auch von Mr. Creston Clarke's Jugend vorher unterrichtet ist, so kann man sich doch des enttäuschenden Eindrucks der Knabenhaftigkeit seiner schwächtigen Figur nicht erwehren, wenn man ihn zum ersten Mal auf seines Vaters Bühne in Philadelphia den melancholischen Dänenprinzen spielen sieht. Doch kann man von Mr. Wilson Barrett's Hamlet mit noch mehr Berechtigung sagen, daß er jugendlich ist; denn obwohl Mr. Creston Clarke selbst jünger ist, sein Hamlet ist es nicht. Er will auch gar nicht besonders jung erscheinen, wie es Barret will, und der Hamlettext, den er benutzt, ist nicht durch die Quarto von 1603 verändert worden, sondern enthält die gewöhnliche Lesart, wonach der Todtengräber Angaben über Hamlet's dreißig Jahre macht. Aber abgesehen von diesem Punkte, der ja erst während des Spieles sich geltend macht, wird es für jeden aufmerksamen Zuschauer von seinem ersten Auftreten an, bevor er noch zehn Zeilen gesprochen hat, klar, daß sein jugendliches Aussehen ihn ebenso wenig in der Verkörperung seiner Rolle hindert, wie Booth's reifes Mannesalter diesen gehindert hat, den feurigen, temperamentvollen Prinzen Hamlet zu spielen. Booth sah wie der Hamlet aus, den er spielte, aber Mr. Creston Clarke sieht noch nicht ganz wie sein Hamlet aus. Wäre es in dem einen Fall eine taktlose Bemerkung, von dem unwiderbringlichen Verlust der Jugend und von dem Widerspruch zwischen Kunst und Wirklichkeit zu sprechen, so ist es in dem andern Fall eine angenehme Pflicht, auf die Vervollkommnung hinzuweisen, welche mit den Jahren naturgemäß sich einstellen muß. In beiden Fällen aber wäre es unbillig, die Auffassung und Wiedergabe der Rolle nach rein äußerlichen Gesichtspunkten zu beurtheilen. Und, in der That, im weiteren Verlaufe des Spiels vergessen wir den Eindruck der übergroßen Jugend des Schauspielers vollständig; wir nehmen nur noch sein ausdrucksvolles Antlitz, seine ungezwungene Haltung, die Wahrheit und Natürlichkeit seiner Stimme und seines Vortrags wahr, und der völlige Mangel an schwülstiger Unreife, welche man bei einem so jugendlichen Mimen nicht weiter wunderbar gefunden haben würde, sowie die erstaunliche Sicherheit und Selbstbeherrschung mitten im lebendigsten Spiel, rechtfertigen den Ausruf, den man am Ende des ersten Aktes wohl anführen könnte:

O ausgezeichnete junger Mann, wie viel älter bist Du als Deine Jahre!

„Die Luft geht scharf. Es ist entsetzlich kalt“, sagt er zu Horatio, als sie auf die Terrasse treten. Beim Erscheinen des Geistes prallt er zurück und sinkt fast in die Arme Horatio's. Dieser Hamlet glaubt an den Geist. Es ist nicht so leicht, bei Irving und Booth dieselbe Gläubigkeit herauszufinden. Dieser Hamlet ist thatsächlich zuerst starr vor Schrecken, und dann wird er, wie auch Irving und Booth, von Befürchtungen über die Bedeutung der Erscheinung gepeinigt. Das Entstehn dieser Furcht wird durch die Reihe von Fragen trefflich geschildert, die er dem Geist vorlegt; er bittet ihn, ihm zu sagen: „Warum Dein fromm' Gebein . . . die Leinen hat gesprengt — warum die Gruft . . . geöffnet ihre schweren Marmorkiefern, Dich wieder auszuwerfen — was bedeutet's, daß . . .“ u. s. w. in so rasch aufeinanderfolgenden Sätzen, daß z. B. nicht die geringste Pause zwischen „Dich wieder auszuwerfen“ und „Was bedeutet's“ wahrzunehmen ist, und es ist klar, daß diese letzte Frage, ebenso wie die andern, die er hervorstößt, auf das Verbum „sagen“ am Anfange zurückgeht.

„Daß wir Narren der Natur so furchtbarlich uns schütteln mit Gedanken“ spricht er mit einem gewissen Schauer als ob sich sein Gedächtniß zu dem ersten gräßlichen Eindruck zurückwende; im nächsten Augenblick nehmen seine Gedanken schon wieder den früheren Faden auf und er fährt fort zu fragen: „Sag', warum ist das?“ Das spricht er nicht, wie einen nichts sagenden Ausruf am Anfang des Satzes, sondern wie einen Imperativ im Sinne von: „Sag' Du, warum? weshalb?“ und dann, nach einer Pause, als ob es ihn Ueberwindung koste, den Finger in die schmerzende Wunde zu legen, schlägt er sich an die Brust und ruft: „Was soll man thun?“

Ein aufmerksamer Beobachter, der seinem Spiel auch nur bis hierher folgt, ist schon jetzt im Stande, die Gestaltungskraft des neuen Hamletdarstellers bewundernd anzuerkennen.

Der Rest der Scene folgt der gewöhnlichen Bühnenpraxis, ohne die Zusätze und Kunstgriffe Wilson Barrett's. Wenn er sein Schwert gezogen hat und dem Geist folgen will, senkt er es und hält es mit der Spitze nach unten hinter sich, wie es Kemble zuerst auf der Bühne einführte.

Einige andere bemerkenswerthe Punkte mögen kurze Erwähnung finden. Wenn der Geist sagt: „Doch wisse, edler Jüngling, die

Schlang', die Deines Vaters Leben stach, trägt eine Krone jetzt“, ruft Hamlet angsterfüllt aus: „O mein prophetisches Gemüth!“ und fügt eine Erklärung hinzu, die eine Frage involviert: „Mein Oheim?“ in einer Weise, welche deutlich den Unterschied seiner Auffassung von der Booth's markirt. Booth spricht so, als ob er nun auf ein Mal eine befriedigende Bestätigung seines Argwohns erhalten habe. Hier aber klingt Hamlet's Frage so, als ob er noch weitere Beweise erwarte, und dadurch erscheint des Geistes Antwort: „Ja, der blutschänderische Ehebrecher!“ passender und folgerichtiger. Bei der Erwähnung seiner Mutter kauert er sich am Boden nieder und stützt die Stirn auf die offene Hand. Schmerz, Scham über seine Mutter, tiefste Seelenpein charakterisieren diesen Hamlet mehr als Feuer und Entrüstung. Bei dem Abgang des Geistes hat er den Reiz verloren, mehr zu hören, er kann ihn nicht aufhalten und, auf die Erde stürzend, schreit er im Uebermaße seines Jammers laut auf, wie ein gequältes Thier.

Er ist ein freundlicher, lebenswürdiger Prinz; sein Schmerz ist mit Entsetzen darüber gemischt, daß „groß Aergerniß“ ist und sein muß; seine Seele ist von dem Gedanken gepeinigt und niedergedrückt, daß da die Zeit „ist aus den Fugen“, ihm der Fluch bleibt, „daß er zur Welt, sie einzurichten, kam;“ sein Egoismus ist nicht so schwächlich, daß er in der Gegenwart des neugierigen Marcellus Horatio's Anspruch an sein Vertrauen vergäße, noch so bitter, daß er — selbst als er argwöhnt, Ophelia solle nur als Lockvogel dienen — alle seine Innigkeit fallen ließe und sie mit ungemilderter Härte behandelte.

Seine Auffassung des Verhältnisses zwischen Hamlet und Ophelia, besonders seine Behandlung der Gespräche mit ihr, ist nicht nur originell, sondern stimmt auch vorzüglich mit seiner ganzen Rolle überein, die den Hamlet als eine mehr sanfte, ritterliche und schwärmische Natur darstellt. Seiner Mutter gegenüber, ist er grausam aus „bloßer Liebe“; zu Ophelia ist er liebevoll, weil er so grausam zu ihr sein muß. Sein Verzicht auf seine Liebe zu ihr ist entschuldigend, wehmüthig, klagend. Sein Vorwurf, daß sie sich den Plänen des Königs und ihres Vaters gefügt habe, zieht ihren kindlichen Gehorsam gleich in Rechnung, vergiebt ihr beinahe von vorn herein das Unrecht, das sie ihm thut, und schlägt bei aller Bitterkeit doch einen recht innigen, selbstlosen Ton an. Wenn Ophelia schluchzend sagt: „In der That, mein Prinz, ihr machtet mich's glauben,“ zieht er sie sanft zu dem Stuhl, wo er vor

ihrem Eintritt das „Sein oder Nichtsein“ begann, und als sie da sitzt, lehnt er sich von hinten über sie, stützt seine ausgestreckten Arme auf die Lehne, halb um sie herum; während er ihr erklärt, er liebe sie nicht und ihr rath, in ein Kloster zu gehn, liegt in seinen Augen, die sie nicht sehen kann, so viel Mitleid mit ihrem Schmerz, und in seiner Stimme eine so deutliche Erklärung der verzweifelten Situation, daß, wäre Ophelia nur ein ganz klein wenig weniger sanft und kindlich gewesen, sie gesehen haben würde, daß seine Liebe nicht zweifelhaft sein könne, wenn auch sein Geschick ihm Kenntniß gegeben hatte von den „mehr Vergehungen, die ihm zu Diensten standen“, als er „Gedanken hatte, sie zu hegen, Einbildungskraft, ihnen Gestalt zu geben, oder Zeit sie auszuführen“; und sie würde gefunden haben, daß naturgemäß das Kloster der einzige Platz sei, in welchem ihr ehemaliger Liebhaber sie in ihrem späteren Leben untergebracht zu sehen wünschen könne. Während des ersten Theils seiner Rede ist sein Ton leise und sanft; in seinem Eifer hat er beinahe die verrätherische Bewegung des Teppichs vergessen, welche er bemerkte, als er sie plötzlich fragte, ob sie tugendhaft sei; mit einem Male erinnerte er sich daran und mit finsternen Blicken fragt er: „Wo ist Euer Vater?“ und sie spricht ihre Lüge, um sie sofort ihm zu bekennen, als er ihre Augen zwingt, seinem durchbohrenden Blick zu begegnen und sich zu senken. Während des Restes der Scene ist seine Sprache lauter, erregter, mehr für andere Ohren bestimmt als für die ihrigen. Er sagt ihr Lebewohl und kehrt um, sagt ihr nochmals Lebewohl und kehrt wieder um, mit immer größerer Leidenschaftlichkeit und Heftigkeit, bis die Lauscher seine Schlußdrohung vernommen haben, daß wer schon verheirathet ist, „alle außer einem“ das Leben behalten solle, und dann ruft er Ophelien seine letzten verzweifelten Worte zu: „In ein Kloster! Geh!“

Ein anderes charakteristisches Merkmal für Creston Clarke's Auffassung seiner Rolle bestand in dem Nachdruck, den er auf seine abergläubische Befürchtung legte, der Geist, den er gesehen, könne ein böser Geist sein. Seine Gedanken beschäftigen sich damit, seinem Oheim durch ein Theaterstück Herz und Nieren zu prüfen. Da packt ihn plötzlich jene unheimliche Idee. Er springt auf und steht in plötzlichem Entsetzen wie angewurzelt da, das Haupt zurückgeworfen, die weit geöffneten Augen aufwärts starrend;

er überdenkt vorsichtig die Möglichkeiten, welche sich ergeben, wenn die Sache anders läge, wenn sein Oheim doch vielleicht unschuldig sei und wenn nur seine überreizte Phantasie die Schuld an allem trüge.

Der Geist,

Den ich gesehen, kann ein Teufel sein;
Der Teufel hat Gewalt sich zu verkleiden
In lockende Gestalt! Ja, und vielleicht
Bei meiner Schwachheit und Melancholie
(Da er sehr mächtig ist bei solchen Geistern)
Täuscht er mich zum Verderben.

Er will über seinen Oheim noch nicht endgültig den Stab brechen, dem Rathe entsprechend, den er soeben Polonius in Bezug auf die Schauspieler gegeben hat: je weniger er's verdient, „desto mehr Verdienst hat“ seine Güte. Und er will auf Grund eines unanfechtbaren äußern Beweises vorgehn, nicht auf Grund einer innern Stimme, die ihn möglicherweise irre leiten könne.

Ich will Grund,

Der sichrer ist. Das Schauspiel sei die Schlinge,
In die den König sein Gewissen bringe.

ruft er entschlossen aus; dann setzt er sich an den Tisch und ergreift die Feder.

Wir sehen, Mr. Clarke's Hamlet hat den Vorzug der Einfachheit und Aufrichtigkeit. So trägt seine Einfachheit in der eben geschilderten Scene dazu bei, ein wesentliches Glied in dem Aufbau der dramatischen Handlung bloßzulegen. Seine Aufrichtigkeit in den Nebenscenen, z. B. in der Scene mit den Schauspielern, welche als Einleitung zur großen Aufführungscene dient; in der Scene mit Polonius, Gildenstern und Rosencrantz, welche als Einleitung zu der großen Scene mit seiner Mutter dient; in der Scene mit Osrick, welche als Einleitung zur Duellscene dient; ich sage, die Aufrichtigkeit und Ernsthaftigkeit seines Hamlet in allen diesen Scenen verhindern es, daß er in ihnen jenes amüsante und feine schauspielerische Beiwerk einfügt, wie es bei Booth und namentlich bei Irving stets geschieht. Diese Scenen sind bei ihm nicht oberflächliche Momente, in denen er, der Weltmann und der Prinz mit denjenigen tändelt, die mit ihm ihr Spiel treiben wollen, und in denen er, für den Augenblick, wenigstens, seine Mission bei Seite schiebt; in Folge dessen geht ein gut Theil des Genusses, welchen

ein so amüsanter Spiel den Zuschauern bietet, verloren; aber daß er diese Nebenszenen in der Haupthandlung aufgehen läßt, scheint ein Vorzug zu sein, der ja vielleicht zu entbehren wäre, aber der jedenfalls für die Konsequenz der Clarke'schen Auffassung des Hamlet spricht.

Die Ueberzeugung, daß die Echtheit des Geistes in dem Resultat des Schauspiels vor dem Könige sich erweisen müsse, kommt in der That während dieser Scene in der fürchterlichen Spannung aller seiner Nerven und Sinne zum Ausdruck. Und die Plötzlichkeit der Wirkung war nie hinreißender, die Schnelligkeit von Hamlet's Schlußfolgerungen nie elektrisierender, als in dieser Scene. In athemloser Spannung warten die Zuschauer und Hamlet den Verlauf der Handlung ab. Plötzlich, ehe noch des Königs erwachtes Schuldbewußtsein sich äußern kann, springt er auf und schreit ihm die Worte in's Gesicht: „Ihr werdet gleich sehen, wie der Mörder die Liebe von Gonzago's Gemahlin gewinnt.“ Der König erhebt sich, allgemeine Bestürzung bricht aus, und Hamlet und Horatio sehen sich allein.

Andrerseits würde während des großen Monologs: „Sein oder Nichtsein“ Mr. Clarke's Spiel mehr in Uebereinstimmung mit des Prinzen sonstiger Sanftmuth und Offenheit gewesen sein, wenn er weniger nachdenklich und mehr lebhaft gewesen wäre. Aber ich mache diese Bemerkung nicht, als ob ich glaube, es könne nur einen einzigen Hamlet geben, den der Text zuließe oder schauspielerische Befähigung wiedergeben dürfe: ich bin nur der Ansicht, daß der hier geschilderte Hamlet noch abgerundeter und ausgefeilter würde, wenn in diesem Monologe noch etwas mehr von dem schweren, unerträglichen seelischen Druck zu Tage trete, der seit seinem ersten Bekanntwerden mit dem Fatum auf ihm lastet; wenn man im Stande wäre, die Unruhe und Beängstigung wahrzunehmen, mit welcher der weiche, aber gewissenhafte und scharf denkende Prinz die schwere Verantwortlichkeit, die auf ihm ruht, empfindet, die er so gern umgehen und vermeiden möchte, wenn der Tod ein traumloser Schlaf wäre!

C. P.

IV. Shakespeare's Heinrich IV. in Deutschland

während des 17. Jahrhunderts zitiert.

In dem unlängst von E. Bodemann sorgfältig veröffentlichten Briefwechsel der Herzogin Sophie von Hannover mit ihrem Bruder, dem Kurfürsten Carl Ludwig von der Pfalz, (Publikationen aus den königl. preußischen Staatsarchiven, Bd. 26, Leipzig 1885) finde ich S. 398 ein interessantes Zitat aus Shakespeare, in einem Briefe, den der Kurfürst am 27. December 1679 (= 6. Januar 1680) von Heidelberg aus an seine Schwester richtete. Freilich wird man über die Kenntniß des großen englischen Dramatikers, dessen Name dem deutschen Publikum so lange Zeit unbekannt blieb, weniger erstaunen, wenn man sich erinnert, daß Karl Ludwig, der 1618 geborene und durch den westfälischen Frieden in den Besitz eines Theiles von seinem väterlichen Erbe gelangte Sohn des unglücklichen Winterkönigs Friedrich V. von der Pfalz und der englischen Prinzessin Elisabeth, also der Enkel Jacobs I. von England, war. Die Stelle selbst lautet: *'Je ne me crois pas estre de ce nombre ny d'une façon ny d'autre, mais fort susceptible de la raison et de l'equité, quand l'on me la fait veoir, but not upon compulsion, saith Jac. Falstaff to his hostesse Mrs. Quikly, when she would make him pay his score'*.

Auch sonst finden sich in den Briefen des geistvollen Geschwisterpaares Anspielungen auf literarische Erzeugnisse von Bedeutung, auf Rabelais' Gargantua, wie auf Grimmelshausen's Simplicissimus und die Aramena des Herzogs Anton Ulrich von Braunschweig. Zweimal (S. 288 und 333: 1677 und 1678) führt Karl Ludwig eine Redensart des holländischen Pickelhering an, die er bei den Vorstellungen der englischen Wanderkomödianten gehört haben mochte: *'Disons avec Pickelhering: op een parley: op een parley, car la guerre ne vaut plus rien'*, und: *'Pour les batailles que vous avés attendue, l'une s'est finie comme celle de Piquelhering, op een parley'*.

J. Bolte.

V. Bühnen-Anordnung des Kaufmanns von Venedig.

Jahrbuch XXIII.

Gegen dieselbe wurde von verschiedenen Seiten Einwendungen erhoben, deren Berechtigung anzuerkennen war. Dies veranlaßte die folgende Aenderung.

Akt I — bleibt wie in der Bühnen-Anordnung.

Akt II. 1. Belmont — wie in der Bühnen-Anordnung, bis zum
Schluß. Verwandlung bei offner Scene.

2. Venedig, Platz vor dem Hause Shylock's.

Die Scenen des Originaltextes II, 2, 3, 4, 5, 6 folgen aufeinander wie in der Bühnen-Anordnung (hier Akt III), aber ohne irgend eine Veränderung des Shakespeare-Textes: es bleibt mithin die Einladung zum Abend, nicht minder der Fackelträger. Akt II endet nun mit Jessica's Entführung; Schluß: „Der Maskenzug erwartet schon uns dort.“

Akt III. 1. Venedig. Straße oder Platz.

Salarino und Solanio treten auf. II, 8.

Salarino.

Ja, Freund, ich sah Bassanio unter Segel,

u. s. w. bis:

Sie sei'n nicht mit Bassanio auf dem Schiff.

Solanio.

Und was giebt's Neues auf dem Rialto? III, 1.

u. s. w. bis:

Shylock.

— — oder ich will es meinen Meistern zuvorthun. (Tubal kommt.)

Solanio.

Hier kommt ein anderer von seinem Stamm; der dritte Mann ist nicht aufzutreiben, der Teufel selbst müßte denn Jude werden.

(Salarino und Solanio treten zur Seite.)

Shylock.

Nun, Tubal, was bringst du Neues von Genua?

u. s. w. ohne Aenderung des Shakespeare-Textes, bis:

Shylock.

Ja, das ist wahr! das ist wahr! Ich will sein Herz haben, wenn er verfällt; denn wenn er aus Venedig weg ist, kann ich Handel treiben, wie ich will. Gleich mieth' ich mir einen Amtsdieners: bis mir mein Recht zugesprochen ist, soll er ihm nicht mehr von der Seite gehn.

(Rasch ab.)

Das Weitere bleibt wie in der Bühnen-Anordnung.

Verwandlung bei offener Scene.

2. Belmont.

Die Bühnen-Anordnung bleibt.

Akt IV. } Auch hier erleidet die Bühnen-Anordnung keine Aenderung.
Akt V. }

Es ergibt sich also, statt der beabsichtigten einen, jetzt zweimalige Verwandlung bei offener Scene während des Akts.

G. V.

VI. Ein Beispiel für Text-Erklärer.

Folgende Notiz, die ich vor Jahr und Tag in der Allgemeinen Zeitung fand, ist sehr lehrreich; sie trägt den Titel „Zur Frankfurter Kunstgeschichte“ und lautet, wie folgt: Seit Lersner, Hüsgen, D. Passavant und Gwinner hat man einen „Meister Schwed“ angenommen, welcher 1519 das große Wandgemälde im Karmeliterkloster ausgeführt. Lersner sagt: „Der Maler davon ist gewesen J. K. M. Z. Schwed“, und so haben alle Autoren nachgeschrieben. Erst der Stadtarchivar Dr. Grotefend hat nachgewiesen, daß die von Lersner als Bezeichnung des Malers gedruckten Buchstaben sich nicht auf den Künstler beziehen (Mittheilungen des Vereins für Geschichte und Alterthumskunde VI, 461), sondern auf eine der Donatoren des Bildes, daß sie zu lesen sind als Abkürzung von Ihro Königl. Majestät zu Schweden. (!) Darunter ist gemeint Isabella, eine Schwester Karl V., seit 1515 Gemahlin Christian II. von Schweden, Dänemark und Norwegen — 1559! —

Wie ungemein warnend für leichtfertig ändernde und erklärende Text-Emendatoren! Die griechischen und römischen Autoren wissen ein Lied von dieser Art der „Schlimmbesserung“ zu singen, und Shakespeare nicht minder!
