

Werk

Titel: Die Anfänge Shakespeare's auf der Hamburger Bühne

Autor: Merschberger

Ort: Weimar

Jahr: 1890

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509_0025|log20

Kontakt/Contact

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

✉ info@digizeitschriften.de

Die Anfänge Shakespeare's auf der Hamburger Bühne.

Von

Prof. Dr. **Merschberger.**

Separatabdruck aus dem Osterprogramm des Realgymnasiums des
Hamburger Johanneums 1890, mit Genehmigung der Verfassers.¹⁾

I.

An dem Ruhme, Shakespeare bei uns den Boden bereitet und ihn endlich selbst nach Deutschland verpflanzt zu haben, gebührt Hamburg der wesentlichste Antheil. Shakespeare's Bedeutung wurde zwar nicht mehr bezweifelt; seine Kenntniß des menschlichen Herzens, seine erstaunliche Erfindungsgabe, seine Gestaltungskraft ergriffen besonders die Jugend des vorigen Jahrhunderts mit unwiderstehlicher Gewalt und man fühlte und bekannte, daß in ihm auch für die deutsche Dichtung der Führer gegeben sei, der ihr den Weg zur Selbständigkeit zeigen werde. Aber wenn er auch in literarischen Kreisen bewundert und oft ohne Maß und Ziel nachgeahmt wurde, so gelang es doch erst der Schauspielkunst, ihn in weiteren Kreisen heimisch zu machen; und die Stätte, wo sie dies versuchte

¹⁾ Wir haben schon wiederholt Abdrücke von Programm-Abhandlungen gebracht, die, von entschiedenem Werthe für die Leser des Jahrbuchs, durch die Form ihres ersten Erscheinens den weiteren Kreisen verschlossen geblieben wären. Wir glauben, uns auch durch den Abdruck der vorliegenden Arbeit den Dank unsrer Leser zu erwerben.

D. R.

und auch erreichte, und von wo aus dann Shakespeare seine Wanderung nach den andern deutschen Bühnen antrat, war eben Hamburg. Derjenige, mit dessen Namen diese Einführung Shakespeare's untrennbar verbunden bleibt, ist Friedrich Ludwig Schröder; er bearbeitete eine Anzahl von Shakespeare'schen Stücken, brachte sie auf die Bühne und wurde selbst einer der größten Darsteller Shakespeare'scher Charaktere. Mit seiner Thätigkeit in Hamburg, insofern sie sich in dieser Bahn bewegt, werden wir uns in Folgendem vorzugsweise beschäftigen; wir werden über die ersten Shakespeare-Aufführungen berichten, von der Gestalt, in welcher der Dichter die Bühne betrat, eine Anschauung geben und endlich eine Würdigung der Verdienste versuchen, die sich Schröder um Shakespeare erworben. Da er aber den Weg schon geebnet fand, als er sein Werk unternahm, da die Bühne sowohl wie die öffentliche Meinung seinen Absichten entgegen kamen, so werden wir zunächst einiger vorbereitenden Erscheinungen zu gedenken haben.

Schon zur Zeit des dreißigjährigen Krieges, von welchem Hamburg verhältnißmäßig wenig berührt wurde, besonders aber bald nach demselben herrschte hier ein reges geistiges Leben, und die verschiedenen Richtungen, welche neben oder nacheinander in unserer neueren Literatur hervor traten, fanden auch in Hamburg eifrige Pflege. Unter den Mitteln geistiger Bildung und Unterhaltung erfreute sich aber in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts die dramatische Dichtung und Darstellung besonderer Gunst. Hamburg besaß die erste stehende Bühne in Deutschland¹⁾, auf welcher allerdings, wie es der Zeitgeschmack erforderte, allein die Oper Zutritt hatte. Als diese jedoch seit dem Tode ihres hervorragendsten Förderers mehr und mehr in Verfall gerieth, nur gelegentlich wieder einen kurzen Aufschwung nahm, begann sich das Schauspiel, welches bis dahin fast ganz zurückgetreten war, empor zu arbeiten. Seit 1728 kam die Neuberin mit ihrer von der früheren Verwilderung gereinigten Bühne verschiedentlich nach Hamburg; sie hat das Verdienst, wenn auch die französierende Dichtung und Spielweise keinen nachhaltigen Beifall fand, zuerst für die Anerkennung des höheren Schauspiels geworben zu haben. Nach ihr ging die Fortbildung der Bühne besonders auf Schönmann und Koch über. Den Letzteren, der sich länger als ein

¹⁾ Gegründet 1678 von Gerhard Schott; derselbe starb 1702. — Schloßtheater gab es schon früher.

„Prinzipal“ vor ihm in Hamburg hielt¹⁾, haben wir uns noch als Anhänger der französischen Art zu denken²⁾; bald aber gewann eine neue, entgegengesetzte Strömung die Oberhand. Der Wirkungskreis des literarischen Hamburg hatte sich schon seit den zwanziger Jahren außerordentlich erweitert; es griff fortan bestimmend in den Gang der Entwicklung ein, indem die Schriftsteller entweder eigene Wege einschlugen oder die Vermittler englischer Philosophie und Dichtung wurden³⁾. Jetzt sollte auch das Hamburger Bühnenwesen einen neuen Charakter und für ganz Deutschland vorbildliche Bedeutung erhalten. Auch hier suchte man sich von der herkömmlichen Auffassung zu befreien, welche Haltung, Bewegung und Vortrag der Schauspieler bestimmten Regeln unterwarf; Natur wurde auch für die Bühne die Losung. Die neue Richtung fand ihre künstlerische Gestaltung mit Ackermann, welcher 1764 an Koch's Stelle trat; und an Ackermann's ursprünglicher Natur verlor Eckhof, der damals bereits ein bedeutender Schauspieler war, „immer mehr von seinem angelebten Pathos. Denn es ist gewiß, daß Alles, was Eckhof und später Schröder für die deutsche Schauspielkunst gethan, in Ackermann's Naturalismus seine Nahrungsquelle fand“⁴⁾. Die Jüngeren wurden mit fortgezogen, und so schlug die Hamburger Schule, die auf Natur und Wahrheit begründet war, immer tiefere Wurzeln und konnte mit Recht die deutsche genannt werden.

1766 trat Ackermann für längere Zeit von der Leitung der Bühne zurück, als nämlich der Gedanke, daß die dramatische Kunst um ihrer selbst willen geübt werden müsse, zuerst im deutschen Nationaltheater in Hamburg seine Verwirklichung fand. Das Unternehmen war von kurzer Dauer; aber es war die Veranlassung, daß Lessing, dessen bisherige Thätigkeit sich in derselben Richtung mit den Hamburger Bestrebungen bewegte, hierher berufen wurde. Lessing und Eckhof vereinigten sich in verwandtem Schaffen, und Kritik und Bühne wirkten nun eine Zeit lang so glücklich zusammen, daß Hamburg das früher tonangebende Leipzig weit hinter sich zurückließ und — nach Gervinus' Ausdrücke — die Wiege des neueren deutschen Theaters wurde. Aufschwung und

¹⁾ Von 1756—63, kleine Unterbrechungen abgerechnet.

²⁾ Schütze, *Hamburger Theater-Geschichte*, 1794. S. 286.

³⁾ M. Koch, *Ueber die Beziehungen der englischen Literatur zur deutschen im 18. Jahrh.*, 1883.

⁴⁾ Devrient, *Geschichte der deutschen Schauspielkunst*, 1848. II, S. 149.

Sieg aber erfolgten im Zeichen Shakespeare's¹⁾. Es war Lessing's Ziel, eine nationale Literatur und Bühne zu begründen, und der wichtigste Theil seiner Aufgabe demnach, der Nachahmung französischer Dichtung, in der die Deutschen befangen waren, ein Ende zu machen. Aber es war nicht minder wichtig, der deutschen Schaffenskraft Vertrauen zu sich selbst zu geben und zu zeigen, daß auch ohne fremde Muster der Gipfel der Kunst zu erreichen sei. Und so wurde Shakespeare Lessing's Bundesgenosse. Seine Wahrhaftigkeit und Naturtreue bildete zu dem französischen Wesen den schärfsten Gegensatz; er wurzelte in der Eigenart seines Volkes und stand auch zu uns in einem inneren Verhältniß. Unter seiner Führung sollten die deutschen Dichter ihre Kräfte üben und gebrauchen lernen, bis sie derselben nicht mehr bedurften. So ist Lessing in seinem Kampfe für die deutsche Dichtung der eigentliche Bahnbrecher für Shakespeare in Deutschland geworden; hier in Hamburg war es, wo seine Hoffnungen festen Boden gewannen. Und was im Verein mit ihm Eckhof für die Schauspielkunst that, das geschah ebenfalls zugleich für Shakespeare; bei Lessing und Eckhof werden wir daher ein wenig verweilen müssen.

Als Lessing 1767 nach Hamburg kam, hatte er den Feldzug zu Gunsten Shakespeare's schon eröffnet. Im Jahre 1750 hatte er auf ihn und auf die englischen Dichter überhaupt hingewiesen²⁾, 1758 einen Auszug aus Dryden's Versuch über die dramatische Dichtung gegeben, in dem sich auch eine kurze Charakteristik Shakespeare's findet³⁾; endlich in dem bekannten 17. Literaturbriefe diejenigen Sätze ausgesprochen, die den Kernpunkt aller seiner Ausführungen bilden⁴⁾. Was er hier hervorhebt, führte er in jenem Werke weiter aus; welches der Unternehmung des Nationaltheaters seine Entstehung verdankt, dessen Ergänzung es ist: der Hamburgischen Dramaturgie. Lessing spricht darin nirgends ausführlicher über Shakespeare⁵⁾; aber er nimmt ihn auch bei der Beur-

¹⁾ Tieck, Dramaturgische Blätter, 1826. II, S. 38: Shakespeare's Gedichte machen den frühesten und sichersten Grund unsres neueren Theaters aus; unsre neueste Zeit hebt von ihnen an, so wie die griechische von Homer.

²⁾ Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters, 1750. Vorrede.

³⁾ Theatralische Bibliothek, 4. Stück, 1758.

⁴⁾ Ein näheres Eingehn darauf würde, da diese Arbeit nicht in erster Linie für Fachgenossen bestimmt ist, sich von selbst rechtfertigen; doch müssen wir es uns aus äußeren Gründen versagen.

⁵⁾ A. a. O. Stück 5, 11, 15, 69, 73, 80, 81 (Schluß), 93 (Schluß).

theilung anderer Dichter unwillkürlich zum Maßstab; er streitet für ihn, wenn er seine Schläge gegen das französische Trauerspiel führt; er unterschreibt das Zeugniß Anderer, wie des Engländers Hurd, welcher Shakespeare in allen wesentlichen Schönheiten des Dramas ein vollkommenes Muster nennt. — Wie das aufstrebende Geschlecht von der Großartigkeit des Gesichtskreises ergriffen wurde, den Lessing ihm eröffnete, das lehrt Goethe's Wahrheit und Dichtung an verschiedenen Stellen. Shakespeare-fest wollte man werden und selbst im gewöhnlichen Gespräch seine Eigenheiten nachbilden. Im Begriff, sich der rohen Natur hinzugeben, erkannte Goethe mit seinen Genossen in Shakespeare den Geist, „der sie zu höheren, freieren und ebenso wahren als dichterischen Weltansichten und Geistesgenüssen vorbereitete.“¹⁾ Freilich überschritt auch die Schwärmerei für Shakespeare, „Natur und Originalität“, zu Lessing's großem Mißvergnügen oft jedes Maß.

Allein die beurtheilende Besprechung Lessing's konnte nicht genügen, um Shakespeare in Deutschland einzubürgern; er mußte vor allem übersetzt werden. Gervinus meint, ohne Lessing's Hinweis im 17. Literatur-Briefe würde Wieland schwerlich an sein Werk gegangen sein.²⁾ Es liegt nahe, dies anzunehmen, wenn auch schon die Kenntniß von Young's „Gedanken über die Originalwerke“ und die Verbreitung von Dodd's 'Beauties of Shakespeare' zur Beschäftigung mit dem Dichter ermuntern mochte. Als in der von Nicolai begründeten, von Weiße fortgeführten Bibliothek der schönen Wissenschaften ein Kunstrichter sich fragt, ob er nicht lieber gewünscht hätte, daß Shakespeare niemals übersetzt werden möchte,³⁾ schrieb Lessing seine warme Empfehlung der Wieland'schen Uebersetzung im 15. Stücke der Dramaturgie, obgleich gewiß keiner für die Mängel derselben ein so offenes Auge hatte als er. Wahrscheinlich hat also Lessing wenigstens mittelbar durch seine Anregung auch den zweiten Weg bereitet, auf welchem Shakespeare Eingang finden sollte.

Doch um ihn wirklich zum Eigenthum des deutschen Volkes zu machen, mußte man noch einen dritten beschreiten: man mußte ihn auf die Bühne bringen. In das Verdienst, hierzu mitgewirkt

¹⁾ Aus meinem Leben. III, 11.

²⁾ Geschichte der deutschen Dichtung. 5. Aufl. IV, S. 422.

³⁾ Bd. IX. Vgl. Wieland's Antwort darauf am Ende des letzten Bandes seiner Uebersetzung. — Aehnlich wurde in derselben Zeitschrift, Bd. XXIII. über Eschenburg's Unternehmen geurtheilt.

Jahrbuch XXV.

zu haben, theilt sich mit Lessing der Hamburger Schauspielerstand. Lessing's Verbindung mit der Bühne entstammt seinem Aufenthalte in Leipzig. Seine Beziehungen zur Neuberin, zu Koch und den Schauspielern erlaubten ihm früh Einblicke in die Verhältnisse derselben; er dachte über die Schauspielkunst nach und hatte die Absicht, ein kleines Werk über die körperliche Beredsamkeit zu veröffentlichen. Es blieb bei der Absicht; aber der Grundsatz, der ihn leitete, ist derselbe, der auch für die Dichtung bei ihm galt, daß Kunst und Natur Eins sein muß.¹⁾ Für seine Erfahrung, seinen werththätigen Antheil an der Fortentwicklung der Schauspielkunst ist es bezeichnend, mit welcher rückhaltlosen Anerkennung diejenigen Zeitgenossen von Lessing reden, die der vaterländischen Bühne ihre Theilnahme zuwenden. — Auch Lessing's Dramen haben das Ihrige gethan. Schon Miss Sara Sampson ist nicht weniger für die deutsche Schauspielkunst wie für die Dichtung bedeutend — das Ei des Kolumbus, wie Devrient sagt;²⁾ denn hier hatte der Schauspieler zum ersten Male wahre Empfindungen auszudrücken, sich in das Studium wirklicher Menschen zu vertiefen. Lessing's Stücke sind, gleich den Shakespeare'schen, wie keine andern für die Darstellung geschrieben: sie bereiteten die letzteren vor.³⁾

Was Lessing aber für die Schauspielkunst erstrebt hatte, das kam erst recht zur Geltung und trug erst rechte Früchte in Hamburg. Eckhof bildete den Mittelpunkt der Schauspielergesellschaft, welche Lessing hier vorfand; er wurde der Verbündete, den er suchte. Wie Lessing es als seine Aufgabe erkannte, gegen das französische Wesen anzukämpfen, so ist es besonders Eckhof's Verdienst, auf der Bühne an Stelle der französischen Unnatur die Wahrheit in ihr Recht eingesetzt zu haben. Ackermann wirkte nur durch sein Beispiel und zeichnete sich in komischen Rollen aus; Eckhof hielt die theoretische Schulung für ebenso wichtig,

¹⁾ In eines Schauspielers Stammbuch:

Kunst und Natur
Sei auf der Bühne Eines nur!
Wenn Kunst sich in Natur verwandelt
Dann hat Natur mit Kunst gehandelt.

²⁾ A. a. O. II, S. 126.

³⁾ Ueber die Wirkung von Minna von Barnhelm auf die Schauspielkunst s. ebds. S. 181. — Zur Emilia Galotti, die erst 1772 erschien, führen wir nach derselben Quelle — S. 251 — eine Aeußerung Eckhof's an: Wenn der Autor tief ins Meer der menschlichen Gesinnungen und Leidenschaften hinabtaucht, so muß der Schauspieler ja wohl nachtauchen, bis er ihn findet.

suchte auf seine Genossen einzuwirken und war ein ebenso großer tragischer Darsteller. Kurz und treffend ist die Charakteristik, welche Nicolai, den Gervinus neben Lichtenberg für den trefflichsten Beobachter des damaligen Schauspielwesens hält, von Eckhof giebt:¹⁾ „Er verschmähte allen theatralischen Flitterstaat der Deklamation, die auf Stelzen ging, und suchte die wahren Töne der Natur. Er führte im Trauerspiel den simplen Ton ein, welcher der Würde und der Zärtlichkeit gleich fähig ist, und wußte ihn von der simpelsten Sentenz bis zum feurigsten oder wüthendsten Ausdrücke abzustufen.“²⁾ Eckhof war wie Lessing von den Franzosen ausgegangen; Beide hatten sich zu freierer Erkenntniß erhoben. „Beide von derselben redlichen Wahrheitsliebe, von gleichem Eifer für Einführung volksthümlicher Natürlichkeit und Einfalt, wurde Eckhof durch den unendlich größeren Geist Lessing's geleitet, und Alles, was dieser gedacht und gewollt, trat in Eckhof — und nur in ihm — vollkommen in die künstlerische Erscheinung.“³⁾ Wo auch Lessing in der Dramaturgie Veranlassung hat, von Eckhof zu sprechen, immer hält er dessen Spiel für ein mustergültiges.⁴⁾

Als das mit so großen Hoffnungen angekündigte Unternehmen gescheitert war, richteten sich die Augen der Gebildeten in Deutschland mehr nach dem Südwesten und nach Weimar. Aber die Lehren Lessing's und das Beispiel Eckhof's waren nicht verloren. Die Hamburger Bühne blieb ein Vorbild für diejenigen, welche die Aufgabe des Spiels darin sahen, sich die Natur zum Muster zu nehmen; und Shakespeare war auf der Bühne gar nicht möglich, bevor sich nicht Spieler und Zuschauer an eine natürliche Darstellung gewöhnt hatten. An Ackermann und Eckhof entzündete sich, wie Nicolai a. a. O. sagt, der Funke von Schröder's Genie. Schröder, unter dessen Leitung die Bühne in Hamburg im höchsten Glanze zu strahlen bestimmt war, erkannte auch, was ihm Shake-

¹⁾ Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre 1781. IV, S. 580.

²⁾ Die alte Schule hielt sich in Wien am längsten. Lessing, der bei seiner Rückkehr aus Italien über Wien gereist war, schilderte sie Nicolai folgendermaßen: Die Wiener Schauspieler waren pomphaft und tönend in der Sprache, anständig in ruhiger Stellung, übertreibend in Bewegung; in Ausdruck und in Gestikulation, ohne feine Einsicht in den Verstand der Charaktere, und sogar oft nachlässig in Bezeichnung des gemeinen Sinnes der Worte. Nicolai, a. a. O., S. 581.

³⁾ Devrient, a. a. O. II. S. 124.

⁴⁾ A. a. O. Stück 2, 3, 4, 8, 9, 14, 16, 17, 20 und 25.

speare werden konnte, und seine Bemühungen um ihn sind nicht hoch genug anzuschlagen, wie viel sich auch vom heutigen Standpunkte aus gegen seine Art der Behandlung des Dichters einwenden läßt. Soviel ist klar: wenn Shakespeare auf der Bühne heimisch werden sollte, so konnte der Versuch am ersten in Hamburg mit der Aussicht auf Erfolg gemacht werden. Die Gebildeten waren durch Lessing's und Eckhof's Wirken auf ihn vorbereitet; der Spielweise, die schon zur Ueberlieferung geworden war, kamen die naturwahren Gestalten Shakespeare's entgegen; endlich ließ sich von einem Manne wie Schröder Alles erwarten, der von seiner Sache begeistert und von Jugend auf mit der Bühne vertraut war; der, selber ein großer Darsteller, noch über andere bedeutende künstlerische Kräfte verfügte, und dessen Unternehmungsgeist auch vor gewagten Versuchen nicht zurückschreckte. Am 20. September 1776 wurde Shakespeare's Hamlet zum ersten Male aufgeführt. Der Erfolg war beispielloos und bezeichnet den Beginn der Volksthümlichkeit Shakespeare's in Deutschland.¹⁾

II.

Es ist bekannt, daß schon durch die sogenannten englischen Komödianten Stücke von Shakespeare nach Deutschland gekommen sind²⁾ — sieben ganz sicher.³⁾ Doch war es den Aufführenden nur um den rohen Stoff zu thun; sie gaben Verzerrungen der englischen Dichtung, und der Name Shakespeare's blieb unbekannt. Daß solche Stücke auch in Hamburg zur Aufführung gekommen seien, läßt sich mit ziemlicher Gewißheit annehmen. Die ersten englischen Komödianten, von denen wir etwas Genaueres wissen, kamen

¹⁾ Daß es Shakespeare und der neuen Literaturrechtung überhaupt in Hamburg auch nicht an einem Gegner fehlte, beweist Albrecht Wittenberg. — Vgl. über ihn den Anhang.

²⁾ Cohn, Shakespeare in Germany, 1865; Genée, Gesch. der Shakespeare'schen Dramen in Deutschland, 1870, eine Art Fortsetzung dazu; verschiedene Einzelausführungen im Jahrbuche der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. — Eingehend und doch übersichtlich ist das Ganze von Creizenach im 23. Bd. der deutschen National-Literatur von Kürschner dargestellt.

³⁾ Hamlet, Lear, Romeo und Julia, Titus Andronicus, der Kaufmann von Venedig, der Widerspenstigen Zähmung, der Sommernachts Traum; wahrscheinlich auch Othello, Julius Caesar, Heinrich der Vierte, die Komödie der Irrungen.

aus Dänemark nach Deutschland.¹⁾ So traten 1586 fünf solcher Engländer aus dänischen in kursächsische Dienste über; es ist wahrscheinlich, daß sie auf ihrem Zuge nach Süden auch Hamburg berührten, dessen Verkehr mit England, dessen Wohlhabenheit ihnen eine reichliche Ernte versprach. Das mußte dann für die Späteren eine Aufforderung sein, ebenfalls hierher zu kommen. Urkundliche Nachrichten über Aufführungen in Hamburg sind, wie es scheint, nicht erhalten. Aber schon Lappenberg²⁾ macht darauf aufmerksam, daß, wenn im Jahre 1620 die „Englischen Comödien und Tragödien von den Engelländern in Deutschland an Königlichen, Chur- und Fürstlichen Höfen, auch in vornehmen Reichs-, See- und Handelsstädten agirt,“ gedruckt worden sind, unter den letzteren doch wohl Hamburg zu suchen sei. — Riedel verweist auf einen Bericht Johann Rist's.³⁾ Dieser erzählt in seiner Schrift „Die Aller Edelste Belustigung Kunst- und Tugendliebender Gemüther,“ 1666, es hätte „in einer volkreichen uns allen wohlbekannten Stadt“ — und dies kann nur Hamburg sein, wo er lebte, ehe er als Seelsorger nach Wedel ging — eine Truppe englischer Komödianten Vorstellung gegeben. Es hätten sich aber auch etliche Handwerksburschen zusammen gefunden, die unter der Leitung eines früheren Dorfschulmeisters ebenfalls „Comödien spielen oder agiren“ wollten. Die Engländer beschlossen nun, „daß sie dieser lumpen Kerle Action also fürstellen wolten, daß so bald niemand Lust haben sollte ihnen zuzusehen,“ und so schoben sie in eines ihrer Stücke das Zwischenspiel aus dem Sommernachtstraum ein. — Nicht unwichtig ist endlich die Nachricht, daß 1674 in Dresden „Josepho, der Jude von Venedig,“ von den „Hamburgischen Comödianten“ gegeben wird.⁴⁾

Aber solche früheren Aufführungen haben nur eine untergeordnete Bedeutung für uns, wenn es sich um die Frage der Einbürgerung unseres Dichters handelt. Wenn 1682 Morhof zum ersten Male Shakespeare's Namen in Deutschland nennt, wenn 1708 Feind „den berühmten englischen Tragikus,“ und 1726 Richey das erste Stück unter des Dichters Namen erwähnt, so weiß keiner

¹⁾ Schon 1585 gaben die „Englischen“ eine Vorstellung im Hofe des Rathhauses zu Helsingör; vielleicht ist hierdurch die Wahl des Schauplatzes im Hamlet beeinflußt worden. Vgl. Creizenach.

²⁾ Ztschr. d. Vereins für Hamburgische Geschichte. I, S. 132.

³⁾ Koppmann, Aus Hamburgs Vergangenheit. I. Folge, 1885. S. 292.

⁴⁾ Creizenach, a. a. O. XL. Vgl. auch S. 144.

von ihnen, daß Shakespeare schon früher eine gewisse Bedeutung für Deutschland gehabt hat, und ebenso wenig führt von diesem ersten Auftreten Shakespeare'scher Stücke in Deutschland eine Brücke zu Schröder hinüber. Mithin war Alles neu zu beginnen.

Schröder war mit Shakespeare seit seiner Jugend vertraut. Er lernte ihn schon im Alter von vierzehn Jahren kennen, als 1758 „der berühmte Drahttänzer und Aequilibrist“ Stuart nach Königsberg kam. „Denn Stuart, in Redekünsten nicht ungeübt, trug ganze Auftritte aus Othello, Hamlet und Lear sehr gut vor.“¹⁾ Als dann Wieland's Uebersetzung erschien, verschlang Schröder sie und machte sie zu seinem Hauptbuch. Im Jahre 1771, nachdem Ackermann die Führung seiner Truppe bereits seiner Gattin und seinem Stiefsohne, Schröder, übergeben hatte, stiftete dieser eine kleine Gesellschaft gebildeter Theaterfreunde, denen er Wieland's Shakespeare, Steinbrüchel's Theater der Griechen u. s. w. vorlas, zu welchen seit 1773 auch die Werke Goethe's und seiner Schule kamen. So bildeten sich Kunstrichter, deren Urtheil einen gewissen Einfluß gewann; 1774 löste sich der Kreis. Aber gewiß faßte Schröder schon damals die Aufführung von Shakespeare ins Auge; hätte er doch gewünscht, auch den Meisterstücken der Griechen Bahn zu brechen.²⁾ Wenn er einige Jahre zögerte, so geschah dies wohl aus Rücksicht auf den herrschenden Geschmack, welcher an gemein bürgerliche Stücke gewöhnt war, mit denen gelegentlich ein französisches abwechselte. Da hatte er im Sommer 1776 auf einer Reise nach Wien Gelegenheit, in Prag einer Aufführung des Hamlet³⁾ beizuwohnen; er empfand die mächtige Wirkung, welche das Stück unter andern Umständen machen müßte,⁴⁾ und beschloß, nun auch in Hamburg vorzugehn. Der erste Versuch in Deutschland war es also nicht;⁵⁾ aber die Wiener Aufführung machte kein

¹⁾ F. L. Schröder. Beitrag zur Kunde des Menschen und des Künstlers von F. L. W. Meyer, 1819. I, S. 57.

²⁾ Ebds. S. 224.

³⁾ In der Wiener Bearbeitung, von Heufeld, 1773.

⁴⁾ Schröder, Hamburgisches Theater. III. 1778. Vorrede.

⁵⁾ Auch nicht die lange dafür gehaltene Wiener Aufführung. Das Verdienst, Shakespeare unter seinem Namen zuerst in Deutschland auf die Bühne gebracht zu haben, nimmt die Reichsstadt Biberach in Anspruch: Hier übersetzte der junge Wieland, der als Senator auch die Leitung des „Evangelischen Komödienwesens“ hatte, den Sturm von Shakespeare und brachte ihn 1761 auf die Bühne. Vgl. G. Freih. Vincke im Sh.-Jahrb. XVII. Er bezieht sich auf Ofterdinger, Wieland's Leben und Wirken in Schwaben und der Schweiz, 1877.

besonderes Glück; erst Schröder's Bemühungen verschafften Shakespeare dauernde Geltung auf der deutschen Bühne. Auf Hamlet folgte noch in demselben Jahre Othello; im Jahre 1777 der Kaufmann von Venedig und Maß für Maß; 1778 König Lear; Richard II. und Heinrich IV.; 1779 Macbeth; endlich 1792 Viel Lärmen um Nichts.

Wir gehn nun auf die ersten Aufführungen, soweit es die Quellen verstatten, etwas genauer ein und versuchen zugleich einen Ueberblick bis 1798 zu geben.¹⁾ In diesem Jahre zog sich Schröder vom Theater zurück; seine dritte Bühnenleitung,²⁾ überhaupt ein verunglücktes Unternehmen, hat auch für unsern besonderen Zweck keine Bedeutung. Großmann's Irrungen; Schink's bezähmte Widerbellerin oder Gasner der Zweite; Engel's Vermählungstag — nach Shakespeare's Viel Lärmen um Nichts; Brömel's Gerechtigkeit und Rache — dessen Grundgedanke Shakespeare's Maß für Maß entlehnt ist; Romeo und Julia, Schauspiel mit Gesang von Gotter, Musik von Benda — nach Weiße's Trauerspiel gearbeitet, alle diese gedenken wir, wenn auch manche derselben oft auf der Hamburger Bühne gegeben wurden, nicht zu berücksichtigen, weil Shakespeare's Name bei ihnen nur ein Aushängeschild ist. Am 21. Mai 1781 wurde auch zuerst ein Coriolan in Hamburg aufgeführt; von diesem haben wir außer dem Theaterzettel Nichts ermitteln können. — Hamlet und König Lear ziehen am meisten unsere Aufmerksamkeit auf sich. Mit Hamlet wurde Deutschland für Shakespeare erobert; der Gebildete und der Ungebildete wurde ergriffen; und wie fast immer Hamlet das erste Stück von Shakespeare war, das zur Aufführung gelangte, so hielt es sich auch bis zuletzt, wo es allmählich wieder verschwand. Und König Lear wurde diejenige Rolle Schröder's, in der er sich zum Gipfel tragischer Darstellung empor schwang, diejenige, in der er seinen staunenden Zeitgenossen am längsten und am vortheilhaftesten in der Erinnerung blieb. Beide Stücke sind glücklicher Weise im Druck erhalten,³⁾ und auch an

¹⁾ Wir suchen mit unsren Nachweisen einem im Sh.-Jahrb. mehrfach ausgesprochenen Wunsche wenigstens zum Theil nachzukommen. Vgl. ebds. VIII, 328. IX, 296.

²⁾ 1811—12.

³⁾ Hamlet, Prinz von Dänemark. Ein Trauerspiel in 6 Aufzügen. Zum Behuf des Hamb. Theaters. II., 1777. — Hamlet, in 5 Aufzügen, nach Shakespeare. In Schröder's Hamb. Theater III. 1778. — Die späteren Angaben folgen dem ersten Druck (mit dem Todtengräber-Auftritt). In der Gestalt, wie das Stück zuerst auf die Bühne kam, ist es nicht gedruckt. — König Lear, Hamb. 1778. Einzel-

Nachrichten über die Aufführungen, besonders des Hamlet, fehlt es nicht.

Die erste Aufführung des Hamlet am 20. September 1776 brachte das Stück in fünf Aufzügen; da man den Todtengrüberauftritt zu sehen verlangte, wurde es im November in sechs gegeben; nun kam erst Laertes hinzu;¹⁾ eine neue Bearbeitung Schröder's beseitigte wieder jenen Auftritt.²⁾ Diese diente zuerst am 20. Februar 1778 als Grundlage und wurde fortan beibehalten. Die Besetzung war zuerst folgende: Brockmann machte den Hamlet, Dor. Ackermann die Ophelia, Reineke und Frau den König und die Königin, Klos den Oldenholm (Polonius), Lambrecht den Gustav (Horatio), Schröder den Geist. Seit dem 21. November übernahm Schröder außerdem den ersten Todtengraber, ein Umstand, der besonders dazu beitrug, daß der Auftritt gefiel. Auch die übrigen Schauspieler trugen zu einem glücklichen Erfolge bei, die letzte Aufführung in demselben Jahre war die vom 9. Dezember: die dreizehnte.³⁾ — Im nächsten Jahre behauptete das Stück seine Anziehungskraft; von Ostern 1777 bis Ostern 1778 wurde es fünfzehnmal gegeben, und oft fürstlichen Besuchern zu Ehren bzw. auf deren Wunsch. So am 23. September 1777 auf Begehren des Bischofs,⁴⁾ am 2. Oktober für den Prinzen Karl von Hessen und seine Gemahlin.⁵⁾ — Wie oft Hamlet von Ostern 1778 bis Ostern

druck. Das auf der Hamburger Stadtbibliothek befindliche Buch war das vom Einhefter benutzte. — König Lear, 1779. Im Hamb. Theater, IV. — Außerdem sind gedruckt Heinrich IV., nach Shakespeare, von Schröder. Wien 1782. Maß für Maß, Schwerin und Wismar. 1790. In der von Schröder herausgegebenen Samml. von Schausp. fürs Hamb. Th.

¹⁾ Schütze, a. a. O. 453.

²⁾ Die Kunstrichter waren für die Weglassung. Im Theaterkalender v. 1778 heißt es: Warum ist aber die Todtengräber-Szene beibehalten; sie, die selbst Garrick wegstrich, und die nur erst nach seinem Abgange, vermuthlich der Neuheit wegen, wiederauf die engl. Bühne gebracht wird? Eine solche Scene unter Anfängerhänden muß doppelt verlieren, und wo ist die deutsche Truppe, die nach Besetzung der Hauptrollen noch so viel gute Schauspieler, als zum guten Erfolg dieser Episode nöthig sind, übrig behielt? — Nach einem Bericht im Deutschen Museum (1777. I, 55) geschah diese Auslassung in England wegen der Länge des Stückes; und da Garrick diesen verkürzten Hamlet spielte, so drängte sich alles nach Covent-Garden, wo man den ganzen gab.

³⁾ Im November war eine Aufforderung zum Abonnement für den Winter veröffentlicht worden, es zeigte sich aber keine genügende Theilnahme. Am 13. Dez. wurde die Bühne geschlossen, und die Gesellschaft begab sich nach Hannover, um erst am 2. April 1777 wieder in Hamburg zu beginnen.

⁴⁾ Koadjutors des Bisthums Lübeck, späteren Herzogs von Oldenburg.

⁵⁾ Schröder's Briefe an Gotter, herausg. von Litzmann, 1887: Die Einnahme

1779 gegeben wurde, können wir nicht feststellen;¹⁾ Meyer erwähnt fünf Vorstellungen; jedenfalls wurde von jetzt an diese Zahl nur einmal, im Theaterjahre 1784—1785, überschritten. Die Besetzung mußte schon mit Ostern 1777 geändert werden; damals verließen Reineke²⁾ und Frau, zwei sehr verdiente Mitglieder, die Ackermann'sche Gesellschaft;³⁾ 1778 ging Brockmann fort;⁴⁾ endlich schloß in diesem Jahre Dor. Ackermann ihre künstlerische Laufbahn.⁵⁾ Die Ophelia wurde nach ihrem Abgange von Schröder's Gattin übernommen, die sich als glückliche Nachbildnerin ihres großen Vorbildes zeigte.⁶⁾ Den Hamlet nach Brockmann zu spielen, scheuten sich Lambrecht und Zimdar;⁷⁾ so entschloß sich Schröder die Bahn zu ebnen und den ersten Sturm des Vorurtheils auf sich zu nehmen. Er erschien am 23. Oktober 1778 selbst als Hamlet, fand großen Beifall und mußte feierlich angeloben, ihn das nächste Mal wieder zu spielen; dann, so ließ man sich aus dem Parterre vernehmen, wolle man auch seine Nachfolger gerne sehen. Da aber Lambrecht und Zimdar, neben denen Schröder den Laertes spielte, die Zuschauer nicht zu fesseln wußten, so kehrte er zu der Rolle zurück.⁸⁾ Von Ostern 1779 an sind wir durch die Theaterzettel über die Besetzung genau unterrichtet; die wichtigsten Rollen waren bis 1798 folgendermaßen vertheilt: Neben Schröder —

an diesem Tage betrug $\mathcal{K}$ 1000. „Das Stück sollte eigentlich schon am Mittwoch gegeben werden; spät gestern Abend erfuhr ich, daß er erst Donnerstag käme, gab also . . . Es war sehr ledig, weil jedermann lief, den Prinzen um 5 Uhr in Altona ankommen zu sehen und 21 Kanonen losbrennen zu hören.“

¹⁾ Dem II. Bd. des Hamb. Theaters, 1777, ist ein Verzeichniß der von Ostern 1776 bis Ostern 1777 gegebenen Vorstellungen angehängt, dem III. derjenigen von Ostern 1777 bis Ostern 1778; im IV. Bd. fehlt ein solcher Nachweis — wenigstens in dem von mir benutzten Buche des Herrn Dr. Joh. Walther — und die vollständigen Theaterzettel sind auf der Stadtbibliothek erst von Ostern 1779 an vorhanden.

²⁾ Meyer, a. a. O. 293.

³⁾ Ackermann war 1771 gestorben; seine Wittve führte das Unternehmen bis 1780 weiter, doch hatte Schröder die eigentliche Leitung.

⁴⁾ Nach Wien. Zum letzten Male trat er am 2. März 1778 als Essex in der Gunst der Fürsten auf.

⁵⁾ Am 19. Juni 1778 mit Julie in der Oper Romeo und Julie von Gotter und Benda. Sie verheirathete sich mit Dr. Unzer d. J. in Altona; vgl. über sie Meyer, a. a. O. I, 305. — Charlotte A. war schon, noch nicht 18 Jahre alt, am 9. Mai 1775 gestorben.

⁶⁾ Schütze, a. a. O. 472. ⁷⁾ Meyer, I. 307.

⁸⁾ Während bei Schröder's Spiel die Einnahme an den beiden Tagen $\mathcal{K}$ 626 und $\mathcal{K}$ 821 betrug, sank sie an den drei Tagen, wo Lambrecht und Zimdar die Titelrolle gaben, auf $\mathcal{K}$ 371, $\mathcal{K}$ 322 und $\mathcal{K}$ 254. — Meyer I, 308.

Hamlet — und seiner Gattin — Ophelia — finden wir zuerst am 2. August 1779 Kloß als König, die Stark als Königin, Lambrecht als Laertes und zum ersten Male Fleck als Oldenholm. Am 4. Juli 1780 gab den Hamlet Borchers, am 25. Januar 1781 noch einmal Schröder;¹⁾ zweimal — Ende 1782 — Fleck; einmal Unzelmann, dessen Laertes Fleck dafür übernahm. Von diesen dreien war der letztgenannte derjenige, der mit am meisten Einsicht und Wahrheit spielte;²⁾ auch über seinen Laertes ist ein Berichterstatter des Lobes voll.³⁾ Am 18. März 1784 gab Schröder den Hamlet als Gast;⁴⁾ in demselben Jahre zweimal Lange, dreimal Klingmann,⁵⁾ bis am 4. März 1785 sich nach fast zehnjähriger Abwesenheit Brockmann einmal in der von ihm geschaffenen Rolle zeigte. Im Herbste desselben Jahres gab Iffland den Hamlet — zu seinem Benefiz — als letzte Gastrolle,⁶⁾ endlich im Dezember Lambrecht.

¹⁾ 1780 gab Frau Ackermann die Führung der Bühne auf — über ihre und Schröder's Gründe vgl. Meyer I, 319 — die nun zunächst einer „Aktionisten-Gesellschaft“ überlassen wurde; doch blieb Schröder noch ein Jahr lang im Verbande derselben. Nahezu ein halbes Jahr aber verwandte er auf eine Kunstreise, die ihn bis Paris führte; und im März 1781 ging er nach Wien, dessen Bühne er von nun an angehörte; Februar 1782 und Februar 1784 kam er besuchsweise nach Hamburg. Anfang 1785 verließ er Wien und kehrte — mit Brockmann als Gast — nach Hamburg zurück, dessen Bühne er sich rüstete wieder zu übernehmen. Doch geschah dies erst Ostern 1786; bis dahin versuchte er sich mit einer neu vereinigten Gesellschaft in Altona, Lübeck und Hannover. Seit Ostern 1787 spielte er auch in regelmäßigen Zeiträumen in Altona.

²⁾ Schütze, 517. Einnahme $\mathcal{R}$ 827.

³⁾ Berl. Litteratur- und Theater-Zeitung, 1783. I, 50.

⁴⁾ Noch nie war das Haus so voll gewesen wie an diesem Abend; viele mußten wieder weggehen. Auf dem Theater, nicht bloß zwischen, sondern vor den Kulissen — den Flügeln der Bühne, wie Meyer sagt — standen mehr als 100 Zuschauer, bis vorhin auf den Bühnenmittelgrund. Es war, als ob Schröder allein spiele. Auch spielte er beinahe allein. Denn diese Hamletvorstellung war eine der unvollkommensten und geräuschvollsten, und das bunte Gemisch der haranguirenden alten Dänen und der figurierenden neuen Hamburger auf der Bühne gab einen grotesken Anblick, der die Täuschung aufhob. Ein ehrlicher Bürgersmann, hart an der Kulisse stehend, ward bei dem Rufe: Lichter! und dem Aufsprunge des Königs so betroffen, daß er ängstlich vorn aufs Theater sprang, und seinen Hut abzog und in der Hand behielt, bis König und Gefolge vorüber waren. Nach Schütze, 530. — Seit dem 9. April 1786 — wo Schröder's zweite Bühnenleitung begann — befindet sich auf den Zetteln der stehende Vermerk: Der Ordnung wegen kann Niemand, weder bei den Proben, noch unter der Vorstellung, aufs Theater gelassen werden. Diese Beschränkung war früher nur zuweilen angekündigt worden, z. B. bei Macbeth.

⁵⁾ Schütze, 540.

⁶⁾ Von Dreyer, welcher April 1781 bis Ende März 1883 an der Spitze des

Von 1786 an, wo Schröder die Bühne wieder übernahm, spielte ihn Klingmann,¹⁾ bis er März 1791 nach Wien ging; dazwischen einmal Czechtitzky als Gast.²⁾ Auf Klingmann folgte, zuerst am 15. August 1793, Beschort, fast bis zum Ende der Theaterleitung Schröder's; dreimal im Jahre 1797 machte ihn wieder Klingmann. Den König gab von 1797 bis Ende 1785 Klos, dann Löhns; die Königin Frau Stark, seit März 1784 die Seyler³⁾ — dazwischen einmal 1785 die Michaelis — dann wieder die Stark bis 1797, wo sie von der Fiala abgelöst wurde. Ophelia wurde von Frau Schröder gespielt, bis sie im März 1781 nach Wien ging; dann von Frau Borchers, seit März 1783 von Frau Eule, je einmal von Frl. Brandes — September 1785 — und Frl. Hanke — Dezember 1785 — endlich seit Schröder's Rückkunft wieder von seiner Gattin, zuletzt 24. Juli 1797. Den Oldenholm (Polonius) gab seit 1779 Fleck, seit Oktober 1782 Stegmann, von März 1784 bis August 1793 Eule; dazwischen 1785 zweimal Michaelis; seit August 1793 Stegmann bis zu Ende. Schröder spielte vom 22. Juni 1787 an wieder den Geist, den seit 15. August 1793 Langerhans übernahm.

Unternehmens stand, ist das Geschäftsbuch erhalten. Die Einnahme vom 18. März 1784 — Schröder als Hamlet — ist kurz angegeben mit $\mathcal{L}$ 1507. Die vier in demselben Jahre noch folgenden Vorstellungen brachten zusammen nur $\mathcal{L}$ 1564. Am 4. März 1785 — Brockmann als Hamlet — ist so gebucht:

1. Rang . . .	63 Stück	$\mathcal{L}$ 126
2. „ . . .	103 „	254.8
Parter . . .	334 „	334
Galleri . . .	279 „	139.8
		<u>$\mathcal{L}$ 754</u>

und am 20. Sept. 1785 — Iffland als Hamlet:

1. Rang . . .	43 Stück	$\mathcal{L}$ 86
2. „ . . .	31 „	46.8
Parter . . .	221 „	221
Galleri . . .	149 „	74.8
		<u>$\mathcal{L}$ 428</u>

Wir fügen zum Vergleich noch einige Daten hinzu. Als 1782 am 23. Sept. die Räuber zum ersten Mal gegeben wurden, kamen $\mathcal{L}$ 641 ein; das zweite Mal $\mathcal{L}$ 530.4; das dritte $\mathcal{L}$ 208.8; das vierte Mal $\mathcal{L}$ 186.8. Dagegen brachte am 26. Nov. 1783 Claus Storzenbecher von d'Arien $\mathcal{L}$ 1207.8 und das zweite Mal $\mathcal{L}$ 835; dann fielen die Einnahmen schnell.

¹⁾ Von Meyer beurtheilt, II. 53. ²⁾ Ebds. 27.

³⁾ Die frühere, aus der Dramaturgie bekannte Frau Hensel, welche Devrient neben Eckhof stellt und die erste Schauspielerin ihrer Zeit nennt. II, 151. Sie betrat am 13. Juli 1787 zum letzten Mal die Hamburger Bühne und starb 1790 in Schleswig.

Von den genannten Darstellern sind es außer Fleck¹⁾, dessen Charakteristik außer unserer Absicht liegt, besonders Brockmann und Schröder, die von den Zeitgenossen gerühmt werden und auch uns zum Verweilen veranlassen. Brockmann setzte, wie Schütze sagt,²⁾ seinem Ruhme im tragischen Rollenspiel durch seine Hamletdarstellung die Krone auf; er fügt hinzu, daß er ihn weit gemäßigter, besonnener und folglich richtiger gab, als zehn Jahre später. Auch waren Hamlet und Brockmann in Hamburg an der Tagesordnung des Gespräches und Gesanges,³⁾ beschäftigten die zeichnenden Künste und standen in getriebenem Bildwerk, in Kupferstichen und Münzen vor den Schauläden⁴⁾. Wie sehr sich aber Schröder neben ihm auszeichnete, geht aus einer Aeußerung Reimarus d. J. hervor, der endlich dem allgemeinen Zuge zum Besuche der Vorstellung nicht widerstehn konnte. „Das ist recht gut,“ sagte er, „das darf Euch gefallen. Aber was spricht Ihr immer allein von Brockmann? Auf den Geist seht! den Geist bewundert! der kann mehr, als die andern zusammen!“ Der Geist war die letzte Rolle, welche Meyer, dem wir hier folgen,⁵⁾ von Eckhof sah; dieser, so berichtet er, „sprach sie nicht schlechter als Schröder. Aber sich so geistermäßig zu benehmen, war ihm nicht gegeben. Das vermochte nur ein Mann hoher Gestalt, ein ausgebildeter Tänzer, der alle Tanzmanieren ablegte und den fehlerfreien Anstand ungezwungener Bewegungen beibehielt.“⁶⁾

¹⁾ Der in Hamburg seinen Ruf begründete und 1783 zur Döbbelin'schen Gesellschaft nach Berlin ging.

²⁾ A. a. O. 452.

³⁾ Meyer I, 291.

⁴⁾ Als Brockmann 1787 nach Berlin ging, wurde sein Auftreten als Hamlet ein Aufsehen erregendes Ereigniß in der Geschichte der Berliner Bühne, und erneuerte sich der Beifall, den er in Hamburg davongetragen. In acht Tagen gab er den Hamlet 7mal. Als er mit der zwölften Darstellung des Hamlet Abschied nahm, riefen die Zuschauer ihn heraus — das erste Mal, daß dies geschah. Ferner gab Schink aus diesem Anlaß eine Schrift heraus: „Ueber Br.'s Hamlet. Berlin, 1778. Ein Commentar über die Rolle des Hamlet.“ Endlich enthielt der Berl. Genealogische Taschenkalender auf 1779 von der Hand Chodowiecki's 12 Darstellungen aus Hamlet, und Abramson verfertigte eine silberne Denkmünze, die auf der einen Seite die Worte trug: Brocmannus actor utriusque scenae; auf der andern stand: Peragit tranquilla potestas quod violenta nequit — Worte übrigens, gegen deren Geltung wir Bedenken erheben möchten.

⁵⁾ I, 291.

⁶⁾ „Wäre er im Ernsthaften ebenso ausgezeichnet, wie im Komischen, so möchte ihm der Teufel nachspielen.“ Diese Aeußerung war der erste Sporn für

Als Brockmann Hamburg verließ, übernahm Schröder die Titelrolle. In der Berl. Litt.- und Th.-Z. wird die Hamburger Aufführung vom 23. Oktober erwähnt und ein Bericht über Schröder's Spiel versprochen. Dieser ist nicht erschienen; dafür haben wir aber einen über die Hamlet-Aufführungen vom Januar 1779 in Berlin,¹⁾ der ihn vollständig ersetzt. Schröder war nämlich auf Döbbelin's Einladung nach Berlin gereist²⁾ und gab daselbst den Hamlet sechsmal mit dem größten Beifalle. Seine Darstellung wich gar sehr von derjenigen Brockmann's ab und war nach dem einstimmigen Urtheil aller Kunstverständigen völlig im Sinne des Dichters. Brockmann, so heißt es in dem angeführten Berichte, irre geführt durch Lichtenberg's Briefe,³⁾ hingerissen durch die Lebhaftigkeit seines Geistes, angereizt durch die Begier, ein ganzes Auditorium zu frappieren, zu fesseln, stellte den Hamlet zuweilen in ein ganz falsches Licht; Schröder hingegen, immer prüfend, sich nie durch Vorurtheil und Autoritäten blenden lassend, nicht achtend auf das Geschrei der Menge, setzte den Hamlet in sein gehöriges Licht, indem er mit seinem gewohnten Scharfsinn den Charakter völlig ergründet hatte. Daher kam es denn, daß er weder zu kühn über die selbigem von Shakespeare gezogenen Grenzlinien hinausschwebte, noch zu schüchtern sich nicht bis an selbige hingetraut hätte; daher kam es, daß er mit einem Manne, der über diesen Charakter gewiß die genauesten und gründlichsten Untersuchungen angestellt hat, dem Verfasser der Abhandlung „Ueber Brockmann's Hamlet,“⁴⁾ einige wenige Stellen ausgenommen, völlig zusammentraf. Und nun sucht der Berichterstatter dieses im Einzelnen zu begründen.⁵⁾

Er erwähnt z. B. die Stelle: „Scheint? Nein, es ist . . .“ — I, 8 in der Bearbeitung — Hier war bei Brockmann der klagende, elegische Ton vorherrschend, man ward nicht das Mindeste von Bitterkeit gewahr. Bei Schröder fiel der Ton der Schwermuth gar merklich in den des Unwillens, den er zwar zu verstecken

Schröder, sich der eingehenden Beschäftigung mit ernsten Rollen hinzugeben, nachdem er neben seiner Thätigkeit als Balletmeister und Tänzer bis 1771 in dem während der Geltung des französischen Lustspiels nicht unbedeutenden Fache der Bedienten sich ausgezeichnet hatte. Zum letzten Male tanzte er am 2. März 1778.

¹⁾ In derselben Zeitung, 1778. IV, 753.

²⁾ Vom 19. Dezember an durfte in Hamburg nicht gespielt werden, und von Ende Dezember bis über Ende Januar wurde das Theater wenig besucht.

³⁾ Im Deutschen Museum, 1776. I und II. Garrick als Hamlet.

⁴⁾ S. S. 10, Anm. 5.

⁵⁾ Indem wir uns dessen Gedankengänge anschließen, heben wir doch nur das Wichtigste, und dies möglichst mit demselben Ausdrucke hervor.

bemüht war, den er jedoch gegen Ende bei den Worten: „Diese Dinge scheinen“ mit Stärke — dennoch aber mit einem gewissen Ansiehthalten — hervorbrachte. In dem dann folgenden Selbstgespräch, welches Brockmann bloß mit Wehmuth vortrug, machte Schröder alle die verschiedenen Affekte, die in seiner Brust kämpften, durch die mannigfaltigen Abänderungen seines Tones ersichtlich. Lediglich die Worte: „O daß dies feste — allzufeste Fleisch . . .“ brachte er mit der tiefsten Rührung hervor, die aber gleich darauf — „O Gott! O Gott! wie ekelhaft . . .“ — durch Widerwillen verdrängt ward. Der Berichterstatter schildert dann das stumme Spiel Schröder's bei der Erscheinung des Geistes . . . Der anfängliche Schrecken verlor sich aus seiner Seele, das Beben der Glieder hörte auf und er folgte ihm mit frohem Muthe; eine plötzliche Anwandlung von Furcht erstickte er als zu kleinmüthig und seiner unwerth: voller Begier nach den Dingen, die er schon zum Theil ahnte; während der Erzählung sah man wechselsweise Mitleiden, Rachgier und den lebhaftesten Schmerz in seinem Innern arbeiten. (Brockmann's Spiel in diesem Auftritt hat Schink, der beim Lesen desselben stets erschüttert ward, ganz kalt gelassen; sein Ton war immer nur der des Bebens und Zagens; sein Schwert vor sich gestreckt, schwankte er mit zitterndem Schritt hinter der Erscheinung her.) — Die Anreden an den Geist in dem Auftritt mit Gustav und Bernfield — II, 9 in der Bearbeitung — sind bei Schröder ein Gemisch von Erstaunen über seine Allgegenwart und von Bedauern, daß er so umhergetrieben wird. Und so paßt auch vollkommen sein letzter Zuruf: „Gieb dich zur Ruhe, unglücklicher Geist“, den er mit der größten Rührung des Herzens hervorbrachte. Brockmann sagte all diese Reden bis auf die letzte in dem Tone schäkernder Laune (!) — Im folgenden Aufzuge — III. in der Bearbeitung — spielte Schröder den Gecken gerade so, wie Schink es fordert, und wie es auch Shakespeare's klarer, dürrer Sinn giebt; er bleibt immer unter der Vermummung des Narren noch Hamlet, artet nie zum bloßen Lustigmacher aus, läßt gar oft die Larve fallen, die er bloß aus Politik vorgenommen, verräth sodann die Wunden seines Herzens und wodurch er sie empfangen, welches er zwar gleich wieder zu bemänteln beflissen. Die Mischung von Schwermuth und Lustigkeit macht — nach Schink — einzig und allein das Närrische von Hamlet aus. — Daß dem Berichterstatter hierbei als Gegensatz Brockmann vorschwebte, geht aus seinen Worten über den Auftritt mit Ophelia hervor. Hier suchte Schröder auf das Herz zu wirken, Brockmann arbeitete für die Lachmuskeln, indem er noch immer den Gecken fortzuspielen für gut fand, da er doch den freundschaftlichen Warner machen wollen, der bisweilen, wenn ihn sein Unmuth anwandelt, ins Ironische und Bittere fällt. Durch die Erfahrung, die er an seiner Mutter von der Gebrechlichkeit der weiblichen Natur gemacht hat, ist Hamlet das ganze Geschlecht verhaßt, seine Liebe zu Ophelia erstickt worden; noch glimmt aber ein starker Ueberrest Zuneigung in seiner Brust für sie; dieser bewegt ihn, aus Besorgniß der Schicksale, die sie noch in der Welt betreffen könnten, ihr zur Errettung aus derselben zu rathen . . . Schröder's Ton in den Worten: „Geh in ein Nonnenkloster“, den er auf's mannigfachste abzuändern wußte, war kein bitterer und ins Komische fallender, sondern immer der Ton des freundlichen Zuredens, der aber, je mehr er wiederholt ward, je mehr Wärme und Seelandrängendes bekam. — Auch in dem Auftritt mit der Königin, brachte Schröder's Darstellung große Wirkung hervor. Bei den Worten: „Ein zusammengeflackter Lumpenkönig!“ schlug er mit Heftigkeit auf das Bildniß des Oheims, so daß es zertrümmerte; er verfolgte mit den Augen die auf der Erde rollenden Stücke; bei

Brockmann war das Abdrehen des Gesichtes von der Mutter nicht gerechtfertigt. Bei dem unvermutheten Auftreten des Geistes wird Hamlet von Entsetzen ergriffen. Wenn er fragt: „Wie steht es um euch, Mutter?“ so sah sich Brockmann nach dieser um; Schröder dagegen blickte unverwandt die Erscheinung an, indem er mit schwankender Hand seine Mutter hielt. So mußte er sich auch nehmen, sagt der Beurtheiler, wenn er nicht Repräsentant, wenn er wirklich Hamlet sein wollte. Wie konnte dieser nur einen Blick von dem ihm so theuren Gegenstande weg und auf den wenden, der ihm jetzt so widrig sein mußte. — An andern Stellen, die unser Gewährsmann hervorhebt, und die Brockmann gut machte, kam ihm Schröder völlig gleich.

Wir sehen, daß die Auffassung der beiden Darsteller eine sehr verschiedene war, und zweifeln nicht, auf wessen Seite wir uns stellen sollen. Wenn Brockmann dennoch so ungetheilten Beifall erntete, so erklärt sich daraus, daß bei einer neuen Erscheinung, wie Hamlet, von so bestechendem Reichthum, das Urtheil zuerst geblendet wird; und bei Brockmann im Besondern täuschten seine glänzenden Eigenschaften über die Mängel seiner Darstellung.¹⁾ Devrient sucht gewiß mit Recht die Ursache jener Verschiedenheit darin, daß Brockmann sich an die überaus günstigen Wirkungen hielt, welche die Schröder'sche Bearbeitung darbot; in dieser handelt es sich nur um „ein vorübergehendes schreckliches Ereigniß in Hamlet's Leben,²⁾ und der Schauspieler konnte mit seinem lebenswürdigen Naturell, seinem raschen Feuer, seiner eindrucksfähigen Beweglichkeit in wechselnden Stimmungen schon der Aufgabe ganz entsprechen.“ Schröder aber hatte sich durch eingehende Beschäftigung in den Dichter selber eingelebt; er wußte, daß es sich um die Erfüllung von Hamlet's Schicksal überhaupt handelt,³⁾ und daß die Schwermuth, die Bitterkeit bei der Darstellung ausgedrückt werden mußten.

Wenn schon die Kenntniß des Dichters Schröder befähigte, sich ganz als Darsteller in die Gestalten desselben zu versenken, so trug noch in höherem Grade seine ursprüngliche Anlage dazu bei. Brockmann besaß hervorragende Eigenschaften, und das Lob eines guten Schauspielers verdiente er; er verliert aber im Vergleich mit seinem großen Zeitgenossen. Meyer⁴⁾ hat bestimmte Rollen im Auge; er trifft aber überhaupt das Richtige, wenn er sagt: „Die innere Gluth,

¹⁾ Devrient, II, 363 ff.

²⁾ Hamlet und Laertes gehn nicht unter. Vgl. III.

³⁾ Devrient, a. a. O. Hamlet geht an dem Gegensatze zu Grunde, welcher in seinen idealen Forderungen an die Welt und sich selbst, zu der Unvollkommenheit der Wirklichkeit liegt.

⁴⁾ A. a. O. I, 260.

die Schröder in jeder Bewegung, in jedem Laut verrieth, ohne die Herrschaft über sie aufzuopfern, der Fleck den Zügel schießen ließ, ohne die Gleise zu verlieren — blieb Brockmann versagt. Er spielte den Heftigen, er erinnerte an ihn; er war es nicht. Sein Feuer blieb rednerisch.“ Diese mehr äußerliche Auffassung der darzustellenden Personen fiel ja auch unserem Berichterstatte an seinem Hamlet auf. Schröder dagegen¹⁾ „hat keine Rolle mit größerer Wahrheit dargestellt; seine Stimmung im Leben, herzliches Gefühl, Hang zur Schwermuth, mit schneidendem Witz und genialischer Laune abwechselnd, machte ihn zum Geistesverwandten Hamlet's; er würde ihn errathen haben, wenn er ihn auch nicht ergründet.“ — Uebrigens wird bezeugt, daß Brockmann, nachdem er Schink gelesen, Schröder gesehen, von ihnen zu lernen suchte.²⁾

König Lear, das fünfte Stück in der Reihenfolge, über das wir nunmehr berichten, wurde zuerst am 17. Juli 1778 aufgeführt. An der Bearbeitung hatte Unzer Antheil, wie erst vor Kurzem bekannt geworden ist.³⁾ Nach dem Zettel war die Besetzung am 20. Mai 1779 und vermuthlich auch vorher — jedenfalls aber spielte zuerst Christ den Edgar — diese: Lear: Schröder; Goneril: Fr. Hanke; Regan: Fr. Stegmann; Cordelia: Schröder's Gattin; Herz. v. Albanien: Lampe; Herz. v. Cornwall: Stegmann; Kent: Hanke; Gloster: Fleck;⁴⁾ Edgar: Schütz; Edmund: Lambrecht; Hofnarr: Zimdar. „Die Musik zu diesem Trauerspiele ist von Herrn Stegmann.“ Zur Zurechtweisung der Zuschauer fügte Schröder noch eine kurze Inhaltsangabe hinzu. Ueber Schröder's Darstellung spricht sich Schütze begeistert aus. Unter den übrigen spielenden Personen hebt er Christ als Edgar hervor; im Ganzen mußte der Darsteller des Lear für manchen Fehlzug der andern Ersatz geben.⁵⁾ Dank ihm erhielt das Stück bei einer sechsmaligen Wiederholung ungemeinen Beifall. Zu seinem Benefize — ein gehässiges, die Kunst erniedrigendes Wort, schreibt Schütze — am 30. Oktober wählte er ebenfalls den Lear,

¹⁾ Ebds. 308.

²⁾ Ueber Schröder's Gattin als Ophelia spricht sich Schink in Veranlassung der Vorstellung vom 15. Okt. 1789 in den dramaturg. Monaten I. 1790 aus.

³⁾ Litzmann: Schröder und Gotter. S. 132.

⁴⁾ Dies ist Fleck's erstes Auftreten in Hamburg. S. darüber Berl. Litt.- und Theater-Zeitung, 1779. II.

⁵⁾ A. a. O. 470. — Dagegen heißt es in den Adreß-Comptoir-Nachrichten von 1778 im 57. Stück: Auch haben die Mitglieder so das Ihrige gethan, daß es nicht genug, wenn man nur sagen wollte, niemand habe seine Rolle verdorben.

das Beste, was er zu geben hatte, wie Meyer sagt.¹⁾ Im Theaterjahr Ostern 1779 bis Ostern 1780 wurde das Stück viermal gegeben; Ostern 1780 bis Ostern 1781 dreimal mit der Aenderung, daß Fr. Borchers die Goneril, Borchers den Gloster, Fleck den Edgar machte; zwischen dem 14. Dezember 1780 und 28. April 1786 überhaupt nicht. Mit der Neuübernahme der Leitung durch Schröder trat eine wesentlich andere Besetzung ein. Die Titelrolle wurde immer nur von Schröder gespielt, zuletzt am 24. Januar 1798. Am 28. April 1786 gab Fr. Seyler die Goneril; Fr. Eule die Regan; Schröder's Gattin: Cordelia; Zuccarini: Kent; Langerhans: Gloster; Klingmann: Edgar; Kunst: Edmund; Michaud den Narren; und diese Vertheilung blieb im Ganzen bis Ende 1790. 1787 und 1788, zusammen dreimal, wurde die Goneril von Fr. Pauly; 1789 und 1790 zusammen viermal, von Fr. Gensicke gespielt. — Seit 21. November 1791 übernahm Fr. Schröder die Goneril, Fr. Langerhans die Cordelia; Fr. Eule: Regan, blieb; Beschort machte den Edgar, Werdy den Edmund. Diese Besetzung wurde beibehalten, nur daß von Oktober 1784 an die Goneril — viermal — von Fr. Reinhard gegeben wurde. In den beiden letzten Vorstellungen am 4. und 24. Januar 1798 übernimmt Fr. Schröder wieder die Rolle, Herzfeld macht den Edgar und Kupfer den Edmund. — Ueber Schröder's Spiel heißt es a. a. O. bei Schütze: Mit seinem Lear gab er dem Publikum die vollste Ueberzeugung seines großen Berufs zum tragischen Schauspieler.²⁾ Lear ist seine erste, und wir möchten sagen, un-nachahmlichste tragische Rolle. Bau des Körpers, Sprachton, so sehr er Beides gleich in andern Rollen zu ändern und zu modulieren weiß, kommt ihm hier zu Statten, um in der meisterhaften, herzergreifenden Darstellung seines unglücklichen Königs die Täuschung aufs höchste zu befördern. Auch Meyer³⁾ hält es für unmöglich, daß Schröder in dieser Rolle erreicht werden könne, „wenn es der Natur nicht beliebt, den nämlichen Menschen mit allen seinen Eigenthümlichkeiten noch einmal hervorzubringen, und dem Schicksal, ihm die nämliche Bildung zu geben.“ Er nennt aber noch einen

¹⁾ Die Einnahme betrug 555! Unzer hatte eine Rede in Versen dazu gemacht, die keine Satire sein sollte und in vollem Ernst von Großmuth und Ermunterung des Publikums, von ewiger Verpflichtung des Künstlers sprach! Meyer, I, 309.

²⁾ Am 2. März desselben Jahres war er noch im Ballet aufgetreten; zum letzten Mal. Das Ballet wurde damit überhaupt von ihm aufgegeben.

³⁾ A. a. O. 306.

aus seiner Schule, der es verdiene, neben ihm genannt zu werden: Reineke. Dessen „Bild des ehrwürdigen, mitleidswerthen, schönen Greises und Vaters, den der Undank seiner Kinder anfangs empört und zuletzt in die Grube bringt, war tadellos. Einige stolze Ueberreste des Königthums und Heldenalters, feinere Züge des Wahnsinns und der Kränklichkeit, inniges Behagen an dem jugendlichen Narren, vielleicht wenigen bemerklich, blieben das Eigenthum des höheren Meisters. Reineke ließ den Zuschauer nie dazu kommen, etwas an ihm zu vermissen; Schröder offenbarte ihm bei jeder Wiederholung neue Geheimnisse der Seele.“¹⁾

Bei den übrigen Stücken genüge eine gedrängte Zusammenstellung.²⁾ Othello kam zuerst am 26. November 1776 auf die Bühne; Brockmann gab die Titelrolle, Dor. Ackermann die Desdemona, Schröder den Iago.³⁾ Sie spielten meisterhaft, aber der Erfolg entsprach den Erwartungen Schröder's nicht. Der Inhalt war für die Zuhörer, besonders den weiblichen Theil derselben, zu grauenhaft. Da infolge dessen das nächste Mal das Haus nicht sehr voll war, kündigte er für die dritte Vorstellung, 4. Dezember, Veränderungen an, deren wichtigste jedenfalls die war, daß Othello wie Desdemona am Leben blieben! Dennoch hielt sich das Stück nicht; es wurde bis Ostern 1777 im Ganzen sechsmal gegeben und dann nicht wieder.

Ueber die Vorgeschichte des Kaufmanns von Venedig erfahren wir etwas aus Schröder's Briefen an Gotter,⁴⁾ dem er seine Bearbeitung zur Begutachtung schickte; statt der drei Monate bei Shakespeare spielte das Stück bei ihm drei Tage. Nach seinem Plane sollte „Antonio der Flucht seines Kassierers wegen so zerstreut sein, daß er an Shylock nicht denkt; denn hätte er an ihn gedacht, so hätten so viele Freunde, als Antonio hat, ihm gewiß geholfen.“ Am 7. November 1777 fand die erste Aufführung statt. Ueber Schröder als Shylock sehe man Schütze⁵⁾ und Meyer.⁶⁾ Dor.

¹⁾ Wir können nicht genauer hierauf eingehn. Berichte finden sich in Schink's Dramaturg. Mon. I, II, IV; eine übersichtliche Schilderung, die besonders diese Rolle berücksichtigt, in den Zeitgenossen III. Leipzig, 1818.

²⁾ Auch fließen die Quellen hier nicht so reichlich.

³⁾ Schütze, 454. Meyer, I, 291. Der letztere hält für den eigentlichen Anstoß den Umstand, daß Othello ein Mohr sei; das freie Spiel der Züge gehe verloren.

⁴⁾ Vom 9. Mai 1777.

⁵⁾ A. a. O. 461.

⁶⁾ A. a. O. 297.

Ackermann machte die Portia, Schröder's Gattin die Nerissa.¹⁾ Das Stück hielt sich auf der Bühne;²⁾ bis Ostern 1778 wurde es sechsmal aufgeführt; ein Jahr lang fehlen die Nachrichten; die erste Aufführung, von der wir seitdem wissen, war am 19. Februar 1781. Den Antonio machte Fleck; Bassanio: Zuccarini; Shylock: Schröder; die Portia: Fr. Schröder; Nerissa: Fr. Stegemann; ebenso am 22. Februar und am 8. März. Mit Schröder's Weggang verschwand das Stück, mit ihm kehrte es wieder; seit 20. Juni 1786 bis zuletzt, 13. Januar 1795, wurde es zwölfmal gegeben. In den Hauptrollen blieb die Besetzung dieselbe; an Fleck's Stelle trat Löhrs, und am 13. Januar 1795 machte Fr. Reinhard die Portia.

Maß für Maß. An der Bearbeitung war Bock mit betheilt. Die erste Aufführung fand am 15. Dezember 1777 statt, am 16. und 18. ward es wiederholt und dann bis Ostern noch einmal gegeben. Schröder machte den Herzog, Dor. Ackermann die Isabella³⁾ und Fr. Schröder die Marianne. In einem Briefe vom 15. Dezember sagt Schröder: Volles Haus, konnten aber nicht recht klug daraus werden. Am 16.: War nicht sehr voll, verstandens aber besser. Am 18.: Habens ganz verstanden und sich erstaunend gefreut.⁴⁾ Brömel's „Gerechtigkeit und Rache“⁵⁾ scheint Schröder's Stück Abbruch gethan zu haben; es findet sich erst wieder seit 1786 auf den Zetteln; zuerst am 16. März 1789 und dann noch fünfmal, zuletzt am 23. September 1791. Schröder giebt den Herzog, Zuccarini den Angelo; Klingmann (das letzte Mal Schwartz): Claudio; Reineke d. j.: Lucio; Eule: Ellbogen; Fr. Schröder: Isabella; Fr. Eule: Marianne.

Richard der Zweite, zuerst am 17. November 1778 aufgeführt, wiederholt am 20., wird von Schütze gar nicht erwähnt. Schröder machte den Richard, seine Gattin die Königin. Das Publikum ließ ihnen Gerechtigkeit widerfahren, aber das Stück liebte ihm nicht.⁶⁾ Wir werden wohl annehmen dürfen, daß die

¹⁾ Vgl. Genée, a. a. O. 249. Vincke, Sh.-J. XI, 15.

²⁾ Nachdem es am 10. und 11. November wieder gegeben war, schreibt Schröder an Gotter: Die Einnahme des Freitags war $\text{R} 500$, Montag $\text{R} 650$, Dienstag $\text{R} 312$; die Unkosten wären also bezahlt.

³⁾ Vincke, Sh.-J. XI, 15.

⁴⁾ An Gotter. Die Einnahme am letzten Tage war $\text{R} 900$.

⁵⁾ Wie in der Litt.- u. Theater-Zeitung vom 20. Nov. 1784 erzählt wird, fand das Stück — 20. Sept. 1784 zuerst aufgeführt — allgemeinen Beifall in Hamburg. — Vgl. Schütze, 541.

⁶⁾ Meyer, I, 309.

englische Geschichte dieses Zeitraums ihm zu fern lag — wie bei Heinrich IV.; das Stück erschien auf der Hamburger Bühne nicht wieder. Eine sonderbare Freiheit nahm man sich mit dem Dichter, indem man der Königin Reden in den Mund legte, die der Constanze in König Johann entlehnt sind, z. B. die: Kummer ist stolz und macht seinen Besitzer stolz u. s. w.¹⁾ Devrient erzählt, daß Schröder die erste Hälfte der Hauptrolle unterdrückte, den König in seinem despotischen Uebermuthe gar nicht zeigte.²⁾

Heinrich der Vierte erschien zuerst am 2. Dezember 1778 auf der Bühne, machte aber kein Glück, so daß Schröder nach der Vorstellung hervortrat und sagte:³⁾ In der Hoffnung, daß dieses Meisterwerk Shakespeare's, welches Sitten schildert, die von den unsrigen abweichen, immer besser wird verstanden werden, wird es morgen wiederholt. Es wurde auch am 3., dann noch am 4. und 16. gegeben. Schröder's Falstaff war der Falstaff Shakespeare's und der Natur;⁴⁾ Shakespeare's Freunde nahmen ihn mit Jubel auf, die Menge konnte dem Stücke keinen Geschmack abgewinnen. Der erste Zettel, vom 24. Februar 1780, weist folgende Besetzung auf; Heinrich IV.: Borchers; Harri: Schütz; Worcester: Klos; Percy: Lambrecht; Westmoreland: Fleck; Falstaff: Schröder; seitdem wurde es mit etwas anderer Vertheilung noch zweimal bis Schröder's Abgange gegeben. Dann wieder vom 26. Februar 1788 an fünfmal, zuletzt am 21. Februar 1791 mit dieser Besetzung: Heinrich: Löhrs; Harri: Klingmann; Perci: Zuccarini; Falstaff: Schröder.

Macbeth wurde zuerst am 21. Juni 1779⁵⁾ aufgeführt und kam bis Ostern 1780 noch viermal auf die Bühne, dann aber erst wieder nach einem Zwischenraum von 10 Jahren dreimal; endlich noch dreimal im März 1798. Die Hexenchöre waren von Bürger, welcher, wie aus den Briefen zwischen ihm und Schröder hervorgeht,⁶⁾ eigentlich das ganze Stück übersetzen sollte; die Musik dazu war von Stegmann. Die Besetzung war folgende: Malcolm: Schütz; (Duncan ist nicht vorhanden); Macbeth und Lady Macbeth: Schröder und Frau; Banquo: Henke; Macduff: Lambrecht; Lady Macduff:

¹⁾ Bei Schlegel (1799), S. 54.

²⁾ Wir finden nicht, auf welche Quelle er sich dabei stützt.

³⁾ Meyer, I, 310.

⁴⁾ Vor Theil III der Litt.- und Theater-Zeitung von 1780 befindet sich ein Kupferstich: Schröder als Falstaff.

⁵⁾ Schütze, 476, sagt irrthümlich Juli.

⁶⁾ Briefe von und an Bürger. Herausgeg. v. Strodtmann. II.

Fr. Henke; Rosse: Fleck. Am 28. Dezember gab Fr. Rennschüb die Lady. In den sechs Vorstellungen 1789 und 1798 machten immer Schröder und Frau Macbeth und Lady Macbeth; Langerhans: Banquo; Zuccarini: Macduff 1789, Stegmann: Macduff 1798.¹⁾ Meyer vergleicht Schröder in der Titelrolle mit Kemble, und Schröder's Gattin als Lady Macbeth, mit Mrs. Siddons.²⁾ Schröder habe den Charakter menschlicher gefaßt und das Herz mit ihm versöhnt, ohne der Kraft desselben etwas zu vergeben. Die Lady Macbeth der Mrs. Siddons habe er bewundert, und die Schauspielerin keinen Augenblick vergessen; die Schröder habe ihn in allen Auftritten der ehrsüchtigen, besonnenen und schlaftrunkenen Gattin, Wirthin und Königin nur an Lady Macbeth, nicht an sich erinnert. Ueber den allgemeinen Eindruck des Stückes finden wir etwas in der Litt.- und Theater-Zeitung.³⁾ Die Freigeisterei nehme so überhand in Hamburg, daß man Hexenscenen für Narrensposen halte; auch nicht ein paar Stunden wolle man sich in den Geist des Jahrhunderts versetzen, in dem Shakespeare dichtete. Macbeth sei kein Modedrama . . . „Einen ungemein starken Eindruck machte die Erscheinung des blutigen Banquo an der Tafel. Am mehresten gefiel die Scene zu Ende des vierten Aktes zwischen Malcolm, Macduff und Rosse. Die Charaktere des Macbeth und seiner Frau sind dem Hamburger Publikum zu abscheulich.“

Aus dem Jahre 1792 ist noch ein Stück zu erwähnen: Viel Lärm um Nichts. Es wurde zuerst am 26. Oktober 1792 und bis Ostern 1793 im Ganzen sechsmal gegeben. Besetzung: Graf Heding: Langerhans; Gabriele, seine Tochter: Fr. Eule; Albertine, seine Nichte: Fr. Schröder; General Graf von Heerenberg: Löhrs; Baron Grottau, des Generals Halbbruder: Werdy; Major Graf von Diemen: Hezfeld; Hauptmann Baron von Breitenau: Schröder; Dorfschulze: Eule. — Im nächsten Jahre wurde es einmal gegeben; 1796—1797 wieder dreimal mit Reichard und Frau als Breitenau und Albertine; zuletzt am 20. Januar 1797. Ueber die Vorstellung vom 16. und vom 30. Oktober wird in Schink's Hamb. Theaterzeitung II. berichtet. „Musterhaft läßt der Dichter gleich von Anfang die Zuneigung durchschimmern, die Breitenau und

¹⁾ Wieder abgedruckt ist der Theaterzettel in der Jahreschronik des deutschen Theaters von Theod. Mehring, 1879. S. 28.

²⁾ A. a. O. 317.

³⁾ 1779. III, 518.

Albertine für einander haben, ob sie gleich wie Emigranten und Demokraten auf einander loszurücken scheinen. Was der Intrigue noch einen besonderen Reiz giebt, ist, daß Albertine nicht in die Schlinge läuft.“ Wir sehen, darin geht die Bearbeitung von Shakespeare ab. Nachdem der Verfasser sich über das Stück geäußert, spricht er eingehend über die Schauspieler.

Das sind die neun Stücke, welche Schröder auf die Hamburger Bühne gebracht hat. Von heute gangbaren Trauerspielen vermissen wir *Romeo und Julia*, und *Julius Caesar*. Vom ersteren sah er wohl ab, weil schon zwei Stücke des Namens bekannt waren, wie vorher erwähnt; des letzteren hat er sich aus demselben Grunde enthalten,¹⁾ der ihn hinderte, Lessing's *Nathan* und einige Meisterwerke der Vorzeit auf die Bühne zu bringen, weil er sich nicht getraute, ihm die vollkommene Besetzung zu gewähren, die er gewünscht hätte. Aber auch *Hamlet* und *Lear* gingen später selten genug über die Bretter; der erste Rausch war dahin, und auch Schröder's Begeisterung erkaltete; seine Verdienste um Shakespeare fallen in die Zeit seiner ersten Bühnenleitung. Er konnte sich der Tagesströmung — Iffland und Kotzebue — nicht entgegenstemmen; er wollte es auch nicht, sondern war vielmehr derjenige, der die Gattung der Familiengemälde eröffnete. Doch ist während seiner Leitung Shakespeare immer wieder auf der Bühne erschienen.

Zum Schlusse erwähnen wir eines Stückes, welches ohne sein Zuthun, im Theaterjahre 1781/82, unter Dreyer's Verwaltung aufgeführt wurde, des *Coriolan*; im ganzen dreimal, zuerst 21. Mai 1781.²⁾ Von wem bearbeitet, oder ob einfach nach der Uebersetzung, wissen wir nicht; das einzige Zeugniß sind die Zettel. *Coriolan* wurde von Zuccarini, *Cominius* von Borchers, *Menenius* von Fleck, die *Tribunen* von Stegmann und Lampe, *Tullus Aufidius* von Unzelmann, *Volumnia* von der Stark, *Virgilia* von der Borchers gegeben.

¹⁾ Meyer, I, 321.

²⁾ Danach irrt Gericke, wenn er Sh.-J. XII meint, die Leipziger Aufführung sei wohl die erste auf deutschen Bühnen überhaupt gewesen. Sie fand am 20. Mai 1785 statt.

**Die Shakespeare-Aufführungen in Hamburg; 20. September 1776
bis 14. März 1778.¹⁾**

- Ostern 76/77: Hamlet — zuerst 20. Sept. — 13; Othello — zuerst 26. Nov. — 4 Aufführungen.
- „ 77/78: Hamlet 15; Kaufmann von Venedig — zuerst 7. Nov. — 6; Maß für Maß — zuerst 15. Dez. — 4.
- „ 78/79: Meyer erwähnt 5 mal Hamlet; Schütze 6 mal König Lear — zuerst 17. Juli; Heinrich IV. — zuerst 2. Dez. — nach Meyer 4 mal; Richard II. — zuerst 17. Nov. — 2 mal.
- „ 79/80: Hamlet 4 Aufführungen, Lear 4; Macbeth — zuerst 21. Juni — 5; Heinrich IV. — 1.
- „ 80/81: Hamlet 2; Lear 3; Kaufmann von Venedig 3; Heinrich IV. — 2.
- „ 81/82: Coriolan — zuerst 21. Mai — 3.
- „ 82/83: Hamlet 3.
- „ $\frac{1}{2}$ Jahr geschlossen. Michaelis 83 bis Ostern 84: Hamlet 1.
- „ 84/85: Hamlet 6.
- „ 85/86: Hamlet 2.
- „ 86/87: Hamlet 2; Lear 3; Kaufmann von Venedig 2.
- „ 87/88: Hamlet 1; Lear 2; Heinrich IV. — 3.
- „ 88/89: Hamlet 2; Lear 1; Kaufmann von Venedig 2; Maß für Maß 4.
- „ 89/90: Hamlet 2; Lear 2; Macbeth 3; Kaufmann von Venedig 1; Maß für Maß 1²⁾.
- „ 90/91: Hamlet 4; Lear 2; Kaufmann von Venedig 2; Heinrich IV.: 1.
- „ 91/92: Lear 1; Kaufmann von Venedig 2; Maß für Maß 1.
- „ 92/93: Viel Lärmen um Nichts — zuerst 26. Okt. — 6.
- „ 93/94: Hamlet 4; Lear 3; Kaufmann von Venedig 2; Viel Lärmen um Nichts 1.
- „ 94/95: Hamlet 3; Lear 2; Kaufmann von Venedig 1.
- „ 95/96: Hamlet 3; Lear 2.
- „ 96/97: Viel Lärmen um Nichts 3.
- „ 97/98: Hamlet 3; Lear 2; Macbeth 3.

¹⁾ Ostern 76/78 nach II u. III (Anhänge) des Hamburgischen Theaters, herausg. von Schröder. Für O. 78/79 fehlt der genauere Nachweis. O. 79/98 nach den Theaterzetteln. — Bis 1780 Frau Ackermann und Schröder; 1780—86 „Aktionisten-Entreprise“; 1786—98 Schröder.

²⁾ O. 89/90 Kotzebue's „Menschenhaß und Reue“ zwanzigmal; Schütze, 628, sagt irrthümlich fast dreißigmal; O. 90/91 von demselben „Das Kind der Liebe“ vierundzwanzigmal u. s. w.

III.

Aber diese Shakespeare'schen Stücke sahen nicht so aus, wie wir sie lesen und dargestellt sehen; und wir wollen uns nun an Hamlet und König Lear und Heinrich IV. vergegenwärtigen, welche Gestalt sie unter den Händen des Bearbeiters annahmen. Es ist nicht zweifelhaft, daß nur der Kenner Shakespeare's ihn unverkürzt wird genießen wollen und genießen können.¹⁾ Man muß im Stande sein, sich in die Anschauungen seiner Zeit und in die Verhältnisse der damaligen Bühne hineinzudenken. Der großen Menge sind daher seine Werke vorzuführen, wie sie etwa der Dichter selbst für einen heutigen Zuhörerkreis verfaßt haben würde. Zu seiner Zeit hatte man andere Begriffe von Anstand und ließ sich die muthwilligen, oft schlüpfrigen Gespräche gefallen, die sich bei ihm finden.²⁾ Man war weniger zart besaitet und konnte es ertragen, wenn beispielsweise der alte Gloster vor Aller Augen im König Lear verstümmelt wird. Man bewunderte die geschrobene Empfindungs- und Ausdrucksweise, die in jener Zeit Mode war, und die Shakespeare später meist nur zur Charakteristik bestimmter Personen verwendet.³⁾ Der Umstand ferner, daß man an einfache Bühnenverhältnisse gewöhnt war, brachte es mit sich, daß der Dichter an die Einbildungskraft der Zuschauer größere Zumuthungen stellen konnte; er konnte den Ort der Handlung beliebig ändern, da dies immer nur angedeutet wurde;⁴⁾ auch auf die Länge des Stückes kam es nicht an.⁵⁾ Heute werden also Aenderungen eintreten müssen,⁶⁾ wenn der Dichter seine Wirkung nicht verfehlen soll. Es fragt sich nur, wie weit hierin dem Bearbeiter freie Hand zu lassen ist; und darüber gehn auch heute noch die An-

¹⁾ In Weimar, vor der versammelten Shakespearegemeinde, war es möglich.

²⁾ Wobei auch zu berücksichtigen ist, daß die Frauenrollen von Knaben gegeben wurden.

³⁾ Es ist der nach einem Romane Lyly's so genannte Euphuismus, der damals auch in anderen Ländern unter anderem Namen das Kennzeichen feinerer Bildung war. Wenn Laertes bei der Kunde vom Tode seiner Schwester sagt: Zu viel des Wassers hast du, liebe Schwester; drum halt' ich meine Thränen auf — so ist dies eine euphuistische Wendung. Vgl. Hense, Sh.-Jahrb. VIII.

⁴⁾ Bekanntlich wurde einfach ein Brett mit dem Namen des Ortes aufgehängt. Vgl. u. a. Gervinus' Shakespeare.

⁵⁾ Freytag giebt drei Stunden, in denen 2000 Verse hergesagt werden können, als die regelmäßige Länge eines heutigen Bühnenstückes an; Hamlet hat aber 3714 Verse. S. Oechelhäuser, im Sh.-Jahrb. III.

⁶⁾ Und sind auch im Lande des Dichters selbst immer eingetreten.

sichten aus einander. Wenn Tieck das Verlangen nach unveränderter Aufführung Shakespeare's stellt, und ihm von späteren Kunstrichtern Gervinus darin folgt, so haben sie für die Bühnenaufführung doch kaum etwas geleistet. Die neueren sind vom praktischen Gesichtspunkte ausgegangen; aber sie weichen im Einzelnen sehr von einander ab.¹⁾ Eine möglichste Schonung scheint geboten; man sollte dem Dichter treu bleiben, so weit es die Rücksicht auf das Publikum und die Bühne gestattet, insbesondere die Anlage des Stückes und den Charakter der Personen nicht antasten. Und für ein solches Verfahren scheint auch schon Lessing einzutreten, wenn er im 17. Literatur-Briefe die Vorführung der Meisterstücke Shakespeare's „mit einigen bescheidenen Veränderungen“ empfiehlt.

Von diesem Standpunkte aus wollen wir nun Schröder's Bearbeitung in's Auge fassen. Wir bleiben bei der eben gebrauchten Bezeichnung; denn wenn auch Andere, wie oben erwähnt, Schröder hilfreiche Hand leisten, so that er doch das Meiste, schon indem er die Anregung gab; er behielt sich auch die letzte Gestaltung vor und deckte Alles mit seiner Verantwortlichkeit.²⁾

Bei der Bearbeitung des Hamlet hat Schröder außer seiner Vorlage keine Hilfe gehabt.³⁾ In der Vorrede zum 3. Band des Hamburger Theaters erzählt er deren Geschichte; es heißt darin: Ich nutzte aus der Wiener Bearbeitung die Namen und Katastrophe, fing den 24. Aug. an, und am 24. Sept. war die erste Vorstellung. Es war in fünf Aufzügen. Ein Theil des Publikums verlangte den Todtengräberauftritt zu sehen, zu welchem Herr Bock das Lied gemacht; dadurch bekam das Stück die Gestalt, wie es im Herold'schen Verlage gedruckt ist. Der Verleger ersuchte mich um den Druck; ich versprach es, weil ich glaubte Zeit zu haben, ihm die gegenwärtige Gestalt (die von 1778) geben zu können. Den ersten Aufzug gab ich hin; hernach erlaubten meine Geschäfte nicht, auch die folgenden zu ändern. Der Verleger hielt sich an

¹⁾ Während man von Dingelstedt sagen kann, daß er Shakespeare überarbeite, läßt Bodenstedt ihn möglichst unverändert. Zwischen beiden steht Oechelhäuser, der zuerst eine vollständige Bühnenausgabe der Stücke Shakespeare's hergestellt hat, soweit sie heute überhaupt aufführbar sind; gegen zwanzig deutsche Bühnen bedienen sich einzelner oder mehrerer seiner Bearbeitungen. S. Sh.-Jahrb. XIII. Aehnlich ist es mit O. Devrient; vgl. Vincke, ebds. XVII.

²⁾ Vgl. u. a. Litzmann, Schröder und Gotter. Brief vom 8. Okt.

³⁾ Wir heben dies besonders hervor, weil Bock, Theaterdichter bei Schröder, zuweilen als Bearbeiter genannt wird: so noch von Devrient.

mein Wort — und so erschien es (also 1777 in sechs Aufzügen). — An Gotter schreibt er:¹⁾ Bock hat die Bearbeitung auf meine Ehre weder gelesen noch gesehen. Das Todtengräberlied ist von ihm. — Dem Stücke Heufeld's, nach welchem also Schröder arbeitete,²⁾ liegt Wieland's Uebersetzung zu Grunde; diese lag Schröder aber auch vor, denn er machte viele Zusätze daraus; 1778 hat er Eschenburg mit benutzt. Devrient sagt, Schröder habe auch die Aufnahme von Zügen aus der alten Hauptaktion³⁾ nicht verschmäht. „In dieser bekommt die Schildwache vom Geist eine Ohrfeige; bei Schröder erzählt der Soldat, der Geist habe ihm das Kaskett vom Kopfe gestoßen;“ doch findet sich dieser Zug in keiner der beiden Fassungen. — Wir benutzen im Folgenden nicht die Ausgabe von 1777, sondern die von 1778. Die letztere war nach Schröder's Meinung die bessere. Thatsache ist, daß die Aufführungen immer seit 1778 — 20. Febr. — in fünf Aufzügen stattfanden wenn auch später manche Aenderung eintrat.

Ueberblick zur Vergleichung des Schröder'schen Hamlet mit der Urdichtung.

(Nach Schlegel) I. 1. Terrasse: Francisco, dazu Bernardo; dann Marcellus und Horatio. Sie unterhalten sich über die Rüstungen Dänemarks und über die räthselhafte Erscheinung der letzten Nacht. Der Geist zeigt sich zwei Mal; Horatio will es Hamlet melden. — 2. Staatszimmer: König Claudius schickt Gesandte nach Norwegen, erlaubt Laertes, nach Frankreich zurückzukehren, und sucht im Verein mit Gertrud, seiner Gemahlin, Hamlet zu trösten und von seinem Plan, nach Wittenberg zu gehn, abzubringen. — Hamlet, allein, ist außer sich über die Verheirathung seiner Mutter; er empfängt Horatio's Meldung und will

(Nach Schröder). I. 1. Terrasse¹⁾: Frenzw auf Posten und Ellrich dazu: dann Bernfield (Marcellus) und Gustav (Horatio). Unterhaltung über die Erscheinung des Geistes u. s. w.

2. Palast: Der König erlaubt Laertes nach Frankreich zurückzukehren u. s. w. — Schlußworte: Meines Vaters Geist in Waffen?

¹⁾ Der bessern Uebersicht wegen rechnen wir einen neuen Auftritt immer nur von dem Wechsel des Schauplatzes.

¹⁾ 1778, 15. Jan.

²⁾ Mehrfach, besonders in den ersten Aufzügen, kürzte er; einige Auftritte, auch den Charakter des Laertes, der von Heufeld ganz weggelassen war, stellte er wieder her; zuerst auch den Auftritt auf dem Kirchhofe, welcher aber 1778 wieder fortblieb. Ophelia tritt bei Heufeld zuletzt bei Gelegenheit des Schauspiels auf, wird also nicht wahnsinnig.

³⁾ Von Creizenach in Kürschner's D. Nat.-Litt., XXIII neu herausgegeben.

nächste Nacht mit ihm wachen. — 3. Zimmer in Polonius' Hause: Laertes nimmt Abschied von seiner Schwester Ophelia und warnt sie vor Hamlet's Liebesanträgen; Polonius giebt ihm gute Lehren mit auf den Weg und wendet sich dann ebenfalls mit Ermahnungen an Ophelia. — 4. Terrasse: Hamlet spricht mit seinen Begleitern über das Trinkgelage des Königs. Da erscheint der Geist; auf Hamlet's Anrede giebt er ihm ein Zeichen zu folgen. Horatio will ihm nach. — 5. Ein abgelegener Theil der Terrasse: Der Geist offenbart ihm, daß er von Claudius ermordet sei, und fordert ihn zur Rache auf. Hamlet verpflichtet seine Freunde zum Stillschweigen; auch sollen sie nichts verrathen, wenn er vielleicht ein wunderliches Wesen annehme.

II. 1. Zimmer in Polonius' Hause: Polonius schickt seinen Diener, Reinhold, nach Paris, um Laertes zu beobachten. Ophelia erzählt von dem auffallenden Benehmen Hamlet's, und Polonius meint, ihre Zurückhaltung sei schuld daran; er will es dem König melden. — 2. Zimmer im Schlosse: Der König beauftragt Rosenkranz und Gildenstein, Hamlet zu erforschen. Die Gesandten (Voltimand) bringen gute Nachrichten aus Norwegen. Polonius behauptet, Hamlet sei wahnsinnig aus Liebe zu seiner Tochter; er will Gelegenheit geben, dies zu beobachten. Der König und die Königin entfernen sich; Polonius unterhält sich mit Hamlet. — Rosenkranz und Gildenstein gestehn auf des Prinzen Drängen, vom Könige abgesandt zu sein. Es werden die Schauspieler gemeldet; Hamlet läßt sich von ihnen eine Stelle aus der Erzählung des Aeneas vortragen und bestellt für den folgenden Abend „Die Ermordung des Gonzago“; er selber will einige Zeilen dazu dichten; der Geist könnte ihn betrügen. Durch das Schauspiel soll Claudius überrascht werden und sich verrathen.

II. 1. Oldenholm's (Polonius') Zimmer im Palast; Im Ganzen wie links.

2. Terrasse vor dem Palast:
Im G. w. l.

3. Kirchhof, im Grunde die Kirche: Im G. w. l.

III. Palast: Ophelia erzählt Oldenholm, ihrem Vater, ihr Begegniß mit Hamlet. Jener glaubt die Ursache von des Prinzen Benehmen zu kennen und theilt sie dem Könige und der Königin mit, welche gerade eintreten. Gildenstein erscheint und erhält den Auftrag, Hamlet zu beobachten. (König, Königin, Gildenstein ab.) Hamlet unterhält sich mit Oldenholm („wenn das Tollheit ist, wie es denn ist, so ist Methode darin“). Gildenstein begrüßt Hamlet und muß eingestehn, daß er vom Könige abgeschiedt sei. Zugleich meldet er die Schauspieler an; diese kommen aber im Aufzuge nicht vor. Hamlet macht sich Vorwürfe über seine Unthätigkeit; er beschließt, etwas dem Morde seines Vaters Aehnliches spielen zu lassen. — Gildenstein berichtet dem Könige über den Verlauf der Unterredung mit Hamlet und ladet ihn zum Schauspiel ein. Oldenholm kündigt die Ankunft Hamlet's an, giebt Ophelia Anweisungen und verbirgt sich mit dem Könige. „Sein oder nicht sein.“ Gespräch mit Ophelia. — Der König hält Liebe nicht für den Grund von Hamlet's Wesen; er könnte gefähr-

III. 1. Zimmer im Schlosse: Der König empfängt Rosenkranz' und Gildenstern's Bericht; Polonius ladet ihn von Seiten Hamlet's zum Schauspiel ein. Der König und Polonius wollen lauschen, als Hamlet kommt. Hamlet's Selbstgespräch; wirre Reden beim Anblick der Ophelia. Dem Könige scheint Hamlet's Benehmen nicht wahnsinnig; er soll nach England! Polonius rath, nach dem Schauspiel solle die Mutter ihn ausfragen. — 2. Ein Saal daselbst: Hamlet belehrt die Schauspieler; er bittet Horatio, den er ins Geheimniß gezogen, den König zu beobachten. Eintritt des Königs mit Gefolge. Stummes Schauspiel; dann beginnt das Stück. Als Lucianus seinem Opfer das Gift ins Ohr gießt, bricht der König plötzlich auf. — Rosenkranz und Gildenstern versuchen vergebens, Hamlet zu ergründen; sie theilen ihm mit, seine Mutter wünsche ihn zu sehen; dasselbe meldet Polonius. — 3. Zimmer daselbst: Der König befiehlt Rosenkranz und Gildenstern, Hamlet nach England zu begleiten. Polonius will ungesehen bei der Unterredung Hamlet's mit seiner Mutter zugegen sein. Der König, von Gewissensbissen gequält, will beten und kann es nicht. Hamlet kommt dazu; aber in solchem Augenblick will er ihn nicht tödten. — 4. Anderes Zimmer: Polonius verbirgt sich. Hamlet's Benehmen erschreckt die Königin; sie ruft Hülfe, und Polonius, welcher in seinem Versteck einstimmt, wird von Hamlet erstochen. Hamlet's Vorwürfe erschüttern seine Mutter; sie muß ihm Recht geben. Rosenkranz und Gildenstern will er überlisten!

IV. 1. Zimmer im Schlosse: Die Königin erzählt Claudius, was geschehen; Hamlet soll sofort nach England. — 2. Andres Zimmer: Rosenkranz und Gildenstern rufen Hamlet zum König. — 3. Andres Zimmer: Der König mit Gefolge; er kann Hamlet nicht bestrafen, weil derselbe zu beliebt ist; aber

lich werden und soll daher nach England, den Tribut einzufordern. Auf Oldenholm's Rath soll nachher die Königin versuchen, der Sache auf den Grund zu kommen. Der König allein; er fürchtet, Hamlet argwohne seine That; er versucht vergebens zu beten. Hamlet erscheint, tödtet ihn nicht.

IV. 1. Saal, zum Schauspiel eingerichtet: Hamlet und ein Schauspieler; Gustav soll den König beobachten u. s. w. — Im G. w. l.

2. Kabinet der Königin: Oldenholm verbirgt sich; Hamlet, in der Meinung, es sei der König, ersticht ihn. Unterredung mit seiner Mutter; dann schafft er Oldenholm's Leiche fort. Der König kommt und erfährt Oldenholm's Tod. Er will gegen Hamlet vorgehn; die Königin warnt ihn, nicht Verbrechen auf Verbrechen zu häufen. Aus des Königs Selbstgespräch erfahren wir, daß Hamlet in England seinem Tode entgegen gehe. Gildenstern erhält bestimmte Weisungen; dem Laertes, welcher noch nicht abgereist ist, soll diese Entfernung Hamlet's als Strafe für den Mord erscheinen.

er hat einen Plan. — Hamlet muß ihm sagen, wo die Leiche des Polonius verborgen ist, und erfährt, daß er sogleich nach England soll. Des Königs Absicht ist, ihn dort umbringen zu lassen.

— 4. Ebene in Dänemark: Fortinbras marschirt, um kleiner Veranlassung willen, gegen Polen. Hamlet empfindet im Gegensatz dazu seine Unentschlossenheit und will fortan nach Blut trachten.

— 5. Zimmer im Schlosse: Die Königin erfährt von Horatio den traurigen Zustand Ophelia's; diese erscheint selber.

— Laertes ist zurückgekehrt, erzwingt Zutritt zum Könige und will Rache; der Anblick Ophelia's erregt ihn noch mehr. Der König verheißt volle Aufklärung. —

6. Anderes Zimmer: Horatio erhält von Matrosen einen Brief Hamlet's; dieser ist von Seeräubern gefangen worden, während Rosenkranz und Güldenstern ihre Reise fortsetzen. Horatio soll zu ihm kommen. — 7. Andres Zimmer: Der König hat Laertes von seiner Unschuld an Polonius' Tod überzeugt und rechtfertigt seine Handlungsweise. Ein Brief Hamlet's meldet dessen Rückkehr. Nun planen sie einen Wettkampf zwischen Hamlet und Laertes; der Letztere soll aber mit spitzer und vergifteter Waffe kämpfen; auch soll noch ein Giftbecher für Hamlet bereit stehn. Durch die Königin erfährt man den Tod Ophelia's.

V. 1. Kirchhof: Zwei Todtengräber in launiger Unterhaltung. Sie zweifeln, ob einer Selbstmörderin ein christlich Grab gebühre. Hamlet und Horatio kommen, und Hamlet stellt Betrachtungen über die Todten an, besonders über den früher so lustigen Yorick. Da wird unter zahlreichem Gefolge die Leiche der Ophelia gebracht. Laertes springt ins Grab nach; Hamlet folgt ihm; sie ringen mit einander. — 2. Saal im Schlosse: Hamlet enthüllt Horatio des Königs Veranstaltung zu seiner Ermordung in England; Rosenkranz und

V. (Ohne Bühnenweisung. — Palast): Hamlet wirft sich Saumseligkeit vor und hält sich Fortinbras' Beispiel, von dessen Zuge er gehört, vor Augen; von nun an sollen seine Gedanken blutig sein. Güldenstern kann nicht von ihm erfahren, wo sich Oldenholm's Leichnam befinde; dem König sagt er es endlich. Dieser kündigt ihm zugleich an, daß er nach England solle. Hamlet will auf Mittel denken, seine Rache zu beschleunigen. Der König spricht die Erwartung aus, daß England ihn von seinem Feinde befreien werde. Bernfield erzählt von dem traurigen Zustande Ophelia's; diese erscheint selber, eine neue Sorge für den König und die Königin. Da kommt Laertes und fordert Rache für seinen Vater; der König will ihm seinen Feind zeigen. Ophelia erscheint wieder, und Laertes wird durch diesen Anblick aufs höchste gereizt. Der König nennt Hamlet als Mörder; ihn zu strafen habe er nicht wagen können, aber er solle nach England: dort werde er den Tod finden. Güldenstern meldet das Ende der Ophelia. Da will Laertes sofortige Rache, und der König sagt: So soll er noch heute sterben . . . ein Becher Gift soll die gekränkte Majestät und den beleidigten Sohn und Bruder rächen. — Güldenstern holt Hamlet zum Könige, der ihn vor seiner Abreise nach England mit Laertes auszusöhnen wünsche. Hamlet zeigt sich Gustav gegenüber von düstren Ahnungen ergriffen. — Es erscheinen der König, Güldenstern und Laertes; der König trinkt an Hamlet's glückliche Rückkehr, Hamlet soll Laertes zutrinken, der ihm vergebe. Die Königin ergreift den für Hamlet bestimmten Becher und bringt ihm einen Abschiedstrunk. Hamlet richtet versöhnende Worte

Güldenstern würden dafür büßen. Osrick meldet, der König habe mit Laertes gewettet, daß Hamlet diesem in der Fechtkunst gleichkomme; Hamlet ist sofort zu einer Probe bereit. Als die Gesellschaft sich nähert, spricht Hamlet beruhigende Worte zu Laertes; dann beginnt das Kampfspiel. Hamlet hat Glück; den vom König gebotenen Trunk schlägt er aus. Diesen nimmt die Königin, ohne daß der König es hindern kann. Endlich verwundet Laertes den Hamlet; sie verwechseln die Klingen, und nun wird er selber getroffen. Da sinkt die Königin um und erklärt, es sei der Trunk. Hamlet will den Verräther suchen, da sinkt auch Laertes hin und entdeckt die Arglist des Königs; dieser wird von Hamlet erstochen. Hamlet bittet endlich Horatio, ihm nicht in den Tod zu folgen, sondern beim Volke sein Handeln zu rechtfertigen, und stirbt. — Kriegerischer Lärm verkündet die Ankunft des Fortinbras; er grüßt die eben aus England kommenden Gesandten. Nun will er seine Ansprüche auf Dänemark geltend machen; er hat Hamlet's Stimme.

an Laertes; ehe sie aber den Becher an die Lippen setzen, sinkt die Königin um und sagt, sie habe Gift getrunken. Da durchbohrt Hamlet den König; die Königin nennt vor ihrem Tode das Verbrechen des Königs und bekennt — unter Donnergetöse — ihre Mitschuld. Hamlet und Laertes reichen sich die Hand.

Aus unserer Gegenüberstellung ergibt sich, daß Folgendes bei Schröder ganz fortfällt: 1) Die Abordnung der Gesandten nach Norwegen und ihre Wiederkunft: I, 2 und II, 2; 2) des Polonius Aufträge an Reinhold: II, 1; 3) Hamlet's erste Unterredung mit den Schauspielern: II, 2; 4) Fortinbras' Kriegszug und Rückkehr: IV, 4 und V, 2; 5) Hamlet's Abenteuer auf der See und sein Bericht darüber an Horatio: IV, 6 und V, 2; 6) des Königs Berathung mit Laertes über die an Hamlet zu vollziehende Rache, sowie der Wettkampf zwischen Hamlet und Laertes: IV, 7 und V, 2; 7) endlich das Begräbniß der Ophelia und die Unterhaltung der Todtengräber: V, 1. Es fehlen also im Personenverzeichniß Voltimand und Cornelius, Osrick, Reinhold, Fortinbras und die Todtengräber; Güldenstern und Rosenkranz sind in eine Person verschmolzen. Es ergibt sich ferner, daß bei Schröder der Stoff ganz anders eingetheilt ist; bei Shakespeare getrennte Auftritte sind hier zusammengelegt. Dem I. Aufzug bei Shakespeare entsprechen die zwei ersten bei Schröder. Dem II. bei Shakespeare der III. bei Schröder; es kommt noch

hinzu, was bei Shakespeare den 1. Auftritt des III. Aufzuges füllt, und den Schluß bildet das Gebet des Königs und Hamlet's Zukunft; III, 3 bei Shakespeare. Die Handlung ist ganz in das Schloß verlegt. — Dem III. Aufzuge bei Shakespeare, d. h. dem Reste desselben — 2. und 4. Auftritt — und dem Anfange des IV. Aufzuges — 1. 2. 3. — entspricht im ganzen der IV. Aufzug bei Schröder. Alles Uebrige, d. h. von IV, 4 an, ist bei Schröder zum V. Aufzuge geworden; Fortinbras' Auftreten, Hamlet's Abreise nach England und was damit zusammenhängt, sein Wettfechten mit Laertes und der ganze Vorgang auf dem Kirchhofe fällt ja fort. Auch sonst sind Aenderungen eingetreten. Wir hören bei Schröder Nichts von den Rüstungen Dänemarks (I, 1) und von dem Umgehn der Geister; Nichts von den Londoner Bühnen (II, 2). Anderes ist gekürzt; so die Rede des Königs im Schauspiel, Hamlet's Unterhaltung mit Polonius, mit Ophelia; sein Selbstgespräch — „Um Hekuba!“ — II, am Schluß; die Reden der Ophelia u. a. m. — Die Unterredung zwischen Hamlet und Polonius — Shakespeare III, 2. Ende; Schröder IV, 9 — ist dadurch verlängert, daß Polonius ein Stück von der Rolle Osricks (V, 2) zugetheilt ist. Da ferner die erste Unterredung mit den Schauspielern wegfällt, so ist die Stelle, wo dem Polonius empfohlen wird, ihnen wohl zu begegnen: Sie sind lebendige Chroniken ihrer Zeit u. s. w. später eingeschaltet und zwar IV, 2 bei Schröder. An Stelle der Aulassung über die Londoner Bühnen treten einige Worte, die man auf Hamburg zu beziehen hat: Aber es ist wieder eine ausländische Art zum Vorschein gekommen; die sind jetzt in der Mode. Und Hamlet antwortet darauf: Das geht nicht anders, der Mensch liebt Veränderung u. s. w.

Wir möchten beim Lesen des Stückes Manches nicht missen. Schon Goethe sagt: Die große einfache Aussicht auf die Flotte und Norwegen wird dem Stück gut thun; nähme man sie ganz weg, so ist es nur eine Familienscene, und der große Begriff, daß hier ein ganzes königliches Haus durch innere Verbrechen und Unschlichkeiten zu Grunde geht, wird nicht in seiner ganzen Würde dargestellt.¹⁾ Ueber die Aufopferung des Fortinbras sagt Schlegel, er wisse Nichts, was ihn inniger erschüttere, als dessen feierlich wundervolle Erscheinung auf der Walstatt, wo das Schicksal eben seine furchtbaren Entscheidungen vollendet habe.²⁾ Endlich macht

¹⁾ Wilhelm Meister's Lehrjahre IV, 5.

²⁾ Etwas über Shakespeare bei Gelegenheit W. Meister's. In den Horen VI, 4. S. 57.

der Auftritt auf dem Kirchhofe, abgesehen davon, daß wir auch jetzt noch in Hamlet den Träumer finden sollen, während überall die Gefahr auf ihn lauert, offenbar — trotz Rümelin — Stimmung für das Folgende. Auch Goethe ist für die Beibehaltung desselben. Statt seiner führen wir Vischer an: Man streiche diese Scene und es wird sein, als wische man von einem historischen Gemälde ein Stück Landschaft weg, das durch düstere Stimmung, trübes Licht und etwa ein paar grelle Weidenknorren höchst wirksam das Tragische der dargestellten Handlung hebt.¹⁾ Der Auftritt ist auch, wie Lindner ausführt, von symbolischer Bedeutung: wenn Hamlet und Laertes im Grabe ringen, so ahnen wir schon, daß ein Ringen in's Grab hinein das Ende sein werde.²⁾ Bei Schröder bedarf es allerdings einer solchen Vorbereitung nicht; hier geht kein königliches Haus zu Grunde, hier ist keine Walstatt.

Dies führt uns zu einer Betrachtung der Entwicklung der Handlung bei Schröder; zugleich wollen wir sehen, ob seine Abweichung von der überlieferten Gliederung des Ganzen glücklich genannt werden kann. — Der erste Aufzug erfüllt die ihm gestellte Aufgabe offenbar nicht. Soll hier die Grundlage gegeben werden, auf welcher der Bau der Handlung sich erhebt; sollen wir ferner die Hauptpersonen in ihren wesentlichen Zügen kennen lernen, so durften Polonius, Laertes, Ophelia nicht, wie es hier geschieht, fast ganz dem II. Aufzuge vorbehalten bleiben; Polonius, der selbst im ernstesten Gespräch mit seiner Tochter sich als schalen Witzbold kund thut; Laertes in seiner Liebe zur Schwester, die ja seine Rache an Hamlet beschleunigt; endlich Ophelia's Neigung zu Hamlet und ihr Vorsatz, dem Vater eine gehorsame Tochter zu sein, wenn auch ihr Herz wund bleibt — ein Zwiespalt, der sich mit dem Schmerze über den Tod des Vaters vereint, ihren Geist zu umnachten und sie in den Tod zu treiben. Vor allem aber bleibt uns der Held noch fast ganz unbekannt. Wir hören nur, wie er seinen Unwillen über die eilfertige Heirath der Mutter äußert, und erfahren höchstens noch, daß er in Wittenberg studiert hat, und daß er kein ächter Däne, daß z. B. das Trinken ihm ein Greuel ist. Aber bei alledem könnte er noch ein leidenschaftlicher, entschlossener Mensch sein, während schon der I. Aufzug, wenn anders das Ziel dasselbe bleiben soll, uns zeigen müßte, daß er

¹⁾ Kritische Gänge, 1860, 2. Heft.

²⁾ Shakespeare-Jahrbuch II, 184.

über dem Studieren das Handeln verlernt hat. Die hergebrachte Eintheilung zeigt dies auch.¹⁾ Als die Mittheilung des Geistes erfolgt, flammt sein Gefühl empor, und er beschließt die Rache; aber gleich überwiegt wieder sein Hang zur Betrachtung: er zieht sein Merkbüchlein hervor und bereichert es um den Gedanken, daß Einer lächeln und doch ein Schurke sein kann! Um nur ja nicht zum Handeln gedrängt zu werden, gebietet er den Freunden Schweigen über das, was sie gesehen; er weiß, das Handeln ist seine Sache nicht. Er will überlegen, Zeit gewinnen, und weil er fürchtet, seine Erregung nicht bemeistern, seine Mienen nicht beherrschen zu können, und doch nicht den Verdacht erwecken will, daß er um das Geheimniß des Königs wisse, so giebt seine immer bereite Einbildungskraft ihm den Gedanken ein, Wahnsinn zu heucheln. Diese Unentschlossenheit, diese Bedenklichkeit Hamlet's, der Hauptzug in seinem Wesen, muß uns im I. Aufzuge angedeutet werden; und dies geschieht in der Schröderschen Bearbeitung nicht. Außerdem verlangen wir vom I. Aufzuge, daß sich in ihm die Fäden für das künftige Gewebe anspinnen; mit andern Worten, die Offenbarung des Geistes gehört hierher und nicht in den II. Aufzug; denn sie ist ja dazu bestimmt, den Helden zum Handeln zu veranlassen. Gerade der Kampf zwischen der auferlegten Rache und der Bedenklichkeit Hamlet's bildet den Gegenstand des Stückes. Darüber müssen wir uns im I. Aufzuge klar werden.

Die Bearbeitung muß nun also im zweiten Aufzuge nach-
 holen, was an der Exposition des ersten fehlte; wir erfahren nur
 Dinge, die vor dem Anfange der Handlung liegen, statt die letztere
 bereits in Bewegung zu erblicken. Denn wir sollen auf den Augen-
 blick vorbereitet werden, wo die feindlichen Kräfte zusammen
 stoßen; und der II. Aufzug in der alten Eintheilung genügt diesem
 Ansprüche. Der König will wissen, wessen er sich von Hamlet
 zu versehen hat und wendet sich deshalb an Rosenkranz und
 Gildenstern; aber die Absicht derselben wird vom Prinzen durch-
 schaut, und des Königs Bemühen ist vergeblich. Andererseits
 finden wir Hamlet in seiner Rolle als Wahnsinnigen; da melden
 sich die Schauspieler, und es kommt ihm der Einfall, der Geist
 könne ein Teufel sein, und er bedürfe erst des Beweises für dessen
 Worte; darum will er das Stück von der Ermordung Gonzago's

¹⁾ Schon in der Folio von 1623 haben wir den üblichen Schluß des ersten Aufzuges; die übrigen sind nicht von einander geschieden.

189. H. spielen lassen und den König auf die Probe stellen. So handelt
 190. H. Hamlet in seiner Weise, und wir empfinden mit ihm, daß uns nun
 191. H. die Gewißheit bevorsteht.
 192. H. Der dritte Aufzug bei Schröder muß nun auch ein anderes
 193. H. Ansehen bekommen. Sollte er nicht übermäßig verlängert werden,
 194. H. und der Gang der Ereignisse derselbe bleiben, so konnte der
 Höhepunkt, der Augenblick, wo sich der König verräth, hier noch
 nicht eintreten; denn mit diesem Aufzuge beginnt bei Schröder
 überhaupt erst die Handlung. Auf seinen kürzesten Ausdruck ge-
 bracht, ist der Inhalt dieser: Hamlet stellt sich wahnsinnig; er
 fühlt seine Schwäche und treibt sich zum Handeln; endlich be-
 schließt er, durch das Schauspiel vom Könige ein Geständniß zu
 erpressen — nur soweit reicht sein Antheil an der Handlung. Den
 Hauptgegenstand des Aufzuges bildet die Frage für den König:
 Welches ist die Ursache von Hamlet's Veränderung? Und da
 Hamlet für den Abgesandten des Königs undurchdringlich bleibt,
 auch eine Belauschung nicht zum Ziele führt, so soll die Mutter
 ihre Macht versuchen; doch er könnte gefährlich werden und soll
 daher jedenfalls nach England. Von einem feindlichen Zusammen-
 treffen, einer Entscheidung ist also nicht die Rede. Schröder
 empfand indessen das Bedürfniß, wirkungsvoller zu schließen, und
 so legte er das Gebet des Königs an's Ende des III. Aufzuges.
 Hamlet will ihn in dieser Verfassung nicht tödten; der Zuschauer
 hat das Gefühl, daß er damit den günstigen Augenblick versäume,
 und daß er die Folgen zu tragen haben werde.¹⁾ Dieser Kunst-
 griff Schröder's kann aber für die Verrückung des eigentlichen

¹⁾ Unvermittelt ist diese Umlegung, welche Genée tadelt — a. a. O. 238 —
 nicht. In IV, 6 bei Schröder wird offenbar, was der König gethan hat, aber
 Gewissensqualen empfand er schon vorher. Als Oldenholm seine Tochter auf die
 Unterredung mit Hamlet vorbereitet — III, 9 bei Schröder — und sagt: Thu als
 ob du in diesem Buche läsest . . . Es ereignet sich nur gar zu oft, daß wir mit
 der andächtigsten Miene und der frömmsten Gebärde den Teufel im Herzen haben
 — da sagt der König zu sich selber: Nur gar zu wahr! Was für einen scharfen
 Geißelstreich giebt diese Rede meinem Gewissen! Die Wangen einer Buhlerin,
 durch Kunst mit betrügerischen Rosen bemalt, sind nicht häßlicher unter der
 Schminke, als meine That unter der schönen Larve meiner Worte! — O schwere
 Bürde! — Und wir meinen, gerade der Zweifel, ob Hamlet etwas ahne oder nicht,
 kann sein Gewissen erwecken. Daß Hamlet ihn nicht tödtet, ist unter diesen Um-
 ständen ganz folgerichtig; noch hatte er ja den Beweis nicht, den er von der Auf-
 führung des Stückes erwartete; man wundert sich vielmehr, weshalb er so lange
 mit sich zu Rathe geht, nachdem er einmal beschlossen, sich erst von der Schuld
 des Königs zu überzeugen.

Mittelpunktes — des Schauspiels und des sich daran knüpfenden Selbstverraths des Königs — keinen Ersatz bieten. Wie ganz anders stellt sich die Sache, wenn wir uns die Urdichtung ansehen. Noch im Ungewissen über Hamlet's Benehmen, wird der König von ihm plötzlich im Innersten getroffen; auch die Mutter verfehlt ihr Ziel und muß sich vielmehr von Hamlet einen Spiegel vorhalten lassen. Hamlet seinerseits hat die Ueberzeugung erlangt, daß der König schuldig ist. So ist er Sieger auf der ganzen Linie, aber — sein Sieg droht sein Verderben zu werden. Alles treibt ihn zum Handeln. Der König ist überführt; seine eigne Sicherheit erheischt es; endlich bleibt das Verbrechen, wenn er dem Könige nicht zuvor kommt, auf ewig ungestraft: und doch vollzieht er die Rache nicht, als sich die Gelegenheit bietet — eine Unterlassung, welche nicht nur ihm zum Verderben wird, sondern auch Andere in seinen Untergang mitreißt.

Bei Schröder erlangt Hamlet die Gewißheit, welche er sucht, erst im vierten Aufzuge; erst hier beantwortet sich für den König die Frage, die wir als den Gegenstand des dritten bezeichneten. Daß dieser nun sofort zu handeln beginne, fordert sein Selbsterhaltungstrieb; ist es soweit gekommen, daß er auf die Probe gestellt und zum Bekenntniß gezwungen wird, so ist keine Zeit zu verlieren; wagt Hamlet das, so muß der König Alles wagen. Daher soll er sterben: in England, oder — was er dem Laertes bereitwillig zugesteht — sogleich. Dieses thatkräftige Auftreten des Königs würde der Bestimmung des IV. Aufzuges entsprechen; aber wenn Hamlet nun handelnd erscheint, wenn er dem Könige im Schauspiel, seiner Mutter in der nächtlichen Unterredung, schonungslos seine Meinung enthüllt, so liegen die Wagschalen gleich. Wir haben nicht das Gefühl, daß der Prinz sich Etwas vergeben habe, er könnte noch Meister im Kampfe bleiben; von einem Umschwung ist nicht die Rede. Wie anders, wenn wir nun einen Blick in unseren Shakespeare werfen. Hamlet, dessen abgestumpften Vorsatz bereits der Geist hat schärfen müssen, wird auch durch das Beispiel des Fortinbras an seine Aufgabe erinnert. Aber schon sind die Folgen seiner Unentschlossenheit zu Tage getreten. Nachdem er den harmlosen Polonius getödtet, verschuldet er nun den Wahnsinn und den Tod der Ophelia und zieht sich die Feindschaft des Laertes zu; und Rosenkranz und Gölldenstern, die unglücklichen Vollstrecker des königlichen Willens, gehn statt seiner in den Tod nach England. Der König aber, der im IV. Aufzug als Handelnder

auf den Plan tritt, ersinnt, als Hamlet unvermuthet wiederkehrt, im Bunde mit Laertes sofort einen neuen Anschlag. So ist Hamlet, den wir im III. Aufzug überall siegreich sahen, nunmehr vollständig in die Vertheidigungsstellung zurückgedrängt; hier also haben wir die Veränderung in den Verhältnissen der handelnden Personen, wie sie von jeher an dieser Stelle gefordert wird.

Im letzten Aufzuge soll das Schicksal des Helden entschieden, die Handlung zum Abschluß gebracht werden. Wie bei Shakespeare, führt auch in der Bearbeitung der Zufall die Lösung herbei; aber welche Lösung! Hamlet ersticht den König, und die Königin enthüllt vor ihrem Tode des Königs und ihr eigenes Verbrechen; Hamlet und Laertes versöhnen sich und — bleiben leben. So ist endlich die Wahrheit an's Licht gekommen, der Bösewicht findet seinen Lohn, die Unschuld wird gerettet. Bei Shakespeare entwickelt sich der Schluß zweckentsprechend aus dem Vorhergehenden: Hamlet ist von den Absichten seines Gegners unterrichtet; ehe er jedoch einen bestimmten Entschluß faßt, bereiten ihm die Veranstaltungen des Königs und des Laertes den Untergang. So fällt er, ein Opfer seines Zweifelmuthes; und nur der Zufall, der ihm das Schwert in die Hand drückt, führt die Bestrafung des schuldigen Königs herbei. Der ehrenfeste, thatkräftige Fortinbras aber übernimmt das Reich. —

5.
1. V. G. 11
H. 18.
Aus dem Gesagten geht hervor, daß die veränderte Eintheilung des Stoffes verfehlt ist. Der Umstand, daß der Höhepunkt nicht für den III. Aufzug festgehalten worden ist, hat die ganze Entwicklung verschoben; wir bleiben zu lange in den Vorbereitungen stecken, und ein lebendiger Fortschritt findet nicht statt. Hamlet ist nicht mehr der Mittelpunkt des Ganzen; der König ist die Hauptperson geworden. Zwei Aufzüge hindurch erfreut er sich des Reiches und des Weibes seines Bruders; da ahnt ihm von seinem Neffen Gefahr; im dritten Aufzuge sehen wir ihn von Zweifel und Angst ergriffen. Als er — im vierten — seiner Sache gewiß ist, handelt er ohne Rücksicht auf die Warnungen der Königin mit einer Sicherheit, die seinem Opfer kein Entrinnen läßt. Aber — letzter Aufzug — das Schicksal beschließt es anders, und er fängt sich in seinen eigenen Netzen. — Hamlet hört noch mehr auf Mittelpunkt zu sein, wenn wir an die veränderte Lösung denken. Hiermit hat sich der Bearbeiter die größte Freiheit genommen — eine Freiheit, die auch Goethe tadelt, wenn er sagt, ohne die vier Leichen könne er das Stück nicht

schließen.¹⁾ Wir erkennen nicht, was ihn veranlassen konnte, die Grenzen der Zulässigkeit so weit zu überschreiten; die Rücksicht auf die Bühne forderte es nicht. Vielleicht die auf die Zuschauer?²⁾

Einer ähnlichen Willkür begegnen wir, wenn wir nun zusehen, was Schröder aus den Charakteren des Stückes zum Theil gemacht hat. Bis auf die Königin zeigen sich die Personen im Ganzen wie bei Shakespeare. Hamlet freilich erscheint bei Schröder fast wie ein willenloses Geschöpf. In der Urdichtung zeigt doch sein Abenteuer zur See — er springt allein auf's feindliche Schiff — daß er persönlichen Muth besitzt; auch der Fechtauftritt beweist, daß er seinen Mann stehen kann, ebenso wie die Begegnung auf dem Kirchhofe; schnell entschlossen handelt er, als er die Absicht erkennt, in welcher Rosenkranz und Gildenstein ihn begleiten; er hat eben nicht Zeit, lange zu überlegen. Bei Schröder fehlt dies Alles; da fällt es uns auf, wenn Ophelia (III, 11) klagt, daß in ihm der Degen eines Helden vernichtet sei. — Schwerlich möchte ferner die Weglassung des Fortinbras, der, wie oben erwähnt, auch für die Handlung nicht unwichtig ist, zu rechtfertigen sein. Der Dichter erschuf ihn als Gegensatz zu Hamlet; der Anblick seiner Gestalt soll zeigen, welche Eigenschaften dem Helden des Stückes mangeln. Durch Laertes wird diese Absicht nicht erreicht, obgleich auch er als Gegenbild zu Hamlet dient: dieser will Ueberlegung, Laertes Rache um jeden Preis. Erst Fortinbras stellt in sich das rechte Maß dar; er würde nicht zu einem Verrathe die Hand bieten wie Laertes; aber er greift tapfer zu, wenn es die Ehre gebietet. 4-66.

Bei einem Charakter müssen wir etwas länger verweilen, dem der Königin. Als Hamlet den König ersticht, und die Edelleute ihre Degen gegen ihn zücken, gebietet sie Frieden mit den Worten: „Halt ein, Laertes! Haltet ein, Dänen! Höret, höret eure sterbende Königin! Er war ein Mörder, euer König; er vergiftete meinen Gemahl, und diese eure Königin — o daß meine eigene Zunge mein Ankläger werden muß — willigte in den Mord.“ (Es donnert, sie fällt in einen Sessel, die Umstehenden beben erstaunt zurück.) — Die Frage, warum sich der Bearbeiter eine so bedeutende Abweichung erlaubt hat, lassen wir auf sich beruhen; wir wollen ein Urtheil über die Hamburger Gestalt des Hamlet gewinnen und fragen nur, ob wir auf eine solche Ueberraschung gefaßt sind, ob wir nach dem Zusammen-

¹⁾ A. a. O. IV, 4.

²⁾ Vgl. Theil IV.

hänge annehmen dürfen, daß die Königin am Tode ihres Gemahls mitschuldig ist.

In ihrem Verkehr mit dem Könige tritt ihre Mitwissenschaft nicht hervor. Zwar sagt sie zu ihm (IV, 14): Ja, ich liebe ihn, ich bin Mutter, mein Leben ist mit dem seinigen verwebt. — Hütet euch also! — Häuft nicht Verbrechen auf Verbrechen! — Aber es ist damit nicht gesagt, daß sie schon darum wußte, als die That geschah, geschweige daß sie ihre Einwilligung dazu gab. Als sie sich und ihren Wankelmuth in dem stummen Spiel, welches dem eigentlichen Stücke vorangeht, so getreu abgeschildert sah, mochte ihr der Gedanke kommen, daß auch Claudius gehandelt haben könne, wie der Lucianus des Schauspiels, und daß sie mit dem Mörder ihres Gatten lebe. Die Erregung und der plötzliche Aufbruch des Königs mochte diesen Verdacht verstärken. Sie mochte sich vergegenwärtigen, wie unaufgeklärt der plötzliche Tod ihres Gemahls geblieben sei, und ihr Verdacht mußte durch die Unterredung mit Hamlet fast zur Gewißheit werden. Man lasse dies also gelten. Alles aber spricht dagegen, daß sie schon vorher Etwas von dem Verbrechen wußte. Der Geist, dessen Mittheilung Hamlet zu dem Geheimniß, das den Tod seines Vaters umhüllt, den Schlüssel giebt, sagt Nichts davon, daß sie am Morde theilhabe; alle Schuld fällt auf Claudius, „der durch verrätherische Geschenke und durch den Zauber seines Witzes ihr Herz verführte;“ darum soll auch Hamlet „seine Seele nicht mit blutigen Gedanken gegen seine Mutter beflecken, sondern sie dem Himmel überlassen und dem nagenden Wurm, der in ihrem Busen wühlt.“ Nachher zeigt auch die Unterhaltung mit Hamlet, daß sie sich von einem solchen Vorwurfe frei fühlt. Sie würde nicht fragen: Was habe ich gethan, das dich vermessen genug macht, mich so anzulassen? und später: Weh mir, was für eine That! — Als Heuchlerin zeigt sie sich nirgends; am allerwenigsten ist sie es jetzt; sie ist zu tief durch die Reden ihres Sohnes erschüttert. Und auch Hamlet kommt der Gedanke nicht, daß seine Mutter des Gattenmordes schuldig sei. Wenn er von einer That spricht, „die den ehrwürdigsten Verträgen die Seele ausreißt . . . welche selbst das keusche Erröthen der Unschuld verdächtig macht“ — so meint er die Hast, mit der sie ihre Gelübde vergaß. Dies geht zur Genüge aus dem Fortgange des Auftritts hervor; denn nun weist er auf die Gemälde, die Abbildungen der beiden Brüder, und zeigt ihr den Abstand zwischen ihnen. Ferner: das stumme Spiel, welches der Aufführung vorhergeht, soll doch

auf diese vorbereiten, muß daher dem Thatbestande möglichst nahe kommen. In diesem vollführt aber Lucianus allein das Verbrechen; dann kommt die Herzogin zurück, „und da sie den Herzog todt findet, gebärdet sie sich kläglich.“ Würde sie das, wenn sie in den Mord gewilligt hätte? Und wenn es dann weiter heißt: Der Vergifter buhlt hierauf um die Herzogin und bietet ihr Geschenke an; sie scheint eine Zeit lang unwillig und unschlüssig, doch zuletzt nimmt sie seine Liebe an — so ist dies doch das deutlichste Zeichen, daß sie an dem eben verübten Verbrechen unschuldig ist. Wenn endlich der König sich plötzlich erhebt und forteilen will, könnte sie noch fragen: Was fehlt meinem Gemahl? Sie würde doch seine Erregung verstehen; ja sie würde sich selber verrathen, wenn sie Etwas zu verrathen hätte. Auch denkt Hamlet, als er sich über den Eindruck, den das Stück gemacht, mit Gustav unterhält, nur an den König: Laß weinen den verwundten Hirsch, — Der unverletzte spielt: — So geht's, die Unschuld rührt das nicht, — Was Bosheit peinlich fühlt. — Endlich ist unserer Meinung nach eine so innige Liebe zum Sohne, wie sie die Königin beseelt, unverträglich mit einer Gesinnung, die vor dem Morde eines Gatten nicht zurückschreckt, den sie liebte und verehrte, und der sie auf Händen trug; es verträgt sich damit nicht eine so zarte Fürsorge und Unbefangenheit, mit der sie des Sohnes gedenkt, wenn sie — III, 2 bei Schröder — sagt: Ich wünschte sehr, daß Ophelien's Reize die glückliche Ursache von Hamlet's Zustande sein mögen; so könnt' ich hoffen, daß ihre Tugend ihn zu Beider Ehre auf den rechten Weg bringen werde! Wenn sie so sprechen könnte und dabei schuldbewußt wäre, so müßte sie der stärkste Charakter in dem Stücke sein, und sie ist offenbar der schwächste. — Sonach ist das letzte Geständniß der Königin im Vorhergehenden nicht begründet, und ein Unstern hat den Bearbeiter verhindert, diese Erfindung seines Vorgängers, Heufeld's, auszumerzen. Die Sache schien ihm vielleicht nicht klar genug; nun führte er den Zuschauer, dem er sie deutlicher zu machen suchte, erst recht irre.¹⁾ Wahrscheinlich

¹⁾ Man hat viel über die Frage gestritten, ob Shakespeare der Königin die Mitschuld aufbürde oder nicht. Seine Absicht geht aus der Quartausgabe hervor, in der es heißt: *But as I have a soul, I swear by heaven — I never knew of this most horrid murder.* — Wir schließen uns oben zum Theil der Beweisführung eines Ungenannten an, welcher das Ergebniß der Untersuchungen zusammengefaßt hat: *Attempt to Ascertain whether the Queen were an Accessory . . .* London, 1856. — den Hauptgedanken nach wiedergegeben in Furness' Variorum Edition of Shakespeare, Vol. IV.

aber war es ihm wie seinem Vorgänger bloß um die Wirkung zu thun, die ein solcher Theaterstreich unfehlbar hervorrufen mußte.

Noch in einer wichtigen Beziehung weicht die Bearbeitung von der Urdichtung ab. Hier nämlich, wie in den übrigen Bearbeitungen, wird durchgängig die Prosa angewandt. Dem idealen Inhalte des Trauerspieles soll aber die ideale Form entsprechen. Dies empfand auch Shakespeare. Jedoch es traten zahlreiche Fälle ein, wo er die Prosarede vorzog. Wenn sich uns Hamlet in seinem eigentlichen Wesen zeigt, so bewegt er sich, der ganzen Haltung des Stückes gemäß, in rhythmischer Rede, sei es, daß wir ihn in ruhiger Ueberlegung finden, sei es, daß er in leidenschaftlichen Ergüssen seinem Herzen Luft macht. Sobald er sich aber anders zeigt, als er ist, kleidet er seine Gedanken in ein anderes Gewand; so äußert sich auch der unverstellte Wahnsinn der Ophelia in prosaischer Rede, während sie sich vorher der edleren bedient.¹⁾

Es lag also für den Dichter in der Sache begründet, wenn er mit den Darstellungsformen wechselte. Umsomehr erscheint es geboten, daß diese seine Eigenthümlichkeit bei der Wiedergabe in fremder Sprache nicht verwischt werde, der poetischen Form ihr Recht bleibe. Die Uebersetzung Wieland's aber — mit Ausnahme des Sommernachtstraums — sowie die von Eschenburg, auf denen Schröder's Bearbeitung beruht, bedienen sich der Prosa; erst Schlegel hat Shakespeare im Versmaße der Urschrift übersetzt; auf ihn bezw. Tieck gehen alle heutigen Bearbeiter zurück. Eine poetische Uebersetzung, führt er aus, sei in gewissem Sinne treuer als die treueste prosaische.²⁾ Die letztere habe eine entschiedene Unähnlichkeit mit dem Original, welche sich über das Ganze verbreite, und es stelle sich dabei sehr oft die Verlegenheit ein, entweder den Ausdruck schwächen, oder sich in Prosa erlauben zu müssen, was nur der Poesie, oder auch ihr kaum anstehe. Dies finden wir an den uns vorliegenden Schröder'schen Bearbeitungen vollauf bestätigt. Daß der Charakter der ganzen Dichtung ein anderer wird, ist auf den ersten Blick klar; man vergleiche beispielsweise folgende Stelle aus Hamlet bei Schlegel und bei Schröder, und man wird einen Begriff davon bekommen, wie ganz anders als heute Shakespeare von der Bühne herab zu unseren Voreltern klang.

¹⁾ Vgl. Delius im Shakespeare-Jahrbuch V.

²⁾ A. a. O., S. 110.

Ophelia's Tod.

(Schlegel, IV, 7.)

Es neigt ein Weidenbaum sich über'n Bach
Und zeigt im klaren Strom sein graues
Laub,
Mit welchem sie phantastisch Kränze
wand . . .
Dort, als sie aufklomm, um ihr Laub-
gewinde
An den gesenkten Aesten aufzuhängen,
Zerbrach ein falscher Zweig, und nieder
fielen
Die rankenden Trophäen und sie selbst
In's weinende Gewässer. Ihre Kleider
Verbreiteten sich weit und trugen sie
Sirenengleich ein Weilchen noch empor,
Indeß sie Stellen alter Weisen sang,
Als ob sie nicht die eigne Noth begriffe,
Wie ein Geschöpf, geboren und begabt
Für dieses Element. Doch lange währt
es nicht,
Bis ihre Kleider, die sich schwergetrunken,
Das arme Kind von ihren Melodien
Hinunterzogen in den schlamm'gen Tod.

(Schröder, V, 12.)

Es ist hinter dem Palast am Ufer des
Flusses ein Weidenbaum; diesen wollte
sie hinanklettern, um ihre Strohkränze
auf die herabhängenden Zweige zu hängen.
Ein Ast brach, und sie fiel mit ihren
Kränzen in der Hand ins Wasser. Der
Strom riß sie fort, ohne daß ihr Jemand
hätte können zu Hülfe kommen. Ihre
ausgebreiteten Kleider hielten sie eine
Zeitlang wie eine Wasser-Nymphe empor,
und so lange das währte, sang sie ab-
gebrochene Stücke aus alten Balladen,
als eine, die keine Empfindung ihres
Unglücks hatte, oder, als ob sie in diesem
Element geboren wäre; aber länger konnte
es nicht sein, als bis ihre Kleider so
viel Wasser geschluckt hatten, daß sie
durch ihre Schwere die arme Unglück-
liche von ihrem Schwanengesang in einen
nassen Tod hinabzogen.

Unsere Probe zeigt zur Genüge, daß die poetische Form kein entbehrlicher zufälliger Zierrath sei. Aber wir staunen noch mehr, wenn wir die Sprache in's Auge fassen; befremdet sie uns schon bei Wieland und Eschenburg, so kommt sie uns bei Schröder entsetzlich nüchtern vor. Der bildliche Ausdruck ist eins der wesentlichsten Mittel der dichterischen Darstellung; durch ihn unterscheidet sie sich, auch die poetische Prosa, von der alltäglichen Rede; durch ihn vermag der Dichter nicht bloß richtige, sondern auch lebendige Vorstellungen in uns zu erwecken. Was vom Dichter überhaupt gilt, gilt von Shakespeare im besonderen. Den Reichthum und die Pracht seiner Bilder würden wir bei Schröder vergebens suchen. Sie mögen bei Shakespeare oft zu sehr gehäuft, auch gesucht sein; es hätte also dem Ganzen nicht geschadet, wenn der Bearbeiter, sobald er einmal frei schalten zu dürfen glaubte, auf eine sparsamere Vertheilung Bedacht genommen hätte. Er hat aber die Sprache fast jedes Schmuckes entkleidet; es ist, als ob er grundsätzlich den sinnlicheren Ausdruck vermieden, die Rede absichtlich verwässert habe. Man sehe folgende Beispiele.

Bei Schlegel heißt es:

Ausgabe von 1798.

- S. 148. Der Morgen, angethan mit Purpur,
Betritt den Thau des hohen Hügels dort.
S. 155. Dem zu Ehren
Soll das Geschütz heut' jeden frohen
Trunk,
Den Dänmark ausbringt, an die Wolken
tragen!
S. 159. während sie,
Geronnen fast zu Gallert durch die
Furcht,
Stumm stehn und reden nicht mit ihm.
S. 162. Und was sich sonst zu Nacht
ereignen mag . . .
Gebt allem einen Sinn, doch keine
Zunge.
S. 164. Kein Arg befleckt die Tugend seines
Willens . . .
S. 175. Etwas ist faul im Staate Däne-
marks . . .
S. 178. Auch wärest du träger als das feiste
Kraut,
Das ruhig Wurzel treibt an Lethe's
Bord,
Erwachtest du nicht hier!

Bei Schröder:

- S. 3. Der Morgen bricht an, wir wollen
gehen!
S. 12. So daß dieser Tag ein Tag der
Freude sein soll!
S. 15. Sie standen ganz unbeweglich, und
hatten nicht den Muth, ihn anzureden.
S. 17. Es mag uns heute Nacht begegnen,
was da will; beobachtet es, aber
schweigt.
S. 19. Vielleicht liebt er dich 'jetzt auf-
richtig.
S. 27. Es muß ein verborgenes Uebel im
Staate von Dänemark liegen.
S. 29. Auch müßtest du gefühllos sein,
wenn du nicht in die Bewegung
kädest!

Gleichnisse, Schilderungen sind ganz fortgefallen. Man sehe Schröder, S. 5, wo es nur heißt: Die Glocke hatte eben eins geschlagen — und halte dazu Schlegel, S. 142: Als eben jener Stern vom Pol gen Westen u. s. w. — Schröder, S. 7: Die Sonne verfinsterte sich, wie zum Tage des Weltgerichts — zu Schlegel, S. 146: Die Sonne fleckig, und der feuchte Stern, — Deß Einfluß waltet in Neptunus Reich, — krankt an Verfinsterung u. s. w. — Stellen, wie: Bevor die Schuh' verbraucht, womit sie meines Vaters Leiche folgte; — Bevor das Salz höchst frevelhafter Thränen der Wangen Röthe noch verließ: — Warum die Gruft geöffnet ihre schweren Marmorkiefern — sind bei Schröder auch nicht andeutungsweise ersetzt.

Demnach ist unser Eindruck, daß die Fähigkeit einer gewissen Anempfindung aus der Bearbeitung nicht hervorleuchtet. An die Stelle der dichterischen tritt die hausbackene Auffassung. Nichts geschieht für unsere Einbildungskraft, Alles wird immer nur für den einfachsten Verstand zurecht gemacht. — Auslassungen, Kür-

zungen ließen sich durch die Rücksicht auf die Bühne rechtfertigen; wenn Auftritte, die zu einander passen, zusammengelegt werden, so wird eine größere Geschlossenheit der einzelnen Aufzüge erreicht.¹⁾ Aber solche Aenderungen erscheinen verschwindend gering, wenn man damit vergleicht, was aus der Gesammthaltung des Stückes geworden ist. Wir haben soeben die äußere Form einer Erörterung unterzogen. Wir haben vorher gesehen, wie gering die Achtung ist, mit der zum Theil die Charaktere des Dichters behandelt werden. Unbegreiflich bleibt die Art, wie mit der Eintheilung des Stoffes umgegangen,²⁾ und wie die ganze Handlung in's Gewöhnliche herabgezogen ist. Die Großartigkeit des Hintergrundes ist geopfert; aus dem Kampfe des Helden gegen das Schicksal ist ein vorübergehendes Ereigniß in seinem Leben geworden,³⁾ der tragische Ausgang ist einer schwächlichen bürgerlichen Lösung gewichen — so daß wir uns das Wort zu eigen machen können, mit welchem Lessing im 64. Literaturbriefe Wieland's Johanna Gray verurtheilt: derselbe habe einen prächtigen Tempel eingerissen, um eine kleine Hütte davon zu bauen. —

Daß darum Schröder's Verdienste um Shakespeare groß genug sind, gedenken wir später zu erweisen. — Zunächst besprechen wir König Lear; aber wir müssen uns kürzer fassen, und wir können es auch. In diesem Stück sind Schröder's Aenderungen bei weitem nicht so einschneidend wie bei Hamlet. Wir fangen mit dem Ende an. Auch hier ist der tragische Ausgang abgeschwächt; Schröder glaubte wenigstens Cordelia am Leben lassen zu müssen.⁴⁾ Während nämlich bei Shakespeare der Rath des reuigen Edmund zu spät kommt und der verzweifelnde Lear mit Cordelia's Leiche erscheint, um dann selbst im Tode zusammenzubrechen, eilen in der Schröderschen Bearbeitung Edgar und Kent in das Gefängniß, in welches wir nun versetzt werden, und entfernen die im Auf-

¹⁾ Während innerhalb desselben bei Shakespeare der Schauplatz fünfzehnmal wechselt, geschieht dies nur viermal bei Schröder. Die Vereinfachung tritt allerdings zuweilen auf Kosten der Wahrscheinlichkeit ein. So befinden wir uns im V. Akt an dem unbestimmten Orte der Franzosen, von dem Lessing im 46. Stück der Dramaturgie spricht.

²⁾ Man wird dies doch nicht mit dem Vorgange Heufeld's oder mit der Eile entschuldigen wollen, mit der Schröder an's Werk ging. S. S. 234.

³⁾ S. S. 223.

⁴⁾ Ueber die Schuld der Cordelia vgl. Oehlmann, Shakespeare-Jahrbuch II. — Vischer, a. a. O.

trage Edmund's erschienenen Schergen. Lear sucht die ohnmächtige Cordelia, in der Meinung, sie sei todt, zum Leben zu erwecken; es ist vergebens, und sein Herz bricht. — Die Gliederung des Inhaltes ist dieselbe wie beim Dichter, nur ist für den Schluß von II aus der Vorlage III, 3 herüber genommen: Gloster mißbilligt das Verfahren gegen Lear. Er hat auch einen Brief von Frankreich bekommen, der das Herannahen eines Heeres meldet; eine Vorbereitung auf die spätere Dazwischenkunft der Cordelia. Doch erfahren wir noch nicht, daß Edmund den Vorsatz faßt, seinen Vater zu verrathen. Außerdem ist Verwandtes zusammengelegt, wo das Bedürfniß der Vereinfachung für die Bühne vorlag. So wechselt der Schauplatz bei Schröder nur sechsmal innerhalb der Aufzüge, während dies in der überlieferten Gestalt des Stückes einige zwanzigmal geschieht. — Die wichtigste Veränderung, soweit es sich um dramatische Form handelt, ist am Anfange des Stückes eingetreten. Während nämlich bei Shakespeare auf ein kurzes Zwiegespräch zwischen Kent und Gloster die Exposition, soweit sie die Lear-Tragödie betrifft, in lebhafter Handlung vorgeführt wird; wenn wir gegenwärtig sind, wie Lear den Schmeichelreden der Töchter lauscht u. s. w. — so ist bei Schröder dies Alles in matter Erzählung mitgetheilt. Kent berichtet, was sich begeben, und scheidet dann, um sich unkenntlich zu machen und so dem Könige dennoch dienen zu können. Nun enthüllt sich uns Edmund, es folgt die Unterredung mit seinem Vater, den er gegen Edgar aufhetzt u. s. w., und Lear tritt zum ersten Male auf, wenn er vor Albany's Palast erscheint, um die Gastfreundschaft seiner Tochter Goneril in Anspruch zu nehmen. Wir werden an die damals noch nicht ganz verbannten französischen Stücke erinnert, wo den Vertrauten die Rolle zufällt, uns das Frühere mitzuthellen. In diesem Falle gestaltet sich der Anfang mehr zu einer Gloster- als zu einer Lear-Tragödie. Die Aenderung wurde damals als guter Gedanke gepriesen;¹⁾ Goethe erscheint Lear in dem betreffenden Auftritte so absurd, daß man seinen Töchtern in der Folge nicht Unrecht geben könne; aber er meint, das sei wahr, daß der Charakter des Stückes durch diese Weglassung aufgehoben werde.²⁾ Wir geben nun zur Veranschaulichung diesen Anfang des Stückes.³⁾

¹⁾ Schink, Dramaturgische Monatshefte I, 156.

²⁾ Shakespeare und kein Ende.

³⁾ Ob auch dieser Anfang gelegentlich fortgefallen ist? Kaum glaublich. Und doch ist im Souffleurbuche, welches sich auf der hiesigen Stadtbibliothek befindet,

I: 1. — Ein Zimmer in Gloster's Schlosse.
Gloster. Kent.

Gloster: Aber was ist die Ursache Eurer Verbannung, mein würdiger Lord?

Kent: Daß der gute alte König sich der Regierungssorgen begeben und das Reich unter seine drei Töchter theilen wollte, wißt Ihr. Ich war dabei gegenwärtig. Vorher wollte er untersuchen, welche von seinen Töchtern ihn am meisten zugethan sei, um ihr das reichste Erbtheil zu geben. Die beiden ältesten, Goneril und Regan, verschwendeten ihren Athem in ausgesuchten Liebesversicherungen. Die stille, zärtliche Cordelia liebte und schwieg. Der König ergrimnte, als sie versicherte, ihn nicht mehr und nicht weniger zu lieben, als es ihre Pflicht fordere. Er verstieß sie und gab ihr Erbtheil den älteren Schwestern und den Herzögen, ihren Männern.

Gloster: Unnatürlich, höchst unbillig!

Kent: Ich redete für Cordelia, heftiger als ich vielleicht gesollt hätte; und so ward ich verbannt.

Gloster: Seinen treuen Kent! Er tödtet den Arzt, um seinen tödtlichen Schaden zu nähren.

Kent: Seine Schwiegersöhne hat er mit aller Gewalt, den Rechten und Vortheilen der Majestät belehnt. Er selbst will, mit Vorbehalt von hundert Rittern, die sie ernähren sollen, seinen monatlichen Aufenthalt wechselweise bei ihnen nehmen. Dieses allein und den königlichen Titel hat er sich ausbedungen.

Gloster: Der Himmel gebe, daß er sich wohl gerathen habe! Und Cordelia?

Kent: Erblos, verlassen, mit dem Fluche ihres Vaters beladen, stand das liebe Mädchen, ein Spott ihrer übermüthigen Schwestern, als der König von Frankreich herbei kam, sie ohne Mitgift und Segen zur Gemahlin verlangte, sie erhielt, und augenblicklich mit sich in sein Reich nahm.

Gloster: Edler König, ein größeres Erbtheil konnte Lear dir nicht geben, als Cordeliens Herz und Hand. — Aber Mylord von Kent?

Kent: Ich werde meinen alten Lebenslauf in einem neuen Lande fortsetzen. Seitdem die Sachen diese Gestalt erhalten haben, lebt die Freiheit anderswo, und die Verbannung ist hier. — Die Götter nehmen dich in ihren theuren Schutz, Cordelia! Und möchten die weitläufigen Reden ihrer Schwestern durch die That beweisen, daß lange Versicherungen der Liebe von guter Wirkung sind.

Gloster: Aus tausend Ursachen wünschte ich, diese Dinge wären anders. Auch um meiner Söhne willen, u. s. w.

Maß für Maß ist für unsern Zweck von keiner Bedeutung. Auch hat das Stück an sich keinen Reiz für uns; kein anderes zeigt in dem Grade, daß die Anschauungen des Dichters über Wohlanständigkeit den heutigen Begriffen widersprechen. Mehr als der allgemeine Gedanke, daß nämlich derjenige, welcher strenge

an die Stelle des 4. Auftritts (bei Schröder) die Ueberschrift (handschriftlich): Actus I, und es folgt das Selbstgespräch Edmund's: Du, Natur, bist meine Göttin u. s. w. — Dann wäre Lear noch mehr in den Hintergrund gedrängt. Natürlich hätte dann später Etwas zur Erklärung eingeschoben werden müssen.

Anforderungen an Andere stellt, selber über menschliche Schwächen erhaben sein muß, kann daraus für uns nicht festgehalten werden. Schröder thut dies aber, obgleich die bedenklichen Stellen abgeschwächt sind, und macht seine Bearbeitung für uns ungenießbar, — ein Beweis, daß man damals einen andern Geschmack hatte. Wenn das Stück neuerdings wieder in den Bühnenberichten erscheint, so ist es nicht mehr das alte, sondern ein neues.¹⁾

Anders ist es mit Heinrich dem Vierten. Auch dieses Stück kommt Hamlet und König Lear seinem Erfolge nach nicht entfernt gleich; aber es enthält doch eine Glanzrolle Schröder's; auch war sein Versuch, die beiden Theile in ein Stück zu verschmelzen, obschon willkürlich, jedenfalls für die damalige Zeit zu rechtfertigen. Die englischen Parteikämpfe des 15. Jahrhunderts, die Empörungen der Großen lagen ihr zu fern, und „nationalisieren“ ließ sich der Stoff nicht;²⁾ es mußte also gekürzt werden. Auch dem Künstler mußte auffallen, daß die Handlung bei Shakespeare mit dem Ende des ersten Theiles keinen Abschluß erreicht, die Empörung nicht überall bewältigt, auf die Lebensänderung des Prinzen nur hingedeutet ist: I. 2, am Schlusse. — Und dieser Versuch ist auch ein gelungener zu nennen. Vor allem ist der Prinz viel mehr in den Mittelpunkt gerückt; er nimmt immer unsere Aufmerksamkeit in Anspruch, ob er die Empörer im Felde bekämpft oder sich am Treiben wilder Genossen betheiligt. Daß Falstaff nicht bloß dazu da ist, ihn in's Licht zu setzen, sondern uns auch durch seinen Humor und seine Abenteuer unterhält, könnte man Shakespeare ebenso gut zum Vorwurfe machen, bei dem die Doppelhandlungen eine so große Rolle spielen. — Um unsere Meinung zu begründen, wollen wir diesmal nicht Aufzug für Aufzug u. s. w. mit der Dichtung Shakespeare's vergleichen, sondern uns gleich — als Abschluß dieses Theiles — den Aufbau des Schröderschen Stückes vor's Auge führen.³⁾

I. Während die Erhebung Percy's und seiner Sippe sich vorbereitet, führt der Erbe des Thrones, dessen er beschämt gedenkt

¹⁾ Maß für Maß . . . von G. Freih. Vincke, 1871. S. darüber Jahrbuch VII.

²⁾ Vgl. IV.

³⁾ An den Charakteren ist nicht geändert. Von den Personen fehlen Northumberland, Lady Percy, Mortimer, Lady Mortimer, Owen Glendower, der Erzbischof Scroop und andre Feinde des Königs. Warwick's Rolle übernimmt Westmoreland. Ferner die Friedensrichter — die Rolle Schaal's wird theilweise von einem Kaufmann Dombledon übernommen — die Rekruten, Dortchen u. a. m.

(I, 1), ein sorglos ausgelassenes Dasein mit Falstaff und dessen Gesellen. Aber er geht mit nichts in demselben auf. „Ich kenne euch alle,“ heißt es am Ende des I. Aufzuges, „und ich will noch eine Zeit lang eurem zügellosen Leben zusehen. Ich will's machen wie die Sonne, die den häßlichen, ansteckenden Dünsten erlaubt, ihre Schönheit der Welt zu verbergen, damit sie, sobald es ihr gefällt, wieder zu scheinen, desto mehr bewundert werde...“¹⁾

II. Percy, Worcester, Vernon u. s. w. schreiten zur That, obgleich das Ausbleiben der Bundesgenossen einen schlimmen Ausgang kündigt. Prinz Heinrich treibt mit Falstaff seinen Scherz. Aber wenn er auch der Gefahr gegenüber sorglos scheint, so ahnt er doch, daß in seinem Leben eine Aenderung bevorsteht. Er will zu Hofe, zum Vater (letzter Auftritt): „mich bringen meine Ausschweifungen und ihn seine Sorgen um den Schlaf. Das weiß ich, daß ich morgen nicht hier bin und vielleicht bald Percy in's Gesicht sehe.“

III. Nun sich ein anderes Feld für die Bethätigung seiner jugendlichen Kraft öffnet, findet in seiner Lebensführung ein Umschwung statt. Auf die Vorwürfe des Königs über seinen Verkehr mit verächtlicher Gesellschaft verspricht er, mehr er selbst zu sein: „Gott verzeihe es denen, die mich in Eurer Majestät Gedanken so tief erniedrigt haben. An Percy's Kopf will ich mich rechtfertigen und die Welt überzeugen, daß ich Euer Sohn bin. Immerhin mag Percy's Ehre unzählbar werden, und meine Schande verdoppelt. Denn der Tag soll kommen, da dieser Sohn der Ehre und des Ruhmes, dieser tapfere Hotspur seine glänzenden Thaten gegen meine Verachtung austauschen soll“ — und er geht sich für den Feldzug zu rüsten. Dann das Kehr Bild: Falstaff soll auch in den Krieg! Er hat eine Stelle beim Fußvolk bekommen! Und zum Schluß sein Abschied von der Wirthin!

IV. Der vierte Aufzug führt uns in das Getümmel der Schlacht. Wir erblicken Falstaff in seiner tragikomischen Rolle. Prinz Heinrich aber macht sein Wort gut; er fordert Percy und überwindet ihn im Einzelkampfe. „Als dieser Körper noch einen Geist in sich hatte, war ein Königreich ein zu kleiner Raum für ihn, aber jetzt sind zwei Schritte der schlechtesten Erde Raums genug. Diese Erde, die dich Todten trägt, trägt keinen Lebenden, der dir an

¹⁾ In Schlegel's poetischer Uebertragung lautet natürlich die Stelle anders: Erster Theil I, 2, am Schluß.

Edelmuth gleich. Laß mich dein zerfleischtes Antlitz verhüllen, damit ich dir den letzten Liebesdienst erweise. Fahr wohl, und nimm deinen Ruhm mit dir gen Himmel; deine Schmach schlafe mit dir in deinem Grabe und werde in deiner Grabschrift nicht erwähnt.“ Den Douglas setzt er, auch des Feindes schöne Thaten achtend, ohne Lösegeld und Bedingung in Freiheit. So hat denn der Prinz, als der Aufzug mit dem Aufbruch des Königs nach London und der Aussicht auf seinen nahen Tod schließt, durch Adel der Gesinnung und durch Heldenthaten der Welt bewiesen, daß er seiner größeren Aufgabe gewachsen ist.

V. Der Aufstand ist vollends unterdrückt. Aber das Ende des Königs steht bevor. Ernste Gedanken bewegen den Prinzen: die Sorgen, die an der Krone haften; der Vorsatz, ihren Besitz gegen die ganze Welt zu behaupten. Und als der König dahinscheidet, zeigt es sich, daß er ganz mit seinem früheren Leben gebrochen hat; er ist edel und gerecht gegen den, welcher auf dem Richterstuhle die Würde des Königs und des Gesetzes gewahrt hatte. Geträumt hat er einmal vom liederlichen Falstaff; Ausschweifungen und Späße haben nun keinen Theil mehr an ihm.

IV.

Wir haben versucht, eine Anschauung von der Gestalt zu gewinnen, in welcher Shakespeare am Ende des vorigen Jahrhunderts auf der Bühne erschien. Aber wenn wir Schröder's Bearbeitungen¹⁾ gerecht werden wollen, so müssen wir sie unter den Bedingungen ihrer Zeit betrachten. Erst dann, und wenn wir zugleich Schröder's Thätigkeit als Bühnenleiter, sein Wirken als Künstler berücksichtigen, werden wir seine Verdienste um Shakespeare würdigen können. Meyer sagt, Schröder habe bei seinen Bearbeitungen mehr den Geschmack des Publikums, als den seinigen zu Rathe gezogen.²⁾ Lassen wir es dahin gestellt, ob er wirklich nur diesem Geschmack Zugeständnisse machen mußte, oder ob er selber darin befangen war; bei seinen eigenen Stücken ist jedenfalls mehr die unmittelbare Wirkung als der künstlerische Gesichtspunkt maßgebend gewesen. Es genügt zu zeigen, daß vor allem der damalige Ge-

¹⁾ Wir denken immer vorzugsweise an Hamlet und König Lear.

²⁾ I, 290.

schmack verantwortlich zu machen ist; daß man für den echten Shakespeare damals noch nicht reif war.

Die herrschenden öffentlichen und gesellschaftlichen Zustände gestatteten keine Wirksamkeit im Großen; überall waren der freien Entwicklung, außer auf literarischem Gebiete, Schranken gezogen. Daher war der dramatischen Dichtung, welche sich schon lange die Darstellung des Lebens zur Aufgabe gemacht hatte, das Würdige versagt; über lehrhafte Rührstücke kam man im Ganzen nicht hinaus. Der frische Hauch der Sturm- und Drangzeit berührte nur mehr die literarischen Kreise. Zwar sah man auch auf der Bühne erst Ritter-, dann Räuberstücke, und es ist bekannt, mit welcher Besorgniß Lessing das Aufkommen dieser Gattung verfolgte; aber das auffällige Gebahren der neuen Richtung hatte gerade die Wirkung, daß die auf das einfach Bürgerliche bedachte Theaterdichtung sich blühender als je entfaltete, zumal sie meist von Schauspielern ausging und auf bessere Bühnenkenntniß fußte. Die gemeine Wirklichkeit, die Leiden und Freuden des täglichen Lebens wurden vorgeführt. Auch hier herrschte also die Natur, welche die neue Richtung als Führerin pries — aber diejenige, welche Schiller als die gemeine oder wirkliche, im Gegensatz zu der wahren bezeichnet hat; die Darstellung des Schönen war hier ebenso wenig das Ziel wie bei den Stürmern und Drängern. Mit dieser Richtung auf die unmittelbare Wirklichkeit hing es zusammen, wenn man der Bühne die Bestimmung zuwies, die Tugend, das bürgerliche Glück zu befördern; eine Schule für die Erwachsenen, ja auch für die heranwachsende Jugend zu sein. Hiermit hing es ferner zusammen, wenn Alles entfernt bleiben mußte, was sich nicht in den Rahmen der gewohnten Anschauungen fügen wollte;¹⁾ endlich auch, daß man von den Bearbeitern ausländischer Schauspiele verlangte, daß sie das Fremde möglichst in die Nähe rückten, selbst die Handlung, die Namen nach Maßgabe der heimischen Verhältnisse umänderten; man nannte das „Nationalisieren“ oder „Lokalisieren.“²⁾ — Wie hätte daher der Theaterbesucher von damals sich zur Größe Shakespeare's zu erheben vermocht; wie hätte er das große gigantische Schicksal, welches den

¹⁾ So erklärt es sich wohl, daß von dem Umgehn der Geister, dem Krähen des Hahns im Schröderschen Hamlet keine Rede ist, daß die Hexen im Macbeth Anstoß erregen; — im Jahrhundert der Aufklärung! //

²⁾ Vgl. Schröder im Hamburger Theater, I, an der Stelle, wo er zur Einsendung von Preisstücken auffordert. Wir werden gewiß nicht fehl gehn, wenn
Jahrbuch XXV.

2 Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt, fassen sollen!¹⁾ Wirkliche Menschen wollte man auf der Bühne sehen, wie man sie im täglichen Leben unter seinen Bekannten fand.²⁾ Darum waren Macbeth und die Lady „dem Hamburger Publika“ zu abscheulich. Man wollte eine Entwicklung der Handlung, wie sie der Lauf der Welt mit sich bringt; die ganze Idealisierung sollte darin bestehen, daß man das Gute belohnt und das Böse bestraft fand. Der große norwegische Hintergrund im Hamlet war zu gewagt; es mußte möglichst eine Familiengeschichte werden, wie sie ja auch Schiller mit seinem Don Carlos zuerst im Sinne hatte. Darum konnte Schröder den Schluß in jenem Stücke nicht beibehalten. Im Othello wurde, wie oben erwähnt, der Versuch gemacht, denselben zu belassen; aber endlich blieb doch den Zuschauern zu Liebe die unschuldige Desdemona am Leben, ebenso Othello, der seinen Irrthum noch zur rechten Zeit einsieht;³⁾ ebenso im König Lear die gute Cordelia. Die Kunstrichter freilich wußten es durch höhere Gründe zu rechtfertigen;⁴⁾ so suchte ein Schink zu zeigen,

wir in den zu Grunde liegenden englischen Verhältnissen die Erklärung für die geringe Theilnahme suchen, die Heinrich IV. in Hamburg und in Wien fand. Daran liegt es vielleicht auch, daß Richard II. nicht gefiel; Maß für Maß dagegen fand Beifall!

¹⁾ Schink, Dramatische Fragmente, II. 1781. „So sehr Macbeth von der einen Seite zu Shakespeare's ersten Meisterwerken gehört, so sehr ist er auch von der andern Seite eins von den Stücken, wo er sich am meisten an der guten Mutter Natur versündigte.“ — Und Schink war einer von den Führenden!

²⁾ „Das ließe sich wohlfeiler haben,“ sagt Schlegel in den Horen, VI, 4; „auf Straßen und Märkten begegnen einem ja wirkliche Menschen in ganzen Haufen; man kann ihnen nirgends aus dem Wege gehen; und doch hält man sie für etwas so Seltenes und Sehenswürdiges, daß man ein eigenes Gebäude errichtet, ein Gerüst erleuchtet, viele mühsame Anstalten macht, um ein Dutzend derselben vor einer Versammlung, die aus eben dergleichen besteht, zur Schau zu stellen!“ — Gegen diesen spießbürgerlichen Geschmack wendet sich das Xenion „Shakespeare's Schatten“ von Schiller. Wie die Verzerrungen der Ritterspiele Überdruß erregten, so mußte endlich auch das lange Angaffen eines Alltagsgesichtes ermüden; vgl. Schiller's Brief an Goethe vom 31. August 1798; und so fand endlich die von Weimar ausgehende edlere Richtung Eingang, ohne indessen zur Herrschaft zu gelangen. Im Kampf gegen die nüchterne Auffassung stehen die Romantiker mit Goethe und Schiller auf demselben Boden.

³⁾ Mithin erscheint Devrient's Vorwurf, a. a. O. II, 380, nicht begründet.

⁴⁾ Daß Cordelia nur in Ohnmacht fällt, nennt der Berichterstatter in den Adressen-Comptoir-Nachrichten die sinnreichste Erfindung des Stückes; Shakespeare habe seiner Quelle treu bleiben wollen; andererseits brächten englische Bearbeiter Cordelia mit Sieg gekrönt aus dem Spiele. — Derselbe lobt auch, daß Schröder den Narren beibehielt!

daß Hamlet's Tod schlechterdings wider alle Gesetze der poetischen Gerechtigkeit, der Moralität und Wahrheit sei. Ebenso ist das Einengen der Handlung auf den kürzest möglichen Zeitraum, die Beschränkung in den Ortsveränderungen auf die Gewöhnung der Zuschauer zurückzuführen, wenn natürlich auch Schröder, wie andere Bearbeiter, schon um der Bühne willen Vereinfachungen vornahm. Es war dies eine Nachwirkung des französischen Einflusses auf der deutschen Bühne. Daher die Fortlassung des großen Eingangsauftrittes im König Lear; Schink meint, die Aufmerksamkeit werde dadurch weniger verwirrt.¹⁾ Durch diese Gewöhnung erklärt es sich, daß Goethe's Götz auf der Hamburger Bühne nur einen flüchtigen Erfolg errang, obgleich Schröder einen Wegweiser hatte vertheilen lassen, um über die Ortsveränderungen zu unterrichten. — Endlich lag auch der Gebrauch der Prosaform im Geschmacke der Zeit. Mit den französischen Stücken war der Alexandriner im Ganzen verschwunden, und ein Blick auf die Lessing'schen Dramen zeigt, welch ein Fortschritt damit geschehen war, daß an die Stelle des steifen, förmlichen Vortrags die ungezwungene Bewegung trat. Man gewöhnte sich um so schneller daran, da man meinte, daß die Bühne, die doch ein Bild des gewöhnlichen Lebens gebe, auch die Sprache desselben zu gebrauchen habe; und durch Goethe's Götz wurde man noch mehr in dieser Meinung bestärkt. Dazu kam, daß die Prosaform auch der Neigung der Schauspieler entgegenkam. So ungern sie sich früher vom Alexandriner getrennt hatten, so ungern hätten sie jetzt die Prosa aufgegeben. Schröder entsprach ebenso den Wünschen der Zuschauer, wie denen der Schauspieler, wenn er in der Ankündigung zum Hamburger Theater sagt: Ob wir gleich Trauerspiele in Versen nicht ganz [von der Preisbewerbung] ausschließen, so werden uns gleichwohl die in Prosa, von sonst gleicher Güte, viel lieber sein. — Schiller's Erstlingswerke sind, wie bekannt, in Prosa; den Don Carlos mußte er für die Aufführung in Leipzig, 14. September 1787, in Prosa umsetzen; ebenso verfuhr damit Reineke in Dresden.²⁾ Daher konnte sich Schröder nicht veranlaßt fühlen, hierin von der Wieland'schen beziehungsweise Eschenburgischen Uebersetzung abzuweichen; und wie sich in anderen Stücken der Zeit die Prosa so prosaisch wie möglich gestaltete, so fällt uns auch der nüchterne

¹⁾ Dramatische Monate, I. 1790.

²⁾ In Hamburg wurde der Don Carlos zuerst am 30. August 1787, und zwar in Iamben, mit dem größten Beifall aufgeführt. Schröder machte den Philipp.

Ausdruck in den Schröder'schen Bearbeitungen nun nicht mehr so sehr auf. — Alles in Allem genommen konnte Schröder nicht anders verfahren, als er verfuhr; entweder mußte er auf Shakespeare Verzicht leisten, oder er mußte ihn seinem Publikum mundgerecht machen; — dem echten Shakespeare mußte es erst entgegen reifen. Der Erfolg gab ihm Recht; seine Bearbeitungen fanden an den verschiedensten Bühnen Verwendung,¹⁾ und berufene Stimmführer zogen sie allen übrigen vor.²⁾

Diese Bearbeitungen Anderer muß man vor Allem ansehen, wenn man Schröder's Verdienst ermessen will. Stephanie d. J. in Wien lieferte einen merkwürdigen Macbeth, welcher zuerst 1772 (2. November) im Burgtheater aufgeführt wurde.³⁾ Macbeth ist bereits siebzehn Jahre König; zehn Jahre lang hat er weise regiert; dann macht der Geiz ihn zum Tyrannen, die Thane beginnen abzufallen, Malcolm bricht mit einem englischen Heere in's Land (hiermit beginnt die Handlung!), Banquo, sein Helfershelfer beim Königsmorde, macht ihm Vorstellungen und wird dafür selbst von Macbeth ermordet. Fleance ist der Liebhaber Gonerils, einer Tochter Macduffs, welche der König verführen will. Als Ersatz für die Hexen erscheint Duncan's Geist wiederholt, auch sein Standbild redet und droht zu Zeiten. Wie Malcolm das Schloß erstürmt, bringt Lady Macbeth im Wahnsinn ihren Gemahl [um, kommt dann wieder zur Besinnung, das Schloß geräth in Brand, der Saal stürzt ein, und Beider Körper werden mit Rauch und Flammen bedeckt.⁴⁾ — Der Widerspenstigen Zähmung ist

¹⁾ Sie blieben auch lange im Gebrauch. Daß Goethe noch 1826 zu ihnen zurückzukehren empfiehlt, ist wohl auf seine Gegnerschaft gegen Tieck zurückzuführen. Bezeichnend aber ist, daß man in Berlin, wo schon 1799 Hamlet nach Schlegel gegeben worden war, 1807 wieder zu Schröder's Bearbeitung griff, bis endlich 1816 die von Horn, nach Schlegel, an die Stelle trat. In Wien wurde, wie aus einem Druck von 1811 hervorgeht, Schröder's Hamlet mit benutzt. In Dresden (vgl. Shakespeare-Jahrbuch XV. 205) waren bis ins 2., ja 3. Jahrzehnt unseres Jahrhunderts seine Bearbeitungen — Hamlet und König Lear sicher — im Gebrauch; König Lear wurde erst 25. März 1824 durch die von Voß ersetzt. In Hamburg wurde Hamlet — ausgenommen beim Gastspiele Devrient's — bis 1835 immer nach Schröder gegeben. König Lear war noch 1847 nach Schröder eingeübt, während Anschütz als Gast Vossischen Text sprach. Vgl. Uhde, das Stadttheater in Hamburg. 1817—77.

²⁾ Schink, Dramatische Fragmente 1781.

³⁾ Gedruckt Wien, 1773.

⁴⁾ B. Bucher, Shakespeare-Anfänge im Burgtheater 1867. Die von ihm besprochenen Stücke sind aber kaum Shakespeare'sche zu nennen. — Vgl. auch

von Schink so sehr verdeutscht, „lokalisiert“, daß man Shakespeare nicht wieder erkennt. Ort der Handlung ist Wien oder Nußdorf, Petrucchio ist hier Hauptmann von Gasner;¹⁾ die Shakespearesche Nebenhandlung fehlt; „Franziska“ hat allerdings zwei Schwestern, aber eine ist schon Justizräthin, die andere Doktorin. Von Shakespeare ist eigentlich nur die Kur in das Stück übergegangen. — Aehnliches läßt sich von einigen Wiener Stücken sagen, denen in entfernter Weise die Lustigen Weiber von Windsor zu Grunde liegen; so ist in den „Lustigen Abenteuern an der Wien“ die Handlung nach Penzing, Hietzing und auf den grünen Berg verlegt, und Falstaff ist in einen Chevalier Ranzenhofer verwandelt.²⁾

Mit solchen Stücken wollen wir allerdings die Schröder'schen nicht vergleichen; aber auch andere, die dazu geeignet sind, stehn hinter den letzteren zurück. Bock³⁾ läßt nicht nur Cordelia das Leben, auch Lear erwacht in den Armen seiner Tochter wieder zum Bewußtsein und zieht mit ihr nach Frankreich; der Narr ist gänzlich gestrichen, wie schon in englischen Bearbeitungen.⁴⁾ C. H. Schmidt⁵⁾ in seiner Bearbeitung des Othello macht aus dem Mohren einen Venetianer von niederer Herkunft, womit doch die Achse des Stückes verdreht wird; in einer andern Bearbeitung desselben Stückes verbirgt sich Emilia in Desdemona's Zimmer und versteckt Othello's Degen. In Weiße's⁶⁾ Romeo und Julia beginnt

Genée, a. a. O. — Stephanie wollte später selber Nichts mehr von seinem Macbeth wissen; er hatte damit das Volks-Schauerstück „Don Juan“ oder „Das steinerne Gastmahl“ ersetzen wollen. — Für die folgenden Angaben vgl. Genée.

¹⁾ Anspielung auf den als Teufelsbanner berühmten geistlichen Rath J. J. Gasner. Das Stück wurde 1783 gedruckt.

²⁾ Gedruckt Wien, 1772.

³⁾ König Lear, 1779, Leipzig.

⁴⁾ Bei Nahum Tate, 1681, auf den Garrick statt Shakespeare's zurückging, sind die Reden des Narren theilweise auf Kent übertragen. Auch er läßt Lear und Cordelia am Leben. (Vgl. Vincke über Garrick's Bühnenbearbeitungen Shakespeare's, Shakespeare-Jahrbuch XIII.) Noch mehr. Nahum Tate bereichert das Stück mit einer Liebe zwischen Edgar und Cordelia. (Schink, Dramatische Monate 1790, II.) Wem fällt hier nicht ein, was Lessing über die Französisierung des Philoktet in seinem Laokoon sagt?

⁵⁾ Leipzig, 1769.

⁶⁾ Leipzig, 1768. — Er will von den Engländern „die großen tragischen Situationen, die Bearbeitung und Absteckung der Charaktere, den edlen, kühnen und erhabenen Ausdruck und die Sprache der Empfindung und Leidenschaften nutzen; von den Franzosen die Uebereinstimmung der einzelnen Theile mit dem

die Handlung mit der Mitte des dritten Aufzuges bei Shakespeare; was vorher liegt, erzählt Julie ihrer Vertrauten Laura, die statt der Amme eintritt. Cymbeline wurde von Sulzer nach dem Gesetze der drei Einheiten gänzlich umgestaltet.¹⁾ Für die Aufführung in Prag richtete Fischer den Kaufmann von Venedig in drei Aufzügen ein,²⁾ ebenso Richard II. In Engels „Vermählungstag“³⁾ — nach Viel Lärmen um Nichts — fehlen Benedikt und Beatrice! — Nach dem eben Angeführten wird man den Eindruck haben, daß die Größe Shakespeare's damals keine Anerkennung fand,⁴⁾ und daß am meisten noch Schröder sich den Grundsätzen der Bearbeitung nähert, die heute Geltung haben. Vor Allem hütete er sich vor eigenem Dazuthun;⁵⁾ daher der Beifall, der seinen Bearbeitungen zu Theil ward; denn die Leute wollten wohl nicht den ganzen Shakespeare, aber doch Shakespeare. Auch gab er, wie Meyer berichtet, dem Dichter immer mehr von dem, was ihm gebührte, zurück.⁶⁾

Sein Verfahren war also das für seine Zeit richtige, und wir werden nun nicht mehr gering von seinen Bearbeitungen denken; es war vielmehr ein Verdienst, daß er nur nach dem Erreichbaren strebte. Das Größte bleibt es aber immer, daß er überhaupt den Entschluß faßte, Shakespeare auf die Bühne zu bringen. Das Ziel war gezeigt, der Weg frei; jedoch er war noch nicht beschritten worden und ein Wagniß blieb es immer, auch wenn geändert wurde. Schütze meint,⁷⁾ daß schon mit Goethe's Götze der

Ganzen, die gezüchtigte und feine Sprache des Hofes, die Gefälligkeit und die Liebe und endlich die Regelmäßigkeit und Ordnung!“

¹⁾ Danzig, 1772.

²⁾ Prag, 1777; Richard II. ebendasselbst, 1778.

³⁾ 1779 z. B. in Hamburg aufgeführt, im Druck nicht vollendet. — Etwas mehr schloß sich Beck in seinen Quälgeistern (1793, gedruckt 1801 in Frankfurt a. M.) an Shakespeare an; die genannten Rollen fehlen bei ihm nicht.

⁴⁾ Auch mit lebenden Dichtern machte man keine Umstände; wie wurde Schiller von Plümicke in Berlin behandelt!

⁵⁾ In Goethe's Romeo und Julia 1806 ist Shakespeare ganz umgedichtet. Goethe wollte aus einem bloß dramatischen Stücke ein theatralisches machen! Vgl. Stahr in Prutz' litterarisch-historischem Taschenbuch I, 1843.

⁶⁾ Z. B. den Auftritt im Hamlet, wo der Schauspieler eine Probe seiner Kunst geben muß, mit dem sich daran schließenden Selbstgespräch Hamlet's: O welch ein Schurk' und niedrer Sklav' bin ich u. s. w. Es fehlt im Druck von 1778, kam aber nach Schink — Dramatische Fragmente 1781 — bei der Aufführung hinzu.

⁷⁾ A. a. O. 418.

theatralische Geschmack der Hamburger eine neue Richtung gewonnen habe. Dagegen ist zu bemerken, daß die Erscheinung dieses Werkes auf der Hamburgischen Bühne eine ganz vorübergehende war; das Schicksal desselben hätte Schröder eher entmuthigen müssen. Aber wir dürfen nicht daran zweifeln, daß er in den siebziger Jahren noch ganz von der idealen Auffassung seines Berufs erfüllt war: er wußte, eine wie gesunde Nahrung er mit Shakespeare seiner Zuhörerschaft gewährte.¹⁾ Damit wurde zugleich dem oft empfundenen Mangel an Stücken abgeholfen; Lessing's Dramaturgie, seit deren Erscheinen ja noch nicht ein Jahrzehnt vergangen war, welches allerdings Emilia Galotti gezeitigt hatte, beweist, wie traurig es in der Beziehung um die deutsche Bühne stand. Von den Stücken Shakespeare's hoffte Schröder, daß sie, wie Emilia Galotti, zugkräftig sein und sich auch auf die Dauer bewähren würden; waren sie doch in ihrer Ursprünglichkeit, ihrem Reichthum an Wirkungen etwas ganz Neues. Und dann sah er, wie dankbare Rollen sie dem tüchtigen Schauspieler darboten; sie waren echte Bühnenstücke, die vielleicht niemals gerade so geworden wären, wäre nicht der Dichter selber Schauspieler gewesen, der Alles auf seinen Eindruck hin erproben konnte. Die Ausführung schien Schröder keine unüberwindliche Schwierigkeit zu bieten. Wir haben gesehen, daß die Voraussetzung gegeben war: die Gebildeten waren durch die Erinnerung an Lessing's und Eckhof's Bestrebungen im Voraus gewonnen; und für den Schauspieler waren Natur und Wahrheit längst die Richtschnur, von der er sich nur zu seinem Schaden entfernt hätte. Daß aber wieder, wie zu Lessing's und Eckhof's Zeit, die Truppe, die Schröder um sich vereinigt sah, eine ganz auserlesene war, muß als besonders glücklicher Umstand angesehen werden, wenn wir uns vorhalten, wie Shakespeare auch für die kleinste Rolle einen Schauspieler verlangt, an dem, wie Gervinus sagt, jeder Zoll ein Künstler ist.²⁾ Und

¹⁾ Wie Shakespeare für die Schröder'sche Bühne der Leitstern sein sollte, das zeigte sich dem Schauspielbesucher schon, wenn er einen Blick auf den Vorhang warf. „Man erblickt den inneren, rundum offenen Tempel der Wahrheit. Nach hinten zu das Bildniß der Wahrheit, auf einem durch Stufen erhöhten Postament . . . Ihr zur Rechten die tragische Muse . . . ihr zur Linken die komische . . . Auf einer der obersten Stufen sitzt Shakespeare in aufmerksamer Stellung und sieht den Ankommenden erwartend entgegen . . .“ Literatur- und Theater-Zeitung 1778, Stück 18.

²⁾ A. a. O., V. 622. Gervinus hält den Mangel an geeigneten Kräften für eine der Ursachen, warum Ende des vorigen Jahrhunderts auf der Weimarer Bühne

diese Schauspieler nun erfreuten sich der Leitung eines Mannes wie Schröder, der nicht ruhte und rastete, bis das Zusammenspiel nach seinem Wunsche ging, und der selber darüber scherzt, daß er noch Leseprobe halte von einem Stücke, das beinahe vierzig Mal vorgestellt worden sei;¹⁾ die Einstimmigkeit des Spiels wird von allen Zeitgenossen hervorgehoben.²⁾ Was der einzelne Schauspieler ihm verdankte, entzieht sich unserer genaueren Beurtheilung. Devrient führt aus, wie z. B. Brockmann nur durch Schröder's planmäßige Bemühungen das wurde, was er nachher war.³⁾

Mehr noch als seine Lehre wirkte sein Beispiel. Ob er sich in komischen, bürgerlichen oder tragischen Rollen zeigte, überall war er Meister. Es kam ihm auf die höchste Wahrheit in der Darstellung an; den großen Vertrauten der Natur hat man ihn genannt;⁴⁾ darum machte ihm auch, nach seinen eigenen Worten, der Natursohn Shakespeare Alles so leicht und so zu Dank, während sonst manche sehr bewunderte und dichterisch glänzende Stelle Kampf und Anstrengung kostete, um sie mit der Natur auszugleichen.⁵⁾ Zu erfassen, was der Dichter gewollt, und darnach seine Kräfte zu ordnen, dazu befähigte ihn die Richtigkeit seines Urtheils, die ihn vor Anderen auszeichnete. Darum stellte er Shakespeare erst in das rechte Licht; darum traf seine Darstellung des Hamlet ganz mit der Auffassung Schink's zusammen, den er nicht kannte. Aber er hätte das Höchste doch nicht geleistet

für Shakespeare so wenig geschah. — Jedenfalls fügte sich Shakespeare schwer in die antikisierende Richtung Goethe's; auch der Spielweise, welche immer mehr auf die plastische Wirkung bedacht war, konnte Shakespeare nicht behagen. Schröder blickte mit Besorgniß auf den Idealismus in Weimar; er segelte damals freilich schon ganz im bürgerlichen Fahrwasser, wenn er auch noch nicht sein Zeitalter zurückschrauben wollte — vgl. Schmidt's Denkwürdigkeiten, herausgeg. von Uhde, II, 14 — eine Grille, die seine letzte Bühnenleitung zu einer so ruhmlosen machte.

¹⁾ Litzmann: Schröder und Gotter, Brief vom 31. Januar 1778.

²⁾ Almanach der deutschen Musen, 1778. S. 13. Schütze, a. a. O. 492. Ebds. 582. Vgl. auch Schmidt, a. a. O., I, 12.

³⁾ A. a. O., II, 337. Man sehe auch, was er über Werdy sagt. III, 165.

⁴⁾ Klopstock schrieb 1781 Schröder in's Stammbuch: „Schröder spielte keine Rolle gut, denn er war immer der Mann selbst.“ Das Stammbuch ist abgedruckt in Lebrun's Jahrbuch für Theater und Theaterfreunde, 1841. — Und in den Zeitgenossen, III, heißt es von ihm: „Das Brettgerüst verschwand, wenn Schröder auftrat. Die Welt, das Leben umgab die vor ihm Versammelten; der darstellende Künstler ging unter; der Mensch, der Held, dessen Namen er trug, stand vor unsern Augen.“

⁵⁾ Meyer, I, 338.

wenn ihm nicht als Schauspieler etwas von der Schöpferkraft, die das Erbtheil des Dichters ist, eigen gewesen wäre. Ist auch in seinen Bearbeitungen der Glanz des Urbildes verloren gegangen:¹⁾ wenn er als Schauspieler seine Gestalten belebte, wenn er auf seinem besonderen Gebiete war, bewegte er sich doch als der größte Dichter.²⁾ So konnte er wahrhaft erschaffen, was Shakespeare oft nur andeutet. Denn Shakespeare hatte die Bühne im Auge. „Die Schroffheiten der Zeichnung, die Trockenheit der Umrisse sind die Ursache, daß in seinen Stücken häufig das Gerippe aus dem poetischen Körper vorscheint; nur durch die Darstellung kann dieses vergütet werden; durch eine gute Darstellung wird es aber auch ganz und völlig vergütet.“³⁾ Und dieses leistete Schröder nach dem übereinstimmenden Urtheile Aller, die ihn gesehen haben;⁴⁾ sein schönster Lohn dafür war, daß er eben durch Shakespeare der gefeiertste Schauspieler seiner Zeit wurde. Wir haben gesehen, wie bald er Brockmann als Hamlet überstrahlte. Die Rolle des Lear, für die er immer eine besondere Vorliebe behielt,⁵⁾ wurde von ihm zuerst dargestellt; sie war seine höchste tragische Leistung; Iffland, nach Schmidt's Urtheil selber ein vorzüglicher Lear, erkannte willig seine Größe an,⁶⁾ und einzelne uns überlieferte Züge beweisen, von wie erschütternder Wirkung sein Spiel gewesen sein muß. Später übertraf ihn nach Tieck's Meinung Fleck in dieser Rolle; in der des Macbeth war er unübertroffen.⁷⁾

Hamburg blieb nicht allein das Feld, auf welchem Schröder seine Lorbeern erntete. Er besuchte die wichtigsten Bühnen Deutschlands und sein Ruf ging ihm voraus;⁸⁾ überall spielte er den Hamlet und den Lear. So in Berlin Ende 1778 und Anfang 1779, und auch auf der größeren Reise, die er im März 1780 unternahm. Mendelssohn, der seinen Lear sah, vermochte es bei

¹⁾ Man scheint damals, wie zu Shakespeare's Zeiten, das Schauspiel manchmal gar nicht als eine Gattung der Dichtung angesehen zu haben. Schröder hielt sich nicht für einen Dichter. Vgl. Hamburger Theater II, Vorrede.

²⁾ Tieck, Dramaturgische Blätter, II, 48. S. auch dessen Phantasmus, II, 459.

³⁾ Gervinus, IV, 440.

⁴⁾ Außer Meyer, Tieck, Schmidt u. a. m. Vgl. die Schilderung Schink's in den Zeitgenossen III.

⁵⁾ Schmidt, Denkwürdigkeiten, I, 167.

⁶⁾ Denkwürdigkeiten, I, 293.

⁷⁾ Phantasmus, II, 468.

⁸⁾ Schink, Dramaturgische Fragmente. 1781. I, 224.

der Wahrheit des Schröder'schen Spiels nicht, bis zu Ende auszuhalten, und wagte auch nie, das Stück ein zweites Mal zu sehen.¹⁾ Im Burgtheater zu Wien hatten Neid und Ränke ihm entgegen gearbeitet, und als er am 3. April desselben Jahres als Lear auftrat, wurde er kalt empfangen; aber allmählich wich das Vorurtheil, und die unterdrückte Theilnahme durchbrach endlich alle Schranken. Dies war der Abend, an welchem die Darstellerin der Goneril, die ihre Rolle unbedenklich neben Brockmann gespielt hatte, derart durch den Fluch Lear's erschüttert wurde, daß sie nie wieder bewogen werden konnte, die Rolle zu übernehmen. Und als er den Hamlet geben sollte, konnte das Haus die zusammenströmende Menge nicht fassen.²⁾ April 1781 kehrte er als Mitglied der Bühne nach Wien zurück, und nun wurde auch mit seinem Heinrich IV. und mit Imogen³⁾ ein Versuch gemacht. Dauernder war der Einfluß, den er auf das Spiel überhaupt ausübte. In Wien herrschte noch die französische Kunstweise.⁴⁾ Hamburger Schauspieler hatten bereits versucht, dieselbe zu durchbrechen;⁵⁾ Schröder brachte den Maßstab der Natur zur dauernden Herrschaft.⁶⁾ In derselben Beziehung war sein Gastspiel in Mannheim, wie die Protokolle des dortigen Nationaltheaters 1781—89 ausweisen,⁷⁾ von der größten Bedeutung; auch hier verschwand allmählich jene französische Art, wie sie sich in der Marchand'schen Gesellschaft ausgebildet hatte. Er gab u. a. Hamlet und Lear;⁸⁾ Lear wurde erst vier Jahre später, von Iffland, gegeben; nur dieser, so heißt es in einem Bericht darüber,⁹⁾ durfte es wagen, jenem großen Künstler nachzuspielen. Beide Rollen wurden auch in München, dessen

¹⁾ Meyer, a. a. O., I, 314.

²⁾ S. seinen Brief an Meyer. Vgl. Meyer, I, 246.

³⁾ Dies war eine sehr freie Bearbeitung von Shakespeare's Cymbeline, gedruckt Wien, 1782. — Verfasser? Vgl. Genée, 268.

⁴⁾ S. S. 4, Anmerkung.

⁵⁾ Die Stark, die Seyler konnten noch keinen besonderen Beifall finden; der Sacco glückte es besser. Dann ist hauptsächlich Brockmann zu nennen. Vgl. Nicolai's Reise, IV. S. 588.

⁶⁾ Devrient, III, 122.

⁷⁾ Herausgeg. von Mardersteig, 1890. S. 419.

⁸⁾ Literatur- und Theater-Zeitung 1780. S. 619: „Hamlet kannte ein großer Theil unsres Publikums erst durch Schröder, weil ihn die Schauspieler, die ihn vorher spielten, aller ihrer vortrefflichen Eigenschaften ungeachtet, selbst nicht kannten.“

⁹⁾ Ebds. 1783, I.

empfängliches Publikum Schröder rühmt,¹⁾ mit ungetheiltem Beifalle von ihm gegeben. Sein Spiel in Hannover 1786, besonders seine Hamlet-Darstellung habe, so erzählt Schmidt, in ihm den ganzen inneren Menschen verwandelt;²⁾ der Zudrang zu diesem Stück, wie zu König Lear war so groß, daß man seine Erfindungsgabe aufbieten mußte, um einen guten Platz zu bekommen.³⁾ — So breitete Schröder die Kenntniß Shakespeare's in Deutschland aus, und es ist kaum nöthig zu betonen, daß sein Spiel, wie es seinen Kunstgenossen ein Sporn war, überall der richtigen Auffassung des Dichters den Boden bereitete; ein Vergleich mit Brockmann und anderen Schauspielern mußte auch Shakespeare zu Gute kommen.

Wir sind am Ende angelangt. Die Bühnenaufführungen, besonders durch Lessing's Wirken vorbereitet, hatten wieder eine gründlichere wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Dichter zur Folge. Wenn auch Goethe sich später vielfach schwankend zeigt, so ist er doch in Bezug auf die Erkenntniß des Dichters dessen mächtigster Förderer gewesen; von allen Verehrern desselben trat bei ihm zuerst an die Stelle der Begeisterung das tiefere Verständniß; er gab in Wilhelm Meisters Lehrjahren den Schlüssel zum Hamlet.⁴⁾ Seinen Darlegungen ist es zum Theil zuzuschreiben, daß gewisse Beschränkungen, welche früher selbst von hervorragenden Männern gefordert wurden, nicht mehr nothwendig waren,⁵⁾ daß besonders der erschütternde Ausgang in Shakespeare's Trauerspielen beibehalten wurde.⁶⁾ Neben Goethe stellte sich Schlegel, welcher zuerst auch der Form Shakespeare's das Wort redete und nachwies, daß erst mit dem Verständniß dieser Form

¹⁾ Schmidt's Denkwürdigkeiten I, 167.

²⁾ Ebds. I, 13.

³⁾ In den Ephemeriden der Literatur und des Theaters heißt es, in einem Brief aus Hannover vom 20. Februar 1786: „Als man kürzlich König Lear gab, kam des Vormittags schon eine Gesellschaft von sechzehn Personen, welche sich ihr Diner nachtragen ließen und sogleich ihre Logen in Besitz nahmen; denn Nachmittags um 3 Uhr ist gewöhnlich schon Alles voll.“

⁴⁾ IV, 13.

⁵⁾ Tieck, Dramaturgische Blätter, II, 38.

⁶⁾ Unterstützt wurde dieses wachsende Verständniß durch die veränderte Stimmung im Vaterlande. Durch die Ereignisse im Westen wurde das öffentliche Leben in Deutschland mit ergriffen und auch der Einzelne aus seiner Schläfrigkeit aufgerüttelt; in den Jahren des Leidens lernte er seinen Blick auf das Ganze und Große richten.

von der ganzen Größe des Dichters eine Ahnung aufgehe. Der Gegensatz, wie wir ihn zwischen Goethe und Tieck finden, blieb noch bestehen: einerseits hatte man ängstlich die Bühnenmäßigkeit im Auge, andererseits verlangte man genauesten Anschluß an den Dichter. Aber die ernstesten Bemühungen, in gleicher Weise dem Dichter wie der neueren Bühne gerecht zu werden, besonders die Bemühungen solcher Männer, die Theoretiker und Praktiker in einer Person waren, hatten endlich den Erfolg, daß man es als das gemeinsame Ziel anstrebte, Shakespeare möglichst echt auf die Bühne zu bringen. Es würde keinem Bühnenleiter mehr in den Sinn kommen, Hamlet oder Lear so vorzuführen, wie es unsere Vorfahren vor hundert Jahren hier verlangten: wir würden unseren Shakespeare ja nicht wieder erkennen; denn er ist jetzt unser. Und nicht bloß die großen Trauerspiele, die das Menschenschicksal überhaupt darstellen, werden uns in würdiger Weise vorgeführt; auch der besondere nationale Standpunkt des Dichters muthet uns nicht mehr so fremdartig an. Wenn Schiller 1797 der kühne Gedanke kam, die englischen Königsdramen in ununterbrochener Folge auf der deutschen Bühne zu sehen, so ist dies heute kein frommer Wunsch mehr. Zur Feier des dreihundertsten Jahrestages der Geburt des Dichters brachte Dingelstedt die ganze Reihe der Historien von Richard II. bis auf Richard III. in Weimar, dem Sitze der deutschen Shakespeare-Gesellschaft, zur Aufführung. Seitdem haben größere deutsche Bühnen eine Ehre darein gesetzt, dem gegebenen Beispiele zu folgen. Vor Allem die Hamburgische die damit an eine ruhmvolle Vergangenheit anknüpfte. Denn ihr und besonders Schröder ist es, wie wir gezeigt haben, zu danken, daß Shakespeare in Deutschland Eingang gefunden; von Hamburg aus hat er sich dann eine Stadt nach der andern erobert.

¹⁾ Briefwechsel mit Goethe III, 290: „Ich las in diesen Tagen die Shakespeare'schen Stücke, die den Krieg der zwei Rosen abhandeln, und bin nun, nach Beendigung Richards des Dritten mit einem wahren Staunen erfüllt . . . Der Mühe wäre es wahrhaftig werth, diese Suite von acht Stücken, mit aller Besonnenheit, deren man jetzt fähig ist, für die Bühne zu behandeln. Eine Epoche könnte dadurch eingeleitet werden“.

Anhang.

Wie Lessing's Bestrebungen nicht gleich nach Gebühr gewürdigt wurden; wie man Wieland kränkte, indem man seine Uebersetzung für überflüssig erklärte: so fand die Aufführung Shakespeares durch Schröder in Albrecht Wittenberg einen hartnäckigen Gegner in Hamburg. Eine eingehendere Berücksichtigung verdient er nicht, denn er ist nicht ernst zu nehmen. Nur zur Unterstützung dieser Behauptung glauben wir das Folgende vorbringen zu müssen. Früher ein leidenschaftlicher Liebhaber der Schaubühne, so daß er dem angegriffenen Schlosser gegen Goeze beispringt,¹⁾ tritt er nachher als der schlimmste Gegner derselben auf; nennt sie eine öffentliche Pest, eine Schule des Lasters, und verlangt, daß die Obrigkeit einen Aufseher ernenne, der nicht bloß über die aufzuführenden Stücke, sondern auch über die Schauspieler zu wachen habe. Er sieht es als ein böses Zeichen für eine Stadt an, wenn das Schauspiel fleißig besucht wird, wünscht Alles ungeschrieben, was er früher zum Vortheil der Bühne gesagt,²⁾ und bittet Pastor Goeze wegen seiner früheren Anfeindungen um Verzeihung. Daß er sich aber doch eifrig mit der Bühne beschäftigt, beweist seine ganze spätere Thätigkeit.³⁾ In verschiedenen seiner Schriften⁴⁾ unternimmt er es, für die alte Richtung Lanzen zu brechen, bezw. die Bühne in Hamburg anzugreifen. In den Briefen über die Ackermann'sche und Hamon'sche (französische) Schauspielergesellschaft zieht er gegen Shakespeare zu Felde. Und die Uebersetzung Voltaire's veröffentlichte er nur in der Absicht, sich gegen jenen eines Helfers zu versichern, während Eschenburg es unter seiner Würde hielt, Voltaire zu widerlegen;⁵⁾ während des letzteren Brief über Shakespeare auch in Frankreich

¹⁾ Im Hamburger Correspondent 1769, dessen Leiter er damals war. — Schütze, a. a. O. 348.

²⁾ Allgemeines Wochenblatt zur Ehre der Lektüre, Stück 31, Bd. II.

³⁾ Noch 1774 giebt er eine „Sammlung einiger der besten Schauspiele aus dem Englischen und Französischen“ heraus.

⁴⁾ Vgl. außer dem Allgemeinen Wochenblatt die Briefe über die Ackermann'sche und Hamon'sche Schauspielergesellschaft zu Hamburg. 1776. — Schreiben des Herrn von Voltaire an die Académie française über den Englischen Schauspieler Shakespeare, aus dem Französischen übersetzt, mit Anmerkungen und einer Vorrede von der Nothwendigkeit einer Theaterzensur in Hamburg begleitet, 1777.

⁵⁾ W. Shakespeare's Schauspiele, XII, S. 555.

als eine seiner gewöhnlichen „Bouffonnerien“ angesehen wurde, so daß er ausdrücklich erklären mußte, er habe sich durchaus nicht einen Scherz gemacht.¹⁾ Wittenberg schließt sich an Voltaire nicht nur an; in der Vorrede, wie in den Anmerkungen überbietet er ihn noch in Verunglimpfungen. Es ist gegen Lessing gemünzt, wenn er sagt, es wundere ihn, daß Voltaire sich nicht über die lange Unterredung des Geistes mit Hamlet lustig mache. Er selbst hätte doch in seiner Semiramis das treffendste Beispiel gegeben, wie ein Gespenst, wenn man es ja auf der Bühne wolle erscheinen lassen, sich ausdrücken müsse. Ferner: eine Freundin von ihm sei beim Auftreten der Ophelia gar nicht gerührt gewesen; es scheine ihr ein Fehler zu sein, daß diese unsinnig werde. Vom Auftritt auf dem Kirchhofe sagt er, derselbe sei abgeschmackt, und Shakespeare gebe darin abermals einen Beweis von seiner schwachen Beurtheilungskraft. Der ganze Fonds des Stückes taue nicht. „Der Geist des Königs, der im Harnisch spuken geht, ist das Pivot, auf welchem sich die ganze Maschine herumdreht; von dieser ungereimten Erdichtung hängt das ganze Stück ab . . . man sollte es also gar nicht auf die Bühne bringen;“ — und an einer andern Stelle: „Hamlet ist, von der moralischen Seite betrachtet, nicht von dem geringsten Nutzen, und von Seiten der Kunst, aller seiner einzelnen Schönheiten . . . ungeachtet, ein Ungeheuer, das auf unseren Bühnen nicht geduldet werden muß.“ — Auch Othello soll zu den Stücken gehören, die mehr Schaden als Nutzen stiften. An der Aufführung tadelt er, daß man den Ausgang des Stückes geändert, und erklärt, es sei besser, Shakespeare's Ungeheuer gänzlich von unserer Bühne zu verbannen, als sie so verstümmelt auf derselben erscheinen zu lassen; oder man müßte sie schon so glücklich nach dem heutigen Geschmack, wie Herr Weiße Romeo und Julia, umzuändern wissen! Von diesem rühmt er, er habe beim Shakespeare gethan, was Virgil beim Ennius that; er habe das Gold aus Shakespeare's Koth herausgelesen und so ein Trauerspiel geliefert, das man noch lesen und aufführen werde, wenn die so hoch gepriesenen Meisterstücke der sogenannten Genies längst vergessen sein würden. — Da aber trotzdem Shakespeare aufgeführt wurde und den größten Beifall fand, so ist sein Gebahren ganz unverständlich. Einmal sagt er, so weit sei der gute Geschmack in Hamburg noch nicht heruntergefallen, daß man so etwas im Ernst behaupten könne; und er kenne Männer von Geschmack, die,

¹⁾ Wilhelm König d. J. im Shakespeare-Jahrbuch X.

wenn sie Hamlet zum zweiten Male sehen sollten, mit mindestens zehn Mann Wache dahin geführt werden müßten; und ein ander Mal sucht er sich mit dem Urtheil der Gallerie zu decken, die öfters mehr wahren Geschmack verrathe, als das Parterre und die Logen zusammen; sie wisse nichts von den Regeln der Kunst; ihr Geschmack sei unverdorben, der sogenannte gemeine Mann folge bloß dem Eindrücke der Natur, und die Natur könne nicht irren.¹⁾

Die Schauspieler kommen alle schlecht weg, selbst die gefeierte Dorothea Ackermann als Ophelia, „obgleich diese Rollen leicht zu spielen sind.“ Wir führen nur noch sein Urtheil über Brockmann an: „Er wollte den Garrick nachahmen; er blieb aber immer der steife Brockmann und acquittierte sich von seiner Rolle, die sich gleichwohl fast von selbst spielt, sehr mittelmäßig. Indessen erschien gleich darauf im sogenannten unparteiischen Correspondenten ein Lob dieses Brockmann und der Demoiselle Ackermann, worin jenem der Name eines deutschen Garrick beigelegt wird; welch' eine Unverschämtheit!“ — Kurz vorher jedoch war ihm Brockmann noch „dieser brave Schauspieler, der einzige, der eigentlich den Namen eines Schauspielers verdient.“ — Die maßlose Heftigkeit, und Erbitterung, mit welcher Wittenberg die Hamburger Bühne und Alles, was damit zusammenhängt, angreift, läßt schon vermuthen, daß nicht sachliche Erwägung sein Urtheil bestimmt. „Benedikt Treumund“ fühlte sich gedrunken, gegen ihn aufzutreten, und den Geschmack einer Stadt zu vertheidigen, „die in ihren Mauern einen Klopstock sieht, die in ihrem Schoße einen Hagedorn, Ebert, Eschenburg zog, die unter ihren Augen einen Brockmann und zwei Ackermannin bildete.“ Er löst uns das Räthsel betr. Wittenberg's Urtheil über Brockmann. Dieser hatte sich nämlich Wittenberg's Lob verboten! Auch über seine Gereiztheit gegen die ganze Schröder'sche Bühne werden wir durch gleichzeitige Zeugnisse aufgeklärt. In einer Beurtheilung seiner Briefe im Wochenblatt zur Ehre der Lectüre heißt es, Dor. Ackermann habe ihn zurückgewiesen; auch sonst²⁾ wird dies erzählt, und in einem

¹⁾ Der gemeine Mann, für welchen nach Minna von Barnhelm noch Luftspringer ihre Kunst zeigen mußten, und der am Thore pochend lärmte: man solle das „Trijatrum upsluten“! Schütze, S. 363.

²⁾ Im Berliner Literatur-Wochenblatt 1777. I, S. 277. — Im Almanach der deutschen Musen 1778, S. 15 heißt es: „Man ist schon von Herrn Wittenberg gewohnt, daß er um seiner Privatleidenschaft willen den Patriotismus und seine eigne Ehre aufopfert“.

Briefe an Eschenburg nennt ihn Schiebeler den Hamburgischen Ragotin.¹⁾ Andererseits äußert sich Schröder niemals über ihn, auch nicht in den vertrauten Briefen an Gotter; und Meyer gedenkt seiner nur einmal, ohne seinen Namen zu nennen.²⁾ Ein Schriftsteller aber, der in übertriebener Eigenliebe nur Aufsehen erregen will, dessen Gereiztheit ihn gegen Thatsachen verblindet und in Widersprüche verwickelt, begiebt sich des Rechtes, als ernsthafter Gegner aufgefaßt zu werden. In einer neueren Beurtheilung³⁾ heißt es ebenfalls, er sei in seinen Fehden nicht freigeblieben von Zanksucht, Parteisucht und Arroganz; und wenn Feodor Wehl⁴⁾ ihn einen der edelsten unter Pastor Goeze's Mitkämpfern nennt, also eine Rettung versucht, so führt er doch nichts an, was eine solche rechtfertigen könnte.

¹⁾ Zeitschrift des Vereins für Hamburger Geschichte, II, 631. — Ragotin (in Scarron's Roman Comique) ist ein kleiner Advokat, welcher übermäßig von sich eingenommen ist, einer Schauspielerin den Hof macht und Mißgeschick über Mißgeschick erfährt. — Auch Wittenberg war Lizentiat der Rechte.

²⁾ I. 271.

³⁾ Lexikon der Hamburger Schriftsteller. VIII.

⁴⁾ Hamburgs Literaturleben im 18. Jahrhundert, 1856. S. 109.
