

Werk

Titel: Die scenischen Formen Shakespeare's in ihrer Beziehung zu der Aufführung seiner D...

Autor: Kilian, Eugen

Ort: Weimar

Jahr: 1893

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509_0028 | log10

Kontakt/Contact

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

✉ info@digizeitschriften.de

Die scenischen Formen Shakespeare's in ihrer Beziehung zu der Aufführung seiner Dramen auf der modernen Bühne.

Von

Dr. **Eugen Kilian.**¹⁾

I.

In den beiden letzten Bänden dieses Jahrbuchs kam eine Streitfrage zur Sprache, die eben sowohl für den Literarhistoriker und Aesthetiker auf dem Gebiete der Shakespeare-Forschung Interesse bietet, wie sie praktisch für die Aufführung der Shakespeare'schen Dramen auf der modernen Bühne von Bedeutung ist. Es ist die Frage, ob und inwiefern der dichterische Werth der Shakespeare'schen Stücke bedingt ist durch die äußere scenische Form derselben. Zwei von Grund aus sich widersprechende Beantwortungen hat diese Frage gefunden in den Abhandlungen von Rudolph Genée: Ueber die scenischen Formen Shakespeare's in ihrem Verhältniß zur Bühne seiner Zeit (Band XXVI d. J.), und von Wilhelm Oechelhäuser: Zur Scenierungsfrage (Band XXVII).

Genée entwickelt in seinen Darlegungen den äußern und innern Zusammenhang zwischen dem scenischen Bau der Shakespeare'schen

¹⁾ Da diese, in der Beilage zur Allgemeinen Zeitung (1892, No. 172 und 173) veröffentlichte Abhandlung ergänzend zu der sich ihr hier anschließenden gehört, hat die Redaktion den Wiederabdruck um so mehr für angemessen erachtet, als das Jahrbuch eine sichrere Aufbewahrungsstätte für werthvolles Material ist, als Tagesblätter es sein können. Der Wiederabdruck geschieht nicht nur mit Genehmigung des Autors, sondern dieser hat Aenderungen und Ergänzungen eingefügt, die sich in der Beilage zur Allgemeinen Zeitung nicht finden. D. R.

Dramen und der Bühneneinrichtung jener Zeit. Er führt aus, wie das altenglische Theater, mit seinem in den Zuschauerraum hineingebauten Bühnenraum, der durch einen Vorhang verschließbaren kleinen Hinterbühne und dem darüber befindlichen Balkone, dem Dichter keinerlei Zwang bezüglich der scenischen Struktur seiner Stücke auferlegte, indem es ihm gestattete, eine beliebige Anzahl großer und kleiner Szenen, die verschiedene Schauplätze und größere Zeitintervalle voraussetzten, unmittelbar und ohne scenische Veränderung auf einander folgen zu lassen. Nur aus dieser Beschaffenheit der altenglischen Bühne erklärt sich die zwanglose äußere Technik der Shakespeare'schen Stücke. Genée sagt mit Recht: «Schon wer die ganze Struktur der Shakespeare'schen Dramen betrachtet, muß es in jedem Zug erkennen, daß sie aus der bestimmten Vorstellung seiner Bühne sich entwickelte; jeder dramatische Dichter irgend welcher Zeit schreibt aus der unwillkürlichen Vorstellung seiner Zeit.» — Unabhängig von dieser Thatsache ist die Frage, ob der Einfluß, den die eigenthümliche Beschaffenheit der altenglischen Bühne auf den Bau der Shakespeare'schen Dramen geübt hat, ein für dieselben günstiger gewesen ist. Genée bejaht diese Frage, und seine diesbezüglichen Betrachtungen gipfeln in dem Satze: «Hätte Shakespeare nicht die Bühne gehabt, die ihm alle Freiheit seines Geistes verstattete, er hätte gar nicht der gewaltige Dichter werden können, als welchen wir ihn lieben und bewundern.»

Dieser Anschauung liegt die stillschweigende Voraussetzung zu Grunde, daß ein Theil der Vorzüge und Schönheiten, die wir an Shakespeare's Dramen bewundern, in der mit jener Bühneneinrichtung zusammenhängenden scenischen Struktur der Stücke zu suchen sei.

Welches sind die Eigenthümlichkeiten, die uns an dem äußeren scenischen Bau der Shakespeare'schen Stücke im Vergleiche zu der scenischen Technik des modernen Dramas entgegenreten? Es sind im wesentlichen deren zwei. Erstens: die Zersplitterung der Akte in eine theilweise übergroße Anzahl längerer und kürzerer Szenen, die an verschiedenen Schauplätzen und zum Theil zu verschiedenen Zeiten spielend gedacht sind. Zweitens ist es die durch den Mangel eines den ganzen Bühnenraum abschließenden Vorhanges bei dem altenglischen Theater bedingte Eigenthümlichkeit der Shakespeare'schen Stücke, daß jede Scene mit dem Auftritt der beteiligten Personen beginnen, mit dem Abgang derselben schließen mußte. Das Shakespeare'sche Theater vermochte nicht, wie das moderne, mitten in eine Situation hineinzuführen und mitten in einer solchen abzubrechen.

Sind diese Eigenthümlichkeiten in dem scenischen Bau der Shakespeare'schen Stücke Vorzüge oder Nachteile derselben? Oechelhäuser schreibt: «Die Häufung kurzer Scenen, die Zersplitterung der Akte in eine übergroße Zahl von Scenen, welche Ortsveränderungen und größere Zeiteinschnitte bedingen, das Einschoben von kurzen Zwischenscenen, während der Faden der Handlung gar keine Unterbrechung fordert: dies Alles, was der modernen Scenierung und Oekonomie widerstrebt, sind zwar Eigenthümlichkeiten, aber sicherlich keine Vorzüge vieler Dramen unsres Dichters. Hätte Shakespeare selbst einer größeren scenischen Nöthigung unterlegen, so wäre dies unstreitig nur zum Vortheil seiner Dichtungen gewesen.» In demselben Sinne hat sich Oechelhäuser schon an andrer Stelle geäußert, in der seinen Bühnenbearbeitungen von Shakespeare's dramatischen Werken als Einleitung vorangeschickten umfangreichen Abhandlung: Grundsätze für die Bühnenbearbeitung der Shakespeare'schen Dramen, einer vorzüglichen, in gewissem Sinne muster-gültigen Arbeit, die nicht genug dem Studium aller Derer empfohlen werden kann, die sich theoretisch und praktisch mit diesen Fragen beschäftigen.

Wenn Oechelhäuser an dieser Stelle (S. XXXIX) ausführt, daß «eine zu rasche Aufeinanderfolge kurzer Scenen keineswegs bühnen-wirksam sei», so besteht die Richtigkeit dieses Satzes ganz un-abhängig von der Frage, ob die Aufführung eines in so viele kleine Scenen zerrissenen dramatischen Gefüges auf unsrer Bühne möglich ist oder nicht. Auch wo dieselbe, wie auf der neu eingerichteten Münchener Bühne, keinerlei Schwierigkeiten bietet, kann die Wirkung eines Aktes, der beispielsweise an zehn verschiedenen Orten spielt und zum Theil nur ganz kurze, wenige Verse enthaltende Scenen umfaßt, wohl kaum die gleiche Wirkung üben, wie wenn dieselbe Handlung in ununterbrochener Scenenfolge in einem einheitlichen Gesamtbild zur Darstellung käme. Das liegt in dem Wesen der dramatischen Poesie begründet. Dieselbe verlangt Konzentration; Einheit der Handlung und Einheit des Interesses ist die Grundbedingung für die Wirkung eines Dramas. Nun ist die Einheit der Handlung an sich allerdings nicht bedingt durch die Einheit des Ortes. Die erstere kann sehr wohl vorhanden sein, während die letztere fehlt. Gerade Shakespeare's Werke bieten dafür den deutlichsten Beweis. Und doch steht die Einheit des Ortes mit der der Handlung und des Interesses in einem innigeren Zusammenhange, als man gewöhnlich wohl anzunehmen geneigt ist. Wenn der Dichter durch häufigen

Wechsel des Schauplatzes, einerlei ob derselbe nur angedeutet oder wirklich vollzogen wird, von der Phantasie des Zuschauers verlangt, daß sie sich bald da bald dorthin versetze, bald dieser bald jener Personengruppe des Stückes seine Aufmerksamkeit zuwende, so hat das, namentlich wenn die Scenen zum Theil von sehr geringem Umfange sind, etwas Verwirrendes und Störendes für die geistige Thätigkeit des Hörers. In demselben muß das beunruhigende Gefühl sich regen, daß die Konzentration des Interesses, die er unwillkürlich selbst erstrebt, durch die fortwährenden Sprünge, die man seiner Phantasie zumuthet, Noth leide. Er wird sich wohl darüber Rechenschaft geben, in welcher Weise die oder jene Scene, die ihn mit einem Male an einen andern Ort, zu anderen Personen, in scheinbar andere Interessen versetzt, mit der Haupthandlung des Stückes zusammenhängt, welches das Bindeglied ist, das dieselbe mit dem Thema des Stückes verknüpft. Diese Thätigkeit ist aber zu sehr reflektierende Verstandesarbeit, als daß sie den künstlerischen Genuß des objektiv Schauenden nicht beeinträchtigte. Zum mindesten muß zugegeben werden, daß die Konzentration des Interesses, wie der Dramatiker sie in erster Linie erstreben muß, viel leichter und sicherer erreicht wird, wenn auch äußerlich die Handlung in möglichst ununterbrochener Scenenfolge und möglichst auf demselben Schauplatze innerhalb des Actes sich abspinnt.

Dazu kommt, daß durch die Häufung vieler kleinen Scenen, ganz abgesehen von der Gefahr, die, wenn auch vielleicht nur scheinbar, der Konzentration des Interesses droht, diesen kleinen Scenen an und für sich die Möglichkeit genommen wird, den Zuschauer in Stimmung zu versetzen und darin festzuhalten.

Um sich dessen bewußt zu werden, vergegenwärtige man sich dramatische Werke, wo diese Art der Shakespeare'schen Komposition Nachahmung fand und der Nachahmer dabei, wie so häufig, zu einer an die Manier streifenden Uebertreibung sich verführen ließ. Ich habe Goethe's Götze von Berlichingen im Auge, wo der Dichter beispielsweise im dritten Acte den Schauplatz 21 Mal wechseln läßt, also diejenigen Stücke Shakespeare's, die nach dieser Seite am weitesten gehen, noch beträchtlich überbietet. Viele der in diesem Acte enthaltenen Scenen umfassen kaum mehr als einige Zeilen. Man denke sich denselben auf der Bühne vorgestellt, auf einer Bühne selbstverständlich, die wie die altenglische oder die neu eingerichtete Münchener Bühne etwas Derartiges überhaupt zu leisten vermag!

Die Absurdität würde alsbald in die Augen fallen. Denn eine theatralische Wirkung wäre nicht zu erreichen.

Ich habe das Beispiel des Götz von Berlichingen herangezogen, nicht etwa, weil dies in seinem Gesamtcharakter viel mehr epische als dramatische Werk mit den Dramen Shakespeare's zu vergleichen wäre, sondern nur deßhalb, weil Goethe hier äußerlich die Art und Weise des Shakespeare'schen Scenenbaues nachgeahmt hat, weil das Prinzip in der scenischen Struktur hier und dort im Wesentlichen dasselbe ist. Diese Art der Komposition ist untheatralisch; sie ist mehr episch als dramatisch. Wenn Shakespeare mit Recht der erste Dramatiker der Weltliteratur genannt wird, so ist dies begründet durch seine unerreichte Charakterisierungskraft, durch die vollendete Meisterschaft, mit der er wie kein anderer aus den Charakteren seiner Gestalten heraus, deren Handlungen und Leidenschaften entstehen und vor unsern Augen wachsen läßt, so daß wir in der tragischen Katastrophe eine unentrinnbare Nothwendigkeit erblicken müssen. Der Bewunderung für die hohe Kunst, die sich in Shakespeare's Dramen nach dieser Seite offenbart, thut es keinen Eintrag, wenn man erkennt, daß die Art und Weise der scenischen Komposition in vielen Dramen des Dichters mehr episch als dramatisch ist.

Bezüglich dieses Punktes habe ich einem anderen vielfach geäußerten Einwand zu begegnen, um so mehr, als derselbe von Seiten Oechelhäuser's mit Stillschweigen übergangen wird. Sehr häufig läßt sich im Hinblick auf moderne Bühnenbearbeitungen des Dichters der Ausspruch vernehmen, daß in der Art und Weise, wie die Scenen bei Shakespeare auf einander folgen, eine tiefe künstlerische Weisheit verborgen liege, daß gerade hierin poetische Schönheiten sich zeigten, die durch jede Umlegung oder andere Gruppierung der Scenen vernichtet oder doch stark beeinträchtigt würden.

In der That läßt eine sorgfältige Prüfung der Shakespeare'schen Dramen die Richtigkeit dieser Behauptung in vielen Fällen erkennen. So zeigt beispielsweise der 5. Akt des Macbeth eine äußerst kunstvolle Gliederung bezüglich des scenischen Baues. Die fünf ersten Scenen dieses Aufzugs führen uns abwechselnd nach Dunsinan und in das Lager der Rebellen. Nachdem uns die erste einleitende Scene zu Dunsinan mit dem Ausbruch des Krieges bekannt gemacht und uns das unheimliche Bild der wahnsinnigen Lady vor Augen geführt hat, kommen wir in der zweiten Scene in das Lager der rebellischen schottischen Barone, die im Begriffe sind, sich mit Malcolm's heran-

ziehender Kriegsmacht zu vereinigen. Die Scene schließt mit den Worten des Lenox:

So geh' der Zug nach Birnam.

Die folgende 3. Scene zu Dunsinan beginnt mit Macbeth's Rede:

Bringt keine Nachricht mehr! Laßt alle fliehn;
Bis Birnam's Wald anrückt auf Dunsinan,
Ist Furcht mir nichts.

Macbeth ist erschüttert durch die Kunde von dem Abfall der Barone, dessen Zeugen wir soeben waren; innerlich schon gebrochen, klammert er sich krampfhaft an die Prophezeiung der Hexen betreffs des Waldes von Birnam; der Glaube an die Unmöglichkeit der Verwirklichung derselben ist die Stütze, die ihn aufrecht hält. Der naive Zuschauer, der noch nicht weiß, wie die Prophezeiung sich verwirklichen kann, ist geneigt, jenen Glauben Macbeth's zu theilen; er hat noch nicht aufgehört, für denselben zu hoffen. Nur die aus der vorigen Scene ihm im Ohre haftende Erwähnung von Birnam's Wald, als des von den Rebellen geplanten Punktes der Vereinigung mit Malcolm, läßt etwas wie eine unheimliche Ahnung von einem geheimnißvollen Zusammenhange der Dinge in dem Zuschauer aufsteigen. Daß diese Ahnung nicht irre führt, zeigt die folgende 4. Scene. Wir erfahren die Kriegslist Malcolm's mit den abgehauenen Zweigen, und mit einem Male sind unsere Augen geöffnet über den trügerischen Doppelsinn der Zaubersprüche. Unsre Hoffnung für Macbeth sinkt dahin. Wir werden in der 5. Scene zu Dunsinan Zeuge, wie Schlag auf Schlag über Macbeth hereinbricht: der Tod der Gattin, die Meldung von dem Nahen des Waldes.

Der Aufbau dieser Scenen, die Art und Weise, wie der Dichter durch die Reihenfolge derselben den Zuschauer Furcht und Hoffnung für seinen Helden theilen läßt, die dramatische Steigerung des Aktes: das Alles ist von hoher künstlerischer Vollendung und uneingeschränkter Bewunderung werth.

Eine Zusammenlegung dieser Scenen, die natürlich eine Aenderung der Reihenfolge bedingt, wie sie in unsern Bühnenbearbeitungen, auch bei Schiller vorgenommen ist, beeinträchtigt ohne Zweifel die dichterische Feinheit dieser Entwicklung. Wenn bei Schiller beispielsweise Scene 2 und 4 zusammengezogen sind und darauf eine Verschmelzung von Scene 3 und 5 folgt, so ergiebt sich dabei der Nachtheil, daß in der Scene, wo Macbeth noch alle seine Hoffnung auf die Unerfüllbarkeit der Prophezeiung betreffs des Birnam-Waldes

setzt, der Zuschauer bereits unterrichtet ist von Malcolm's Kriegslist, also die Nichtigkeit von Macbeth's Hoffnung durchschaut. Das ist, wie oben gezeigt, gegen die dichterische Intention des Originals. Der Unterschied ist allerdings so feiner Art, daß er den Meisten wohl nicht zum Bewußtsein kommt, bezw. der Nachtheil aufgewogen wird durch die Vortheile, die andererseits aus der Zusammenlegung der Scenen entspringen. Immerhin gehört dieser Fall zu denen, wo es berechtigt ist, von einer bewußten künstlerischen Absicht des Dichters hinsichtlich der Aufeinanderfolge der Scenen zu sprechen.

Aehnliche dichterische Feinheiten mag auch in manchen andern Fällen ein genaues Studium der Shakespeare'schen Komposition erkennen lassen. Namentlich kann mit Recht darauf hingewiesen werden, daß viele Scenen oft glückliche Gegensätze bezüglich der Stimmung bilden, daß eine Scene hierdurch eine wirksame Folie abgiebt für die nächstfolgende und umgekehrt. Dies ist namentlich in Lustspielen der Fall, wo ernste und burleske Elemente mit einander wechseln. So erhält beispielsweise in Was Ihr wollt die ergreifende Scene zwischen Orsino und Viola (II, 4) besonders scharfe Beleuchtung dadurch, daß sie eingeschlossen ist von der übermüthigen nächtlichen Trinkscene der Junker und der folgenden Malvolio-Scene. Aehnliche Fälle sind jedem Kenner des Dichters bekannt.

Sehr vielfach jedoch scheinen auch der Zufall und die Willkür oder besser die Sorglosigkeit, der sich Shakespeare in Folge der ihm zu Gebote stehenden Bühne überlassen konnte, die ausschließlichen Faktoren gewesen zu sein, auf deren Rechnung die äußere scenische Komposition zu setzen ist. Nur eine gekünstelte und jeder Unbefangenhait bare ästhetische Kritik dürfte in vielen Fällen dichterische Schönheiten und bewußte künstlerische Absichten zu entdecken glauben, wo eine objektive Betrachtung solche nicht zu erblicken vermag.

Ich erinnere beispielsweise an den scenischen Bau in den ersten Akten des Kaufmann von Venedig. Der Schauplatz wechselt hier fortwährend entsprechend der Doppelhandlung zwischen Venedig und Belmont. Die beiden Handlungen hängen bis zum Erscheinen Bassanio's in Belmont im dritten Akt gar nicht mit einander zusammen, sie laufen vielmehr parallel, ohne innere Beziehung neben einander her. Streng genommen kann man bei den Belmont-Scenen der ersten beiden Akte überhaupt nicht von einer besonderen Handlung reden; dieselben repräsentieren vielmehr nur die Exposition

für das spätere Erscheinen und Eingreifen Porzia's in die Handlung des Lustspiels. Die Werbungen Marokko's und Arragon's sind an sich entbehrlich für den Gang des Stückes; sie dienen nur als Exposition und als Folie für die Werbung Bassanio's.

In welcher Weise nun ist die Exposition Porzia's scenisch von dem Dichter gestaltet? — Er zertrennt die Vorgänge zu Belmont in vier einzelne Theile: das Gespräch Porzia's mit Nerissa über die Freier (I, 2), das Erscheinen Marokko's (II, 1), seine Kästchenwahl (II, 7), Arragon's Kästchenwahl (II, 9). Diese vier Scenen, sämmtlich von geringem Umfang, werden zwischen die zu Venedig spielenden Straßenscenen der Haupthandlung eingeschaltet. In Folge dessen ist die Phantasie des Zuschauers gezwungen, sich abwechselnd den Vorgängen in Belmont und denen in Venedig zuzuwenden. Ich glaube oben schon darauf hingewiesen zu haben, daß eine derartige Zerrissenheit des scenischen Gefüges der dramatischen Wirkung nicht günstig ist. Die kurzen zu Belmont spielenden Scenen können in ihrer jeweiligen Isolierung unmöglich eine Wirkung üben. Ehe der Zuschauer ein Interesse an den auftretenden Personen gewonnen hat, wechselt der Schauplatz und nöthigt ihn, seine Aufmerksamkeit wieder anderen Dingen zuzuwenden.

Allein ich sehe völlig ab von dem Standpunkt der Bühnenwirkung. Liegt in dem fortwährenden Wechsel der zu Belmont und der zu Venedig spielenden Scenen ein besonderer poetischer Reiz, eine bestimmte künstlerische Absicht des Dichters? Bilden diese Scenen etwa durch ihre Stimmung wirkungsvolle Gegensätze? Ist irgend ein geistiges Band vorhanden, das die Belmont-Scenen durch ihren Gedankengehalt, durch eine etwa darin verborgene Symbolik mit den sie einschließenden venetianischen Scenen verbindet? Ich vermag von alledem nichts wahrzunehmen, und glaube kaum, daß ein Aesthetiker ohne Spitzfindigkeit verborgene Schönheiten oder tief sinnige Absichten des Dichters in diesem Scenenbau aufzudecken im Stande ist.

Das vorherrschende Gefühl bei der Betrachtung dieses Scenengefüges ist vielmehr das des Mißbehagens über die Zersplitterung desselben. Man begreift nicht, weshalb die Belmont-Scenen, die sich zeitlich doch unmittelbar an einander anschließen können, anstatt in wirksamem Zusammenhange vorgeführt, durch dazwischen liegende andre Scenen auseinander gerissen werden.

Der Grund dieser scenischen Anordnung liegt, wie ich glaube, darin, daß der Dichter die zeitlichen Lücken, die zwischen den

Scenen der Haupthandlung liegen, am geeignetsten durch die Belmont-Scenen ausfüllen zu können glaubte. Wenigstens zeigt sich, daß immer zwischen solchen Scenen der Haupthandlung, zwischen denen man sich einen größeren oder kleineren Zeiteinschnitt zu denken hat (wie I, 1 und 3; II, 6 und 8), eine Belmont-Szene eingefügt ist. Das mag die Art der Komposition erklären, aber nicht dieselbe entschuldigen.

Man darf die Parallelität, in der die zu Venedig und die zu Belmont spielenden Scenen von dem Dichter geführt werden, nicht etwa mit der Struktur von König Heinrich IV. vergleichen, wo ja ebenfalls die Scenen der Haupt- und Staatsaktion und die Falstaff-Scenen in regelmäßigem Wechsel parallel neben einander herlaufen. Die Historien, insbesondere König Heinrich IV., können überhaupt nicht mit dem Maßstab des Dramas gemessen werden. Ihre Bedeutung und ihr Reiz liegt auf einem ganz andern Gebiete als dem des dramatischen. In König Heinrich IV. speziell ist der regelmäßig durchgeführte Wechsel zwischen den Scenen der Staatsaktion und denen der Falstaff-Handlung beabsichtigt und vollaufberechtigt. Ueberdies liegt ein wesentlicher Unterschied im Vergleich zu den Scenen des Kaufmann von Venedig darin, daß beinahe jede der Falstaff-Scenen ein in gewissem Sinne abgeschlossenes und für sich wirkendes Genrebild darstellt.

Ich bin auf die scenische Struktur des Kaufmann von Venedig eingegangen, weil mir dieselbe sehr charakteristisch für die Shakespeare'sche Komposition und deshalb lehrreich für die Betrachtung solcher Fragen zu sein scheint.

Um aus diesen Darlegungen den Schluß zu ziehen: die scenische Technik bei Shakespeare, soweit sie sich in der Zersplitterung der Akte durch häufigen Wechsel des Schauplatzes, in der Häufung und epischen Aneinanderreihung kurzer Scenen kundgiebt, ist prinzipiell durchaus nicht als ein Vorzug, sondern als ein Mangel in der Kompositionsweise des Dichters anzusehen. Dieser Mangel erklärt sich historisch aus der Beschaffenheit der Bühne, die der Aufführung der Shakespeare'schen Dramen zur Verfügung stand. Aber die Sorglosigkeit, die diese Bühne dem Dramatiker bezüglich der scenischen Komposition gestattete, war durchaus kein Segen für die Werke derselben. Es ist durch nichts bewiesen, daß die Dramen des Briten zum Theil nicht in vollkommenerer Gestalt uns vorlägen, wenn er eine Bühne besessen hätte, die, wie die unsre, in dieser Beziehung einen gewissen Zwang dem Dichter auferlegt. Dieser Zwang ist für

die dramatische Kunst als heilsam zu betrachten. Denn das, was derselbe erreicht, die Verminderung des Ortswechsels, die Zusammenziehung der vielen kleinen in wenige große Szenen, ist auch aus rein dramatischen Rücksichten wünschenswerth.

II.

Von weit geringerer Bedeutung als die Art der Sceneführung ist für das Wesen des Shakespeare'schen Dramas die zweite aus der Beschaffenheit der altenglischen Bühne sich erklärende Eigenthümlichkeit desselben: da die an drei Seiten von den Zuschauern umgebene Hauptbühne durch keinen Vorhang von denselben getrennt werden konnte, mußte jeder Akt mit dem Auftritt sämtlicher Personen beginnen, mit dem Abgang sämtlicher Personen schließen.

Die Frage, inwiefern diese Eigenthümlichkeit der englischen Bühne das Drama Shakespeare's nachtheilig beeinflusst habe, wird hier zurücktreten hinter die Frage: welche Vortheile gewährt dem Dramatiker in dieser Beziehung die moderne Bühne im Vergleich zu dem altenglischen Theater? Es sind allerdings im wesentlichen mehr äußere Vortheile und Nachtheile, um die es sich hier handelt, als solche, die auf das innere Wesen oder den Kern des Dramas Einfluß haben. Denn für den inneren Werth einer dramatischen Dichtung ist es freilich wohl gleichgültig, ob die Personen der Schlußscene durch das Fallen eines Vorhangs mit einem Male dem Anblick der Zuschauer entzogen werden, oder ob sie vor den Augen derselben die Scene verlassen; aber nicht gleichgültig, sondern von großer Wichtigkeit ist dieselbe Frage im Hinblick auf die theatralische Wirkung.

Schon Gustav Freytag weist in seiner Technik des Dramas auf den großen Vortheil hin, den unsre Bühneneinrichtung vor dem Theater Shakespeare's dadurch habe, daß sie durch Heben und Falllassen des Vorhangs mitten in eine Situation einführen und mitten in einer solchen abbrechen könne. Es bedarf keines Hinweises auf die weittragende Bedeutung dieses Vortheils sowohl für den Beginn wie für den Schluß der Akte. Ein Blick auf unsre klassische und moderne dramatische Literatur genügt, um zu zeigen, welche Fülle gewaltiger und verschiedenartiger theatralischer Wirkungen die Vorhangseinrichtung unserm Drama gewährt, Wirkungen, von denen sich der Dramatiker der altenglischen Bühne nichts träumen lassen konnte. Unter dem Zwang, den dieselbe nach dieser Richtung auf den Dichter ausübte, mußte die Wirkung sehr vieler Szenen zweifels-

ohne erheblich leiden. Schon der Umstand, daß nach allen Sterbeszenen, wenn sie nicht gerade auf der inneren Bühne spielen konnten, die Leichen hinweggetragen werden mußten, war, ganz abgesehen von der dadurch bedingten Eintönigkeit der Anordnung, wohl sicher nicht geeignet, die Wirkung solcher Szenen zu erhöhen.

Auch wurde die Erfindung des Dichters an einzelnen Stellen direkt beeinflußt durch die Unmöglichkeit, eine Scene mit einer Gruppe zu schließen. Ich erinnere an die Sterbescene von König Heinrich IV. Um den König von der Bühne zu schaffen, griff der Dichter zu dem Mittel, daß der Sterbende unmittelbar vor seinem Tode den Wunsch äußert, nach einem anderen Zimmer gebracht zu werden — dem Zimmer «Jerusalem», wo er «erst in Ohnmacht fiel».

Doch bringt mich zu der Kammer, dort zu ruh'n.
In dem Jerusalem stirbt Heinrich nun.

Diese Erfindung erklärt sich lediglich aus einem äußeren scenischen Grunde. Die dichterische Anordnung der Scene ist ein Nothbehelf, den die Dürftigkeit der Bühneneinrichtung erforderte.

Sehr interessant und belehrend hierfür ist der Vergleich dieser Scene mit der Quelle Shakespeare's, dem Bericht der Holinshed'schen Chronik. Dieselbe erzählt, nachdem sie die letzte Unterredung des Königs mit seinem Sohne und seinen Tod in einem Zimmer der Westminster-Abtei Namens Jerusalem berichtet hat: «Wir lesen, daß diese Krankheit ihn befiel, als er am Altar des heiligen Eduard sein Gebet verrichtete; seine Leute brachten ihn, um schnelle Hilfe zu schaffen, in das nächstbereitete Zimmer, welches dem Abt von Westminster gehörte, wo sie ihn auf ein Lager am Feuer niederlegten und alle Mittel aufboten, ihn wieder ins Leben zu bringen; als er wieder zu sich kam und sich an einem fremden Ort sah, fragte er, ob das Zimmer einen besonderen Namen habe, und erhielt die Antwort, es heiße Jerusalem. Dann, sagte der König, sei Lob und Preis dem Vater im Himmel, denn nun weiß ich, daß ich hier in diesem Zimmer sterben werde; so ist mir's prophezeit worden, daß ich in Jerusalem aus diesem Leben scheiden soll».

Man erkennt, daß Shakespeare allerdings den Gedanken von einem Wechsel des Zimmers der Quelle entnahm, das Motiv selbst aber frei umgestaltete. Denn von einem zweiten Wechsel des Zimmers unmittelbar vor dem Tode des Königs ist bei Holinshed keine Rede. Vor allem aber zeigt der Vergleich mit dessen Bericht in

sehr charakteristischer Weise, wie die scenische Einrichtung des Theaters den Dichter zu einer Abweichung von der Quelle zwang, welche die in Frage kommende Scene entschieden nachtheilig beeinflusste. Denn in der Chronik erscheint es ganz natürlich, daß der König, der aus einer Ohnmacht erwacht und sich in einem unbekanntem Zimmer sieht, sich nach dem Namen desselben erkundigt. Bei Shakespeare dagegen ist es völlig unmotiviert, wenn Heinrich mit einem Male, nachdem Gespräche über ganz andere Dinge vorangegangen sind, die unvermuthete Frage thut: «Kommt irgend ein besonderer Name zu dem Zimmer, wo ich erst in Ohnmacht fiel?» Wie kommt Heinrich dazu, mit einem Male nach einem Zimmer zu fragen, in dem er sich gar nicht mehr befindet? Man merkt die Absicht des Dichters, der den König um jeden Preis von der Bühne schaffen muß, und empfindet mit Unbehagen das Gekünstelte der Erfindung.

Dasselbe ist der Fall bezüglich des ersten Wechsels des Zimmers. In der Quelle, wo der König beim Gebet «am Altar des heiligen Eduard» von der Krankheit befallen wird, ist es durchaus natürlich, daß man ihn, um ihm rasche Hilfe zu schaffen, in das nächstbereite Zimmer bringt. Wenn er dagegen bei Shakespeare, wo er sich ja bereits in einem Zimmer des Palastes befindet, mit einem Male die Bitte äußert: «Ich bitt' euch, nehmt mich auf und tragt mich fort in eine andere Kammer: sanft, ich bitte», so ist dieser Wunsch zum mindesten durch nichts motiviert. Aber freilich, der Dichter brauchte diese Erfindung, um am Schlusse der Scene den Wunsch des Königs nach einem abermaligen Wechsel des Zimmers begründen zu können. Man erkennt hier deutlich, wie nur der Zwang, den die äußere scenische Einrichtung dem Dichter auferlegte, eine Reihe von Ungereimtheiten in der Erfindung nach sich zog.

Für die Aufführung selbst mußte die Wegschaffung des Sterbenden unmittelbar vor dem Tode, ganz abgesehen von der gekünstelten Motivierung, ein unruhiges und störendes Element in die weihevollen Würde der herrlichen Scene bringen. Welch' unermeßlichen Vortheil bietet hier die moderne Bühneneinrichtung, die es gestattet, den König auf der Bühne selbst sterben zu lassen! Um sich dessen bewußt zu werden, braucht man sich nur eine moderne Aufführung des Stückes und speziell dieser Scene in Erinnerung zu rufen.

Nach dem Vorgange Dingelstedt's und anderer Bearbeitungen

pflegt man die Frage des Königs nach dem Namen des Zimmers durch eine leise Modifikation so umzuändern, daß dieselbe dem Raume gilt, in dem er sich befindet; als er die Antwort vernommen hat, sinkt er wie erlöst auf das Lager zurück und stirbt vor den Augen des Zuschauers, indem die letzten Worte natürlich ebenfalls eine diskrete dementsprechende Aenderung erfahren haben. Der Akt schließt alsdann mit einer wirkungsvollen stummen Scene: die Prinzen sinken weinend an dem Lager nieder, ein Lord entfernt sich, um den Tod des Königs bekannt zu geben, das im Vorzimmer versammelte Gesinde strömt herein und sinkt in ehrfurchtsvoller Entfernung in die Kniee; während die Todtenglocke zu läuten beginnt, senkt sich langsam der Vorhang über das weihevoll ergreifende Bild. Jeder, der diesen Auftritt in solcher Inszenierung auf einem guten Theater spielen sah, weiß, daß hier eine der gewaltigsten und nachhaltigsten Wirkungen erreicht wird, deren die dramatische Kunst überhaupt fähig ist. Es ist undenkbar, daß diese Wirkung bei Darstellung der Scene auf der Bühne und in der Einrichtung des Originals erreicht oder gar übertroffen werden könnte.

Dasselbe gilt, um bei dem Beispiel von König Heinrich IV. zu bleiben, von dem Schlusse des Stückes. Die letzten Worte desselben, in denen Prinz Johann im Gespräche mit dem Lord-Oberrichter auf den bevorstehenden Krieg mit Frankreich hindeutet:

Was wettet ihr? Wir tragen nun noch heuer
Das Bürgerschwert und angeborne Feuer
Bis Frankreich hin; es sang ein Vogel so.
Deß Ton, so schien's, den König machte froh.
Kommt, wollt ihr mit?

Diese Worte sind vom rein poetischen Standpunkte unzweifelhaft sehr schön und leiten in sinniger Weise auf das folgende Stück des Historien-Cyklus, auf König Heinrich V., über. Vom theatralischen Standpunkte dagegen verläuft dieser Schluß vollkommen im Sande. Er ist matt und undramatisch und vermag deßhalb auf der Bühne keine Wirkung zu üben.

Das kann in überzeugender Weise eine Aufführung des Stückes auf der neu eingerichteten Münchener Bühne zur Anschauung bringen, wo man dem Grundsätze huldigt, an Wortlaut und scenischer Anordnung des Originals ohne jede Aenderung festzuhalten. Als Falstaff und seine Compagnie abgeführt ist, bleiben Prinz Johann und der Oberrichter allein auf der von Menschen entleerten Bühne zurück, und ihr folgendes Gespräch endigt getreu dem englischen

Texte mit dem Abgang beider und den Worten des Prinzen «Kommt, wollt ihr mit?» Das ist ein Schluß, der auf dem Theater ohne jede Pointe und deßhalb ohne jede Wirkung bleibt. Wenn der Vorhang sich schließt, ist die große Masse des Publikums, die mit dem Originalen nicht vertraut ist, mehr erstaunt als ergriffen und hat kaum das Gefühl, daß das Stück an dieser Stelle zu Ende sei.

Mit vollem Rechte macht deßhalb die moderne Bühne, die Shakespeare's Stücke ihrer scenischen Einrichtung anzupassen sucht, auch an dieser Stelle von der Möglichkeit, mitten in der Situation mit einer wirkungsvollen Gruppe zu schließen, ergiebigen Brauch. Wenn unsere Bühneneinrichtungen von König Heinrich IV. den Schluß in der Weise gestalten, daß nach den letzten Worten des Prinzen Johann mächtige Fanfaren ertönen, der König nach beendigter Ceremonie im Krönungsornate unter dem Portale der Kirche erscheint, Lord Westmoreland in die dichtgedrängte Volksmenge ruft: «Hoch lebe König Heinrich, Fünfter dieses Namens», das Volk in jubelnder Begeisterung in den Ruf einstimmt, während Orgelspiel und Glockenläuten erklingen, so wird mit diesem buntbewegten und dem sinnlich-heitern Gesamtcharakter des Stückes vorzüglich entsprechenden Schlußbilde eine theatralische Wirkung erreicht, mit der sich die einer Aufführung nach dem Wortlaut des Originals auch nicht annähernd vergleichen kann.

Ich gelange zum Schlusse: auch der Mangel des Vorhangs ist durchaus nicht als ein Vorzug der altenglischen Bühne anzusehen. Er hat vielmehr einen den Dichter sehr beengenden Zwang bezüglich des Beginns und des Schlusses der Scenen zur Folge gehabt. In gleicher Weise wie der Zwang, den die moderne Bühne hinsichtlich des Scenenbaues auf den Dramatiker ausübt, im Gegensatz zu der Freiheit, die dem altenglischen Dichter gewährt war, als segensreich zu bezeichnen ist, in gleicher Weise hat der Zwang, den Shakespeare's Bühne durch das Fehlen des Vorhangs dem Dramatiker auferlegte, die Dramen des Dichters hinsichtlich der theatralischen Wirkung vielfach sehr zum Nachtheil beeinflusst.

III.

Die hier behandelten Fragen haben, abgesehen von ihrem geschichtlichen und ästhetischen Interesse, auch eine praktische Bedeutung, weil sie in innigstem Zusammenhange stehen mit der Frage: in welcher Form sind Shakespeare's Dramen auf der modernen Bühne

vorzuführen? Dürfen wir dieselben durch Bearbeitung und Einrichtung den scenischen Bedingungen des heutigen Theaters anpassen, oder müssen wir sie unverfälscht und unverändert auf einer Bühne, die sich der Einfachheit des Shakespeare'schen Gerüstes wieder zu nähern sucht, dem Publikum bieten?

Die Frage der Shakespeare-Bearbeitung hat seit der Einbürgerung des Dichters auf dem deutschen Theater die verschiedenartigsten Stadien durchgemacht. Als man in den letzten Jahrzehnten des vorigen Jahrhunderts begann, die Dramen des Briten der deutschen Bühne zu gewinnen, konnte dies nur in Bühnenbearbeitungen geschehen, welche, wie die von Schröder, Dalberg u. a. die weitestgehenden Konzessionen an den Geschmack des Publikums machten und vor energischen Eingriffen in die Domäne des Dichters selbst bezüglich der Katastrophe nicht zurückscheuten. Allein das Verständniß für Shakespeare stieg sehr bald, vor allem gefördert durch die Riesenthat des Schlegel-Tieck'schen Uebersetzungswerkes. Die Romantiker, an ihrer Spitze Tieck, stellten nun die Forderung auf, daß auch das Theaterpublikum Shakespeare's Dramen mit Haut und Haar genießen lernen müsse; in einer Aufführung, welche dieselben unverändert wiedergebe, auf einer Bühne, die sich dem altenglischen scenischen Gerüste nähere, glaubte Tieck sein Ideal zu erblicken. Allein diese Forderungen blieben ohne wesentlichen Einfluß auf die Gesicke der Shakespeare'schen Dramen auf der deutschen Bühne. Man hielt an dem Grundsatz fest, die Stücke des Dichters den Bedingungen der modernen Bühne anzupassen. Dies Bestreben bildete den gemeinsamen Grundzug in den Bearbeitungen von Schreyvogel, Deinhardstein bis zu Laube, Dingelstedt, Ed. Devrient, Oechelhäuser u. a., so weit dieselben auch bezüglich anderer Prinzipien auseinandergehen mögen. Erst der jüngsten Zeit blieb es vorbehalten, die Forderung der Romantiker, daß Shakespeare's Dramen unverändert und ungekürzt gegeben werden müßten, wieder aufstehen zu sehen. Diese Bewegung steht im Zusammenhang mit der zu München ins Leben getretenen, eine Vermittlung zwischen dem altenglischen und dem modernen Theater anstrebenden neu eingerichteten Bühne. Als ein Hauptvorzug derselben für die Darstellung Shakespeare's wird die Möglichkeit gerühmt, daß seine Dramen hier streng nach dem Original, ohne Aenderung und ohne Strich, ohne Heranziehung einer sogenannten Bühneneinrichtung gegeben werden können.

Ist eine solche Darstellung Shakespeare's als ideales Ziel zu

wünschen? Wer seine Bewunderung für den unerreichten Genius des gewaltigen Dichters auch auf die äußere Gestalt, auf die scenische Struktur seiner Werke auszudehnen sich verpflichtet fühlt, wer in seinen Stücken schlechtweg vollkommene und nach jeder Seite mit dem Ideal des Dramas sich deckende Schöpfungen zu erblicken glaubt, muß selbstverständlich daraus die Folgerung ziehen, daß jede, auch rein äußerliche Veränderung, welche die Einrichtung für die moderne Bühne vorzunehmen gezwungen ist, unter allen Umständen eine Verschlechterung des Originalen bedeutet. Die unantastbare Vollkommenheit jedes Shakespeare'schen Werkes muß die nothwendige Voraussetzung sein für denjenigen, der einer Aufführung des unveränderten Textes das Wort redet. Denn die Bühne ist kein historischer Raritätenkasten, welcher einigen Kennern und Enthusiasten Gelegenheit geben soll, zu sehen, wie Shakespeare's Stücke auf der altenglischen Bühne sich ausnahmen; sie ist vielmehr eine populäre Bildungsanstalt und muß deßhalb bestrebt sein, das Werk eines Dichters in möglichst vollkommener, d. h. derjenigen Gestalt zu geben, welche das Stück für den Standpunkt, den Geschmack, die Bildung des heutigen Publikums zu möglichst großer Wirkung bringt.

Anders stellt sich die Sache daher für den, der in seiner Bewunderung des Dichters zu unterscheiden sucht zwischen dem, was die für alle Zeiten sich gleich bleibende unsterbliche Größe seiner Werke ausmacht, und dem, was an denselben durch die Zeit und die Verhältnisse, unter denen er schuf, bedingt und deßhalb der Wandelbarkeit alles Irdischen unterworfen ist. Zu letzterem gehört der scenische Bau der Shakespeare'schen Dramen, der Ausfluß der Bühneneinrichtung einer Zeit, die noch in den Kinderschuhen der theatralischen Entwicklung steckte. Dieser Theil der Shakespeare'schen Kunst ist deßhalb geschichtlich zu betrachten, nicht aber mit dem zu vermengen, was dem Dichter die Bewunderung der Nachwelt sichert.

Weil Shakespeare's scenische Technik nicht als ein Vorzug, sondern als ein Mangel seiner Kunst zu betrachten ist, darf die heutige Bühne die Berechtigung für sich in Anspruch nehmen, die Dramen des Dichters den Bedingungen des heutigen Theaters, das eine anders und feiner ausgestaltete Technik verlangt, ffügbar zu machen.

Unsre Bühnenbearbeitung Shakespeare's ist allerdings über die hierdurch nothwendig gewordenen Aenderungen zum Theil noch weit hinausgegangen, indem sie sich bestrebt, an solchen Stellen des Originals, wo offenbare Kompositionsfehler vorliegen, wo ein Mangel

an Gleichgewicht in der absteigenden und aufsteigenden Handlung vorhanden ist, wo die Motivierung Lücken zeigt, wo die heutige Empfindung und der heutige Geschmack sich abgestoßen fühlen, mit mehr oder weniger verbessernder und ergänzender Hand den Mängeln abzuhelpfen. Bezüglich des Maßes des hierin Zulässigen sind die Ansichten der Dramaturgen stets weit auseinander gegangen. Es sei auch hier auf Oechelhäuser's obenerwähnte « Grundsätze für die Bühnenbearbeitung » verwiesen, deren treffliche Ausführungen nach meiner Ansicht die richtige Mitte halten zwischen den beiden Extremen, allzugroßer Freiheit und allzugroßer Aengstlichkeit gegenüber den Werken des Dichters.

Die Aenderungen des Bearbeiters, welche sich demselben aus Erkenntniß von Mängeln der Komposition etc. ergeben, haben keinen Bezug auf das Thema der vorliegenden Abhandlung. Für den Zweck der letzteren kommen nur diejenigen Veränderungen in Betracht, die durch die Verschiedenheit der heutigen scenischen Einrichtung von der des altenglischen Theaters nothwendig werden.

In dem, was oben über den äußeren scenischen Bau der Shakespeare'schen Stücke gesagt wurde, war implicite schon ausgesprochen, daß der Bearbeiter nicht nur berechtigt, sondern sogar gezwungen ist, die vielen Dramen eigenthümliche Zersplitterung der Akte in zahlreiche kleine Scenen zu beseitigen durch Zusammenlegung derselben zu größeren Scenengruppen und möglichste Verminderung des Scenenwechsels. Durch dieses Verfahren geschieht nicht nur den Forderungen der modernen Bühne Genüge, sondern es wird auch vom dramatischen Standpunkte aus dem betreffenden Stück in vielen Fällen ein wesentlicher Dienst geleistet. Wenn beispielsweise im Kaufmann von Venedig, um auf das oben angeführte Beispiel zurückzukommen, nach den trefflichen Vorschlägen Vincke's im ersten Akt die dritte Scene unmittelbar mit der ersten verbunden und dadurch ein einheitlicher Schauplatz für den Akt gewonnen wird, wenn der zweite Akt durch eine einzige Verwandlung in zwei große Scenengruppen getheilt wird, von denen die erste sämtliche Belmontscenen der ersten beiden Akte, die zweite sämtliche venetianische Straßenscenen, die sich um Jessika's Entführung drehen, zusammenfaßt: so haben wir es hierbei mit Veränderungen zu thun, die dem Stücke als solchem in der That zum entschiedenen Vortheil gereichen. Die Exposition gewinnt durch solche Anordnung der Scenen an Klarheit; die Gliederung und Gruppierung der Vorgänge wird schärfer und sinngemäßer, als sie im Originale ist; das Interesse des Hörers wird

durch die größeren Scenen in intensiverer Weise gefesselt. Aehnlich wie hier, ist es in vielen anderen Fällen.

Ist es möglich, für einen Akt einen einheitlichen Schauplatz herzustellen, so wird dies der Wirkung, namentlich in den Lustspielen des Dichters, außerordentlich zu Gute kommen; wo dies nicht thunlich erscheint, sind die Verwandlungen soviel als möglich einzuschränken und, wo sie unvermeidlich sind, so einzurichten, daß sie bei offener Scene vollzogen werden können. Bei diesem Verfahren hat der Bearbeiter sich allerdings vor verschiedenen Klippen zu hüten. Zunächst darf unter der Zusammenlegung der Scenen die Wahrscheinlichkeit der Vorgänge, namentlich bezüglich ihrer zeitlichen Folge, nicht leiden (wenngleich eine allzu große Peinlichkeit hierin nicht immer rathsam ist); dann ist die poetische Stimmung mancher Scenen und der hierfür nothwendige Hintergrund derselben bei Verlegung an einen andern Schauplatz nicht außer Acht zu lassen; und schließlich muß der Bearbeiter da, wo sich in der Reihenfolge der Scenen eine bestimmte künstlerische Absicht des Dichters verräth, mit großer Behutsamkeit und Schonung zu Werke gehen. Namentlich der zweitgenannten dieser Rücksichten wird vielfach zu wenig Rechnung getragen. Wenn man beispielsweise in «Was ihr wollt» die poetische Scene zwischen dem Herzog, Viola und dem Narren mit dem stimmungsvollen Liede des letzteren, welche unter allen Umständen den Hintergrund eines traulichen intimen Gemaches verlangt, zur Ersparung einer Verwandlung auf eine öffentliche Straße oder in einen Garten verlegt, so wird die eigenthümliche Stimmung zum guten Theil von der Scene abgestreift und ihre Wirkung in Folge dessen wesentlich geschwächt.

Eine sorgfältige Abwägung aller Für und Wider muß in Zweifelfällen die Entscheidung treffen; jedenfalls hat die praktische Rücksicht auf die ev. Ersparung einer Verwandlung zurückzutreten, sobald höhere ästhetische Rücksichten in der Wagschale liegen.

Es sei bezüglich dieser Fragen hier auch eine Aeußerung von Schlegel in Erinnerung gerufen, aus dessen interessanter «Vorerinnerung» zu seiner bei Unger 1800 erschienenen Einzel-Ausgabe des deutschen Hamlet. Diese Vorerinnerung, welche in Schlegel's gesammelten Schriften keine Aufnahme gefunden hat, wurde neuerdings in sehr dankenswerther Weise von Michael Bernays in dem zweiten Abdruck seiner Ausgabe des Schlegel-Tieck'schen Shakespeare zum Abdruck gebracht. Schlegel schreibt (S. VII):

«Die Seite, wo der Dichter ohne Eingriff in seine Rechte

unstreitig mit der meisten Freiheit behandelt werden darf, ist die scenische Anordnung. Die Angaben darüber rühren meistens nicht von ihm selbst her; er mußte sich bei der Ausführung nach den damaligen theatralischen Mitteln richten, ob er sich gleich dadurch bei der Dichtung nicht einschränken ließ, sondern vielmehr darauf gerechnet zu haben scheint, daß die gutwillige Einbildungskraft der Zuschauer der Unzulänglichkeit des sinnlichen Anblicks zu Hilfe kommen würde. Warum sollte man also nicht theils der Erscheinung alle die Würde und Größe zu geben suchen, die der Gegenstand fordert, theils unnütz angegebene und störende Veränderungen des Schauplatzes ersparen?»

Was zweitens die ebenfalls durch die Beschaffenheit des altenglischen Theaters bedingte Eigenart der Akt- und Scenenschlüsse in Shakespeare's Dramen betrifft, so ist es selbstverständlich, daß die moderne Bühne den enormen Vortheil, den die Anwendung des Vorhangs ihr gewährt, in der Weise auszunutzen berechtigt ist, wie es beispielsweise bei den obenerwähnten Aktschlüssen aus König Heinrich IV., zu geschehen pflegt. Es erklärt sich zur Genüge aus dem Zwange, den die altenglische Bühne in dieser Hinsicht dem Dichter auferlegte, daß die Scenenschlüsse bei Shakespeare, desgleichen die Abschlüsse des Ganzen häufig sehr matt und wirkungslos sind, ja mitunter völlig im Sande verlaufen. Hier hat die Bearbeitung das Recht und die Pflicht, mit bessernder Hand nachzuhelfen und die Aktschlüsse dichterisch und scenisch so zu gestalten, wie das moderne Theater dieselben erheischt. Wenn dabei, wie es wohl ab und zu der Fall ist, eigene kleine Zusätze des Bearbeiters nothwendig werden, sind dieselben mit diskreter Hand zu vollziehen, das Material hierzu, wenn möglich, ausgefallenen Stellen des Originals zu entnehmen.

Wenn auf unsrer Bühne scharfpointierte, effektvolle Scenen- und Aktschlüsse als Nothwendigkeit empfunden werden, so ist dies durchaus nicht so verwerflich, wie es Theoretiker und Puristen häufig hinzustellen lieben. Diese Eigenthümlichkeit unsrer Bühne hängt auf das engste mit dem Wesen der dramatischen Kunst zusammen und entbehrt durchaus nicht der künstlerischen Berechtigung. Schon Gustav Freytag sagt hierüber in seiner Technik des Dramas: «Die sogenannten Abgänge sind kein unbegründetes Begehren der Darsteller, wie sehr sie auch von roher Effektsucherei gemäßbraucht werden. Der Einschnitt am Ende der Scene und die Nothwendigkeit, die Spannung auf das Folgende herüberzutragen, machen sie

vielmehr zu einem höchst berechtigten Kunstmittel, natürlich nur bei bescheidener Anwendung, zumeist am Schluß der Akte.»

Schließlich habe ich flüchtig noch eine Frage zu berühren, die auf das innigste mit dem Vorigen zusammenhängt, und in der ich wiederum mit dem Ausgangspunkte dieser Betrachtungen, mit den Ausführungen Oechelhäuser's über die Scenierungsfrage, zusammen-treffe. Es ist die Frage der scenischen Ausstattung. So wenig in der scenischen Technik Shakespeare's ein Vorzug seiner Kunst zu erblicken ist, so wenig ist dies der Fall bezüglich der Einfachheit der scenischen Mittel, die der altenglischen Bühne eigen war. In dieser Einfachheit ist kein bewußtes künstlerisches Prinzip zu erkennen, sondern einfach die Folge des Mangels einer so reich entwickelten Technik, wie sie uns heutzutage zu Gebote steht. Mit vollem Rechte verweist Oechelhäuser auf den Luxus, der mit Kostümen auf dem Theater Shakespeare's getrieben wurde. Hätte Shakespeare eine Bühneneinrichtung wie die unsre zur Verfügung gehabt, so würden seine Dramen — so trivial dies auch klingen mag — unzweifelhaft in anderer und vielfach besserer äußerer Gestalt uns vorliegen; wären seinem Theater scenische Mittel wie die unsern zu Gebote gestanden, so hätte seine Kunst die Anwendung derselben sicher nicht verschmäht.

Jedenfalls ist für unser Theater kein Grund vorhanden, die Vortheile seiner verfeinerten Scenierungskunst nicht auch der Darstellung Shakespeare'scher Stücke angedeihen zu lassen. Daß die Wirkung derselben durch diese Kunst nicht, wie die Puristen behaupten, geschwächt, sondern in seltenem Maße gesteigert wird, gesteigert zu einer Höhe, an welche die Darstellung der Stücke auf dem primitiven Bau der altenglischen Scene gewiß nicht heranreichen konnte, das lassen unzählige Shakespeare-Aufführungen unsrer Tage, welche in der modernen, namentlich durch die Meininger zu hoher Vollendung entwickelten Inszenierungskunst Unterstützung gefunden haben, mit Sicherheit vermuthen.

Es sei mir ferne, den Uebertreibungen, die allerdings gerade durch die Meininger und ihre Nachahmung auf dem Theater vielfach Platz gegriffen haben, das Wort zu reden. Auch in der scenischen Ausstattung ist eine weise Beschränkung geboten. Jene Uebertreibungen haben, wie so häufig, dazu beigetragen, ein anderes Extrem ins Leben zu rufen: die neueingerichtete Münchener Bühne, welche die ganze Entwicklung der modernen scenischen Kunst für eine verfehlte erklärt. Möchte doch die neueingerichtete Bühne mit den zahllosen werthvollen Anregungen, welche dieselbe gebracht hat,

vor allem die «alte» Bühne dahin beeinflussen, daß man auf ihr bezüglich der scenischen Ausstattung den richtigen Mittelweg finde!

Bei der Inszenierung Shakespeare'scher Stücke sei hinsichtlich des Maßes der Ausstattung vor allem Rücksicht genommen auf die Möglichkeit rascher Verwandlungen bei offener Scene. Wenn die Frage stets in Rücksicht hierauf erwogen wird, wird sich in den meisten Fällen von selbst das wünschenswerthe Maß der Ausstattung ergeben.

Die Bestrebungen, Shakespeare's Dramen unverändert, in einer auf das altenglische Theater zurückgreifenden Bühneneinrichtung, mit Verzicht auf die moderne Inszenierungskunst aufzuführen, erklären sich zum großen Theil, wie gezeigt, aus der unrichtigen und unhistorischen Art, wie man seine Werke betrachtet, indem man auch die Mängel derselben, die nur geschichtlich zu erklären sind, zu Vorzügen seiner Kunst zu stempeln sucht. Eine derartige einseitige und blinde Bewunderung aber ist des Dichtersfürsten, dem sie gilt, nicht würdig und kann für die wahre Popularisierung desselben eher nachtheilig als fördernd wirken.

Bei aller Ehrfurcht, die wir dem größten Dramatiker aller Zeiten und aller Völker zollen, brauchen wir uns doch den sterblichen Seiten seiner Kunst nicht zu verschließen. Gerade durch die Ergründung der Mängel derselben wird das moderne Theater in Stand gesetzt, diese Erkenntniß der Bearbeitung und Aufführung der Shakespeare'schen Stücke zu Gute kommen zu lassen.
