

Werk

Titel: Eine neue Bühnenbearbeitung von König Heinrich VI.

Autor: Kilian, Eugen

Ort: Weimar

Jahr: 1896

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509_0032|log14

Kontakt/Contact

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

✉ info@digizeitschriften.de

Eine neue Bühnenbearbeitung von König Heinrich VI.

Von

Dr. Eugen Kilian.

Den Aufführungen von König Heinrich VI. auf den deutschen Bühnen lag bis dahin fast ausschließlich die Bearbeitung von Dingelstedt zu Grunde. Sie erschien erstmals auf dem Theater zu Weimar 1864, gelegentlich jener ersten deutschen Gesamtaufführung der Königsdramen, mit der Dingelstedt eine Ehrenschild gegen den Dichter in ruhmvoller Weise gelöst hat. Indem die übrigen Bühnen dem Beispiele Weimar's im Laufe der nächsten Jahrzehnte folgten, griffen auch Dingelstedt's Bearbeitungen der Königsdramen auf dem Theater Platz. Während indessen für Richard II., Heinrich IV. und Richard III. auch verschiedene andere Einrichtungen in Verwendung kamen, hielt man bei Heinrich V. und insbesondere bei Heinrich VI., mit wenigen Ausnahmen, an den Dingelstedt'schen Bearbeitungen fest. Zu diesen Ausnahmen zählten Hannover und Schwerin, wo die beiden Theile von König Heinrich VI. (2. und 3. Theil) nach Einrichtungen von H. Müller, bezw. A. von Wolzogen gegeben wurden.¹⁾

¹⁾ Was die Bearbeitungen von H. Müller und A. von Wolzogen betrifft, deren handschriftliche Soufflierbücher mir durch die Königlichen Hoftheater zu Hannover und Schwerin mit liebenswürdiger Bereitwilligkeit zur Benutzung überlassen wurden, so steht die Einrichtung von Wolzogen hinsichtlich ihres Gesamtcharakters und der in ihr zum Ausdruck gelangten Prinzipien im Großen und Ganzen auf dem Standpunkte der Dingelstedt'schen Bearbeitung. Auch Wolzogen verfährt mit Struktur und Wortlaut des Originals in sehr freier Weise und arbeitet, wenn auch nicht in so ausgedehntem Maße wie Dingelstedt, mit zahlreichen eigenen Zuthaten und Neu-

Zu diesen Ausnahmen gehörten auch diejenigen Theater, die sich, wie die Hofbühnen zu Berlin, Dresden und Karlsruhe, dafür entschieden, die Historie nach dem Vorgang von W. Oechelhäuser für einen Theaterabend zusammenzuziehen.

In einer neuen Gestalt erschien Heinrich VI. auf der Münchener Hofbühne, als hier im Sommer 1894 der Cyclus der Königsdramen neu einstudiert in Scene ging. Die neue Bearbeitung entstammt der Feder des Direktionssekretärs des Königlichen Theaters, Dr. Wilhelm Buchholz; sie ist nach dem schönen Erfolge, den die Aufführung in München davongetragen hat, nunmehr auch durch den Druck den Bühnen und dem Lesepublikum zugänglich gemacht.²⁾

Wie Dingelstedt, H. Müller und Wolzogen vertheilt auch Buchholz die Historie auf zwei Theaterabende, deren erster im Wesentlichen dem zweiten Theil, deren zweiter dem dritten Theil des Originals entspricht. Aus denselben praktischen und wohl kaum zu mißbilligenden Gründen, die Wolzogen bestimmten, den beiden Stücken, mit Unterdrückung der Bezeichnung «zweiter und dritter Theil» die Titel «König Heinrich VI.» und «König Eduard IV.» zu geben, wählte auch Buchholz bloß für das erste der beiden Stücke den Titel

dichtungen. Der Einfluß des Letzteren auf die Arbeit von Wolzogen ist unverkennbar. An einer ganzen Reihe von Stellen, wo Dingelstedt die Wirkung des Originals durch Zusätze aus der eigenen Feder erhöhen zu können glaubte, ließ Wolzogen sich verleiten, dem Beispiele des älteren Bearbeiters zu folgen, nur mit dem Unterschiede, daß er den Wortlaut Dingelstedt's beseitigte und an dessen Stelle Verse eigener Mache setzte. Doch sind die Zuthaten Dingelstedt's dichterisch meist glücklicher und geschickter als die Wolzogen's, wie überhaupt der Bearbeitung des Ersteren hinsichtlich ihres Gesamtwertes im allgemeinen der Vorzug zu geben ist vor der des Schweriner Dramaturgen.

Im Gegensatz zu den Bearbeitungen von Dingelstedt und Wolzogen steht die Einrichtung von H. Müller in Hannover dem Originale mit rühmlicher Pietät und Selbstenthaltung gegenüber. Sie vermeidet auf das Strengste jede eigene Zuthat und jeden Eingriff in die Rechte des Dichters und beschränkt sich darauf, durch Kürzungen, Zusammenlegungen und Vereinfachung der Scenerie die für die Aufführung der Shakespeare'schen Dramen auf moderner Bühne unerläßlichen Vorbedingungen zu schaffen. Auch den Wortlaut des Schlegel'schen Textes läßt Müller fast durchweg unangetastet, selbst an solchen Stellen, wo diskrete kleine Aenderungen im Interesse der für das Theater erforderlichen Verständlichkeit wünschenswerth erschienen.

²⁾ König Heinrich VI., Historisches Drama in fünf Aufzügen und einem Vorspiel, und König Heinrich's VI. Tod, Historisches Drama in fünf Aufzügen von W. Shakespeare. Nach der Uebersetzung von A. W. Schlegel für die deutsche Bühne neu bearbeitet von Wilhelm Buchholz. (Reclam's Universal-Bibliothek Nr. 3326 und 3327.)

«König Heinrich VI.», während das zweite mit dem besonderen Titel «König Heinrich's VI. Tod» bedacht wird. Durch diese kleine Aenderung «erscheinen dem Unkundigen beide Dramen als selbstständige Werke, während der Kundige weiß, daß unter «König Heinrich's VI. Tod» der dritte Theil zu verstehen ist.»

Die Fassung, welche die beiden Dramen durch die Hand von Buchholz erhalten haben, bedeutet gegenüber der bis dahin so sehr verbreiteten Bearbeitung von Dingelstedt einen wesentlichen und verdienstlichen Fortschritt. Bei aller Anerkennung für den kühnen Muth der Initiative, deren Verdienst Dingelstedt für alle Zeiten unbestritten bleiben wird, bei aller Achtung vor dem außerordentlichen dramaturgischen Geschick, mit dem Dingelstedt durch seine Aenderungen und Zuthaten zu Heinrich VI. diesen Dramen alle nur erdenkbaren theatralischen Effekte abnöthigte: die freien Bearbeitungsgrundsätze, deren sich Dingelstedt dabei bediente, können heutzutage keine Billigung mehr verdienen. So gerechtfertigt es gewiß erscheinen mag, dem Bearbeiter bei den Historien eine größere Freiheit einzuräumen, als etwa bei den tragischen Meisterwerken, und ihm namentlich bezüglich des Rechtes der Kürzung und der Zusammenziehung einen breiteren Spielraum zuzugestehn, so wenig ist eine zwingende Nothwendigkeit zu erkennen für die subjektive und willkürliche Art, mit der Dingelstedt mit dem Eigenthume des Dichters schaltete und waltete, für die zahllosen und umfangreichen eigenen Zuthaten, durch die er den Originaltext ergänzte und erweiterte.

Es ist wie gesagt, sehr verdienstlich, daß Buchholz im Gegensatz zu den freien Bearbeitungsgrundsätzen, wie sie in Dingelstedt's und auch in Wolzogen's Bearbeitung noch geübt werden, eine strengere Pietät gegen die Originaldichtung zum leitenden Prinzip zu erheben sucht. Er beschränkt sich darauf, die Dramen in technisch-scenischer Beziehung den Bedingungen des modernen Theaters anzupassen und ihnen durch energische Kürzung in minderwerthigen und in solchen Partien, die nur ein historisches Interesse beanspruchen können, eine straffere und übersichtlichere Gliederung zu verleihen. Selbstständige Eingriffe in die Komposition des Dichters, eigene Zuthaten von größerem Umfange wurden prinzipiell von dem Bearbeiter vermieden. Daß eigene Zuthaten zur Ueberbrückung und zum Ersatze des Ausgefallenen bei derartigen dramaturgischen Arbeiten nicht völlig zu entbehren sind, ist jedem Fachmanne zur Genüge bekannt. Buchholz sucht dieselben im Allgemeinen auf ein möglichst kleines Maß zu beschränken, und verwerthet dazu, soweit als thunlich, das Material

ausgefallener Scenen. Außerdem wird dem Schlegel'schen Texte, zum Zwecke der für die Bühne erforderlichen Klarheit und Flüssigkeit der Rede, eine durchgehende, sorgfältige Revision zu Theil, die an vielen Stellen allerdings, wie weiter unten zu zeigen ist, das Maß des Nothwendigen und das des Erlaubten erheblich überschreitet.

Daß der erste Theil von König Heinrich VI. als selbstständiges Drama für die deutsche Bühne nicht in Betracht kommt, ist zweifellos. Es kann höchstens davon die Rede sein, daß eine oder die andere Scene des Stückes, die zum Verständniß des Ganzen nothwendig erscheint, dem zweiten Theil in geeigneter Weise einverleibt werde. So haben Dingelstedt sowohl wie Wolzogen die sogenannte Rosen-Scene (1. Theil, II, 4) in den zweiten Akt des ersten Stückes aufgenommen.¹⁾ Eine zwingende Nothwendigkeit für die Aufnahme dieser etwas schematisch gehaltenen und keineswegs sehr reizvollen Scene vermag ich nicht zu erkennen. Sie ist für den Zusammenhang durchaus entbehrlich und hat nur den rein anekdotenhaften Reiz, daß sie die Entstehung der beiden Parteinamen erklärt.

Einen beträchtlichen Schritt weiter als Dingelstedt und Wolzogen in der Verwerthung des ersten Theiles geht H. Müller in seiner Einrichtung für das Hoftheater zu Hannover. Er verschmilzt fünf verschiedene Scenen dieses Stückes und läßt dieselben als erster Akt des zweiten Theiles die ganze Historie einleiten. Wir hören die Todtenklage der Herzöge von Gloster und Bedford um den heimgegangenen König Heinrich V., vernehmen durch Botenbericht die Niederlage der englischen Waffen in Frankreich; wir erfahren durch die Rosen-Scene die Entstehung der Parteinamen, weiterhin die Wirren der zwischen Gloster und Kardinal Winchester wüthenden Fehde, wir sehen uns schließlich auf französischen Boden versetzt als Zeugen der Gefangennahme Margareta's durch Suffolk und der selbstsüchtigen Pläne des Letzteren.²⁾

¹⁾ Beide Bearbeiter verbinden diese Scene mit dem Auftritt, in dem York den Nevils seine erbliche Berechtigung auf die Krone auseinandersetzt (2. Theil, II, 2) und leiten mit der kombinierten Scene den zweiten Akt des ersten Stückes ein; Dingelstedt in der Art, daß er auf die Rosen-Scene das Gespräch zwischen York und den Nevils, Wolzogen in umgekehrter Weise, indem er auf letzteres die Rosen-Scene folgen läßt.

²⁾ Der scenische Gang in dem 1. Akte des von H. Müller bearbeiteten zweiten Theiles ist, wie folgt:

1) London. Schloßgarten. Gloster, Bedford, Winchester. Todtenklage um Heinrich V., Botenbericht über die Vorgänge in Frankreich. Nach 1. Theil I, 1. Daran anschließend Rosen-Scene, ebenda II, 4. (Eingelegt ist in diese Scene York's

In ähnlicher Weise, wenn gleich nicht in solcher Ausdehnung wie H. Müller, sucht auch Buchholz den ersten Theil der Historie für die Bühne zu verwerthen. Er schickt seinem ersten Stücke ein einleitendes Vorspiel voran, das verschiedene Scenen des ersten Theils zusammenzieht und auf einen einheitlichen Schauplatz in unmittelbarer Folge zusammenlegt.

Die einführende Rosen-Szene im Tempelgarten wird unterbrochen durch das Auftreten des Königs, der die streitenden Parteien zum Frieden mahnt; es folgt der Auftritt, in dem Richard Plantagenet zum Herzog von York erhoben wird (1. Theil, III, 1); das Gespräch geht über auf den französischen Krieg und dessen Beilegung (ebenda V, 1); an Suffolk's Vorschlag, die französische Heirath betreffend, reiht sich die Verhandlung über diesen Gegenstand und die schließliche Entsendung des königlichen Brautwerbers (ebenda V, 5).

Es ist unter allen Umständen eine mißliche Sache, einige wenige zeitlich und örtlich auseinanderliegende und an sich durchaus nicht zusammengehörige Scenen eines selbstständigen Stückes zu einem einzigen Akte oder einem Vorspiele zusammenzuschweißen, ohne daß das Gekünstelte eines solchen Verfahrens sich in störender Weise fühlbar machte. H. Müller hat sich jene schwierige Aufgabe im Vergleich zu Buchholz dadurch erleichtert, daß er seinem Extrakt aus dem ersten Theil einen ganzen Akt einräumt und innerhalb desselben einen zweimaligen Wechsel des Schauplatzes vornimmt. Trotzdem wird auch bei ihm das schärfer blickende Auge durch die da und dort klaffenden Lücken und den Mangel vermittelnder Uebergänge verletzt. Die Schwierigkeiten erhöhen sich, wenn die dem ersten Theil ent-

Darlegung über die Begründung seines Thronrechts, nach dem Berichte Mortimer's in II, 5.) — 2) London. Saal im Parlamentshaus. III, 1, mit starken Kürzungen; dann Uebergang in IV, 1, beginnend mit Verlesung des burgundischen Briefes, schließend mit dem Abgang York's, Warwick's und Vernon's. — 3) Frankreich. Vor den Thoren von Angers. V, 3 beginnend mit dem Auftritt Suffolk's und Margareta's. An Suffolk's letzte Worte ist dessen Schluß-Monolog aus V, 5 «So siegte Suffolk» etc. angehängt. —

Die vier folgenden Akte des ersten Müller'schen Stückes entsprechen dem zweiten Theile des Originals, der in Folge des durch den ersten Theil in Anspruch genommenen Raumes wesentliche Kürzungen und eine andere Aktheilung erhalten hat. Der 2. Akt umfaßt bei Müller I, 1 und 2, II, 2. Der 3. Akt eilt mit starken Zusammenziehungen und Auslassungen bis zum Monologe York's III, 1. Der 4. Akt umfaßt Gloster's Ermordung, den Tod des Kardinals und den ganzen Cade'schen Aufstand bis einschl. IV, 8. Der 5. Akt bringt IV, 9 und V, 1—3. — Im dritten Theile folgt Müller's Einrichtung ziemlich genau dem scenischen Gange des Originals.

nommenen Szenen, wie es in dem Buchholz'schen Vorspiele der Fall ist, ohne Verwandlung und ohne jede zeitliche Intervalle an einander gerückt werden. Zudem ist der Werth dessen, was durch dieses Vorspiel für die Bühne gerettet wird, keineswegs sehr hoch anzuschlagen. Suffolk's Brautwerbung würde nur dann einige dichterische Farbe und damit wirkliches Interesse gewinnen, wenn auch die Scene zwischen ihm und Margareta vor den Mauern von Angers, wie es in der Einrichtung von H. Müller geschieht, zur Darstellung käme. Ohne diesen Auftritt bleibt die für das Vorspiel benutzte Schluß-Scene des ersten Theiles recht dürr und kahl. Keinesfalls vermag das Buchholz'sche Vorspiel den Eindruck eines harmonischen oder organischen Ganzen hervorzurufen; der vorherrschende Eindruck ist das des künstlich Zusammengeleiteten. Zum Verständniß der folgenden Stücke aber ist das Vorspiel durchaus entbehrlich.

Es bedarf zur Einführung in die Handlung von König Heinrich VI., zweiter Theil, durchaus keiner anderen Einleitung als der Anfangsscene dieses Stückes. Scheint es indeß geboten, bei der Vorführung der Königsdramen im Zusammenhang, eine Art von Brücke zwischen Heinrich V. und Heinrich VI. zu schlagen, so dürfte sich hierzu die von Oechelhäuser dem Stücke vorangestellte Einleitungsscene, die in geschickter und diskreter Weise die wesentlichen geschichtlichen Vorgänge rekapituliert, weit besser eignen, als derartige künstliche Operationen mit dem ersten Theile, wie sie in den Einrichtungen von H. Müller und Buchholz vorgenommen sind.

Die scenische Anordnung des zweiten Theiles ist in der Buchholz'schen Bearbeitung fast durchweg zu loben. Der erste und dritte Akt entsprechen genau dem scenischen Gange des Originals. Im zweiten Akte sind die beiden ersten Szenen getilgt, so daß dieser Aufzug sich nur aus der Gerichtssitzung (II, 3) und dem Bußgange der Herzogin von Gloster (II, 4) zusammensetzt. Die Weglassung der ersten Scene des zweiten Aktes hinterläßt keine Lücke, da sie in den Wortgefechten zwischen Gloster und seinen Gegnern nur Wiederholungen, in ihren übrigen Bestandtheilen, insbesondere in der unvermittelt hier auftretenden komischen Simpcox-Episode, nur leicht Entbehrliches bietet. Hingegen ist darüber zu streiten, ob es berechtigt ist, die zweite Scene dieses Aktes, wo York den Nevils sein Erbrecht auf die Krone auseinandersetzt, aus dem Stücke zu entfernen. Den Bearbeiter veranlaßte hierzu zweifelsohne die Erwägung daß der uneingeweihte Hörer nicht im Stande ist, der etwas verwickelten genealogischen Darlegung^a des Kronprätendenten zu folgen und wohl

kaum mit gutem Gewissen in Warwick's Wort einstimmen dürfte: «Das Klarste kann nicht klarer sein als dies.» Das kann die Weglassung der Scene indeß nicht entschuldigen. Es ist unbedingt nothwendig, daß wenigstens an einer Stelle des Stückes die als Ausgangspunkt des ganzen Rosenkrieges so bedeutungsvollen Erbensprüche York's zur Sprache kommen. Ob der Zuschauer dessen genealogischen Darlegungen im Einzelnen zu folgen vermag, bleibt dabei ziemlich belanglos; das Hauptgewicht liegt darauf, daß er Zeuge ist, wie die Nevils über die Erbensprüche Plantagenets unterrichtet werden und sich von dem guten Rechte des Prätendenten überzeugen lassen. Mit den Nevils zugleich gewinnt auch der Zuschauer den Glauben an die Berechtigung der York'schen Ansprüche; dies Letztere aber ist von entschiedener Bedeutung bei der Bühnenaufführung dieser Historie. Mit Recht haben deshalb sämtliche älteren Bearbeiter jene Scene beibehalten; selbst in der von Oechelhäuser vorgenommenen Zusammenziehung, wo alles Entbehrliche natürlich weichen mußte, hat sie mit Fug und Recht ihren Platz behauptet.¹⁾

Eine willkürliche und deshalb nicht zu billigende Aenderung hat Buchholz in der Schluß-Scene des ersten Aktes, bei der Beschwörung des Geistes durch das von der Herzogin von Gloster gedungene Gesindel, vorgenommen. Er macht aus dem Erscheinen des Geistes eine von Betrügern in Scene gesetzte Komödie und läßt den Pfaffen Hume dabei die Rolle des Geistes spielen. Die Bühnenanweisung schreibt vor: «Hume kommt als Geist, in graue Schleier gehüllt.» Die Reden des Geistes spricht Hume. Nach seiner letzten auf Somerset bezüglichen Prophezeiung heißt es bei Buchholz: «Er sieht Suffolk mit den Soldaten von links kommen und indem er rasch die Schleier, die ihn verhüllen, abwirft, ruft er mit gewöhnlicher Stimme: Sie kommen!» Mögen hierdurch die Vorgänge dieser Scene, die in der Bearbeitung von Buchholz übrigens zum ersten Male auf der deutschen Bühne erscheint, dem Verständnisse unseres

¹⁾ Es dürfte sich für die Aufführung vielleicht empfehlen, in der genealogischen Auseinandersetzung York's den betreffenden Passus im 2. Theil, II, 2, durch die entsprechende Darlegung Mortimer's im 1. Theil, II, 5 — selbstverständlich *mutatis mutandis* — zu ersetzen. An der letzteren Stelle tritt der Kernpunkt dessen, was zum Verständniß des York'schen Erbrechtes für den Zuschauer nothwendig ist, weit klarer und einfacher zu Tage, als an der betreffenden Stelle des zweiten Theils, wo unnöthig viele und verwirrende Details in York's Darlegung hineingezogen sind. Solchen Erwägungen folgend hat schon H. Müller an dieser Stelle mit Glück auf die Mortimer-Scene des ersten Theiles zurückgegriffen.

aufgeklärten Zeitalters näher kommen: auf jeden Fall läuft diese Auffassung der des Dichters zuwider. Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß Shakespeare in dieser Scene, in vollem Einklange mit dem naiven Glauben seiner Zeit, die Erscheinung eines echten Geistes vor Augen hat. Auch nicht ein einziges Wort kann dahin gedeutet werden, daß es sich bei dem unter «entsetzlichem Donner und Blitz» erscheinenden Geiste um Trug und Täuschung handle. Am wenigsten kann der in dem Personenverzeichniß als *Priest* bezeichnete Hume nach Shakespeare's Intentionen die handelnde Person in der Komödie vorstellen. Denn der Beschwörer Bolingbroke sagt zu ihm:

Aber es wird dienlich sein, Meister Hume, daß Ihr droben bei ihr seid [bei der Herzogin!], dieweil wir unten beschäftigt sind, und so bitte ich Euch, geht in Gottes Namen und verlaßt uns.

Diese Stelle muß der Bearbeiter in willkürlicher Weise umändern in die Worte:

Aber es wird dienlich sein, Meister Hume, daß Ihr Euch zu dem Geisterspuk vorbereitet, derweil wir hier beschäftigt sind.

Auch in der Schluß-Scene des dritten Aktes bedient sich Buchholz eines Verfahrens, dessen Berechtigung nicht unbestreitbar ist. Gleich Dingelstedt und Wolzogen fühlt auch er das Bedürfniß, die Sterbe-Scene des Kardinals durch einige vorbereitende Worte, in denen der Wahnsinn des Letzteren zum Ausdruck gelangt, einzuleiten. Um der Nothwendigkeit zu entgehn, wie jene beiden anderen Bearbeiter zu Zusätzen aus der eigenen Feder zu greifen, wählt er das Auskunftsmittel, eine Reihe von Versen aus König Heinrich VIII. zu entlehnen. Der Kardinal stürzt auf die Bühne, ihm folgt sein Diener Cromwell mit einem brennenden Armleuchter.

Kardinal. Luft! Luft! Die Fenster auf —!
Ich bin ein armer, ein gefallner Mann,
Nicht werth, dein Herr zu sein —
Mein Purpur ward zu einem Scharlachfetzen.
Frost überfällt mich, Frost, tödtlicher Frost!

Cromwell. O faßt Euch, Herr!

Kardinal. Cromwell, beim Himmel, wirf von dir den Ehrgeiz,
Er stürzte Engel selbst.
Hätt' ich nur halb so eifrig Gott gedient
Wie meinem König! Cromwell — geh, geh, hol' ihn —
Nein, bleib! Mach' ein Verzeichniß meiner Habe
Bis auf den letzten Pfennig; sie gehört
Dem König —
Ha! Schon grinst der Tod mich an!

Wie man leicht erkennt, sind die diesem Einschiebsel zu Grund liegenden Verse der zweiten Scene des dritten Aktes von König Heinrich VIII. entnommen und entstammen den Reden, die Cardinal Wolsey nach seinem Sturze an seinen Diener Cromwell richtet. Das an sich kaum mehr zu billigende Verfahren, Verse des einen Shakespeare'schen Dramas in das andere hinüberzunehmen, könnte hier insofern eine gewisse Entschuldigung finden, als die Historie von König Heinrich VIII., die das Material für diese Anleihe zu stellen hat, auf der deutschen Bühne nicht heimisch ist, und, trotz der hin und wider damit gemachten Versuche, wohl niemals heimisch werden wird.

Etwas Anderes ist die Frage, ob die der Rolle des Cardinals Wolsey entnommenen Verse sich dazu eignen, auf den von Wahnsinn erfaßten Winchester übertragen zu werden. Wolsey, der soeben seiner Aemter und Ehren entsetzt wurde, sagt mit Recht von sich «Ich bin ein armer — ein gefallner Mann.» Wie aber kann sich Winchester als einen gefallenen Mann bezeichnen, da er doch äußerlich unangetastet und im vollen Besitze seiner Ehren vor uns steht? Ebenso wenig passen die übrigen Reden Wolsey's in den Mund des Cardinals Beaufort. Während der erstere mit voller Geistesklarheit, in edler, ruhiger Resignation seinem treuen Diener den letzten Willen verkündet, liegt Beaufort von Gewissensqualen gefoltert, verfolgt von dem blutigen Bilde des gemordeten Humphrey, in schwerer Krankheit,

So daß er keucht und starrt und schnappt nach Luft,
Gott lästernd und der Erde Kinder fluchend.
Bald spricht er, als ob Herzog Humphrey's Geist
Zur Seit' ihm stände ruft den König bald,
Und flüstert in sein Kissen, wie an ihn,
Der schwer beladnen Seele Heimlichkeiten.

(Orig. 2. Theil III, 2)

Und ein Mann, der sich in solcher Verfassung befindet, soll wie der in klarer Ergebenheit seine Schuld erkennende Wolsey sprechen :

Hätt' ich nur halb so eifrig Gott gedient
Wie meinem König!

Geradezu rührend aber ist es, daß der Kardinal in den Fieberqualen seiner Seele noch einer testamentarischen Verfügung zu Gunsten seines Königs gedenkt:

Mach ein Verzeichniß meiner Habe
Bis auf den letzten Pfennig; sie gehört
Dem König —

Wie konnte sich ein sonst so besonnener Bearbeiter zu solchen Ungereimtheiten verirren !

Es ist eine sehr heikle Sache, der Schilderung eines Wahnsinnigen bei Shakespeare auch nur den leisesten Strich beifügen zu wollen. In fest umrissenen Linien steht das Bild des sterbenden Kardinals vor unseren Augen, wie es in der Schluß-Szene des dritten Aktes in knappen, aber meisterhaften Zügen von dem Dichter entworfen ist. Jeder Versuch, dieses Bild, sei es auch in schonender Weise, zu erweitern oder zu ergänzen, muß an der Ohnmacht eines solchen Beginnens scheitern.¹⁾

Bezüglich der scenischen Anordnung bietet der vierte Akt des zweiten Theiles insofern einige Schwierigkeiten, als derselbe im Original durch den häufigen Wechsel des Schauplatzes an einer für die moderne Bühne störenden scenischen Zersplitterung leidet. In glücklicher Weise faßt Buchholz den Inhalt dieses Aktes in drei scenische Bilder zusammen. An erster und dritter Stelle stehn die Scenen des Cade'schen Aufstandes (zuerst IV, 2, dann IV, 7 und 8), an zweiter Stelle eine Scene im königlichen Palaste, die aus IV, 4 und Elementen von IV, 9 kombiniert ist. Neben den kleineren Zwischenscenen sind, wie bei allen Bearbeitern, die erste und die letzte Scene des Aktes, die Ermordung Suffolk's und der Ausgang John Cade's in Wegfall gekommen. Um den letzteren zu ersetzen und der Cade-Episode einen Abschluß zu geben, fügt der Bearbeiter dem Schluß von Scene 8 einige Verse eigener Erfindung bei: Cade wird unmittelbar nach seiner Flucht als Gefangener durch Buckingham zurückgebracht und von Clifford zum Tode verurtheilt. Unbedingt nothwendig wäre dieser Zusatz keineswegs; doch bietet er den Vortheil, daß die Cade-Episode damit schon hier ihren wünschenswerthen Abschluß erhält.

Eine etwas allzu energische Kürzung haben die Scenen der Schlacht von St. Albans im fünften Akte erfahren. Unter allen Umständen sollte überall da, wo man der Aufführung von König

¹⁾ Auch Dingelstedt und Wolzogen haben, wie schon bemerkt, das Bedürfniß gefühlt, die Sterbe-Szene des Kardinals, durch einige hinzugefügte Verse eigener Mache einzuleiten. Die Zusätze dieser Bearbeiter sind, wenn auch an sich besser passend als die aus König Heinrich VIII. entlehnten Verse, recht schwach und matt und müssen als durchaus ungehörig bezeichnet werden. Zu einer solchen Einlage, die von Oechelhäuser und H. Müller mit vollem Rechte vermieden wird, ist auf keinen Fall eine zwingende Nothwendigkeit vorhanden. Die Scene kann, wie die Aufführung gezeigt hat, pantomimisch überaus wirkungsvoll, ja noch wirkungsvoller eingeleitet werden, als dies durch epigonenhafte oder unpassende Texteingfügungen möglich ist.

Heinrich VI. zwei Theaterabende einräumt, der Tod des alten Clifford von York's Hand und der gewaltige Racheschwur des Sohnes Clifford an der Leiche des Vaters zur Darstellung gelangen. Erst durch diese Scene erhält die Gestalt Clifford's im dritten Theile ihre richtige Beleuchtung und ihr entsprechendes Relief. Die Hinmordung des Knaben Rutland durch den rachedürstenden Clifford erscheint uns in ganz anderem Lichte, sobald wir Zeuge gewesen sind, wie Vater Clifford dem Schwerte Plantagenet's erlegen ist. Wenn wir beide Theile mit allen Wechselfällen des hin- und herwogenden Kampfes zu Gehör bekommen, weshalb dann eine Scene streichen, die zur Motivierung wichtiger Vorgänge nicht ohne Bedeutung ist? Mit vollem Rechte haben sowohl Dingelstedt wie Wolzogen wenigstens wesentliche Theile der betreffenden Scene, vor allem den Racheschwur des jüngeren Clifford, für die Bühne zu retten versucht.¹⁾

Auch der zweite Theil der Buchholz'schen Bearbeitung, König Heinrich's VI. Tod, hält sich im Großen und Ganzen mit rühmlicher Pietät an die Scenenfolge des Originals im dritten Theil. Diese Pietät ist nothgedrungen auch da zu billigen, wo es sich um dichterisch so schwache und angreifbare Partien handelt, wie die Scene am französischen Königshofe (III, 3), in der sich Warwick's jäher Uebertritt zur Partei der Lancaster vollführt; die Aufnahme dieser Scene in entsprechender Kürzung ist prinzipiell immer noch mehr zu empfehlen, als die einer selbstständigen Neudichtung, wie sie Dingelstedt, und nach ihm Wolzogen, an dieser Stelle vorgenommen hat.²⁾

¹⁾ Bei H. Müller allein ist die betreffende Scene selbst, wo Clifford's Vater von York's Hand den Todesstreich erhält, geblieben, dafür der Racheschwur von Clifford Sohn seltsamer Weise in Wegfall gekommen.

²⁾ Dingelstedt hat an dieser Stelle des Stückes bekanntlich eine bis auf wenige Verse neugedichtete Scene eingelegt, in der sich an der Seeküste bei Dover die Vereinigung von Margaretha mit dem aus Frankreich zurückkehrenden Warwick vollzieht. Seinem Beispiele ist Wolzogen gefolgt, der in direkter, stellenweise sogar wörtlicher Anlehnung an Dingelstedt eine zwischen Margareta, dem Prinzen und Warwick spielende Scene eigener Mache hier einlegt, die aber bezüglich ihrer Ausführung im Einzelnen wesentlich zurücksteht hinter der Dingelstedt'schen Fassung. Nur haben die Scenen dieses Aktes bei Wolzogen eine andere Reihenfolge erhalten als in der älteren Bearbeitung. Der dritte Akt beginnt bei ihm mit der Audienz-Scene der Lady Grey (III, 2); dann folgt die neugedichtete Scene an der Küste von Dover, dann die Gefangennahme von König Heinrich durch die Wildhüter (III, 1), endlich die aus dem Anfang des vierten in den Schluß des dritten Aktes herübergezogene Scene am Hofe, wo Eduard die Kunde von den vereinten Kriegerüstungen Warwick's und Frankreichs erhält (IV, 1). Der vierte Akt eilt bei

Eine wesentliche Vereinfachung bezüglich der Handlung sowohl wie der scenischen Anordnung mußte der vierte Akt erfahren, der im Original durch den siebenmaligen Wechsel des Schauplatzes und die Fülle der hin und her springenden Ereignisse an einer für die moderne Bühne sehr mißlichen Unruhe und Zerfahrenheit leidet. Mit Glück hat Buchholz die nicht ganz leichte Aufgabe gelöst, das Wesentliche dieses Aktes in drei wirksamen scenischen Bildern zusammenzufassen. Auf die einleitende Scene am königlichen Hofe (IV, 1) folgt die Gefangennahme Eduard's durch Warwick (kompiliert aus IV, 2 und IV, 3), hieran reiht sich die in einem Zwinger des Towers spielende Scene IV, 6, die dann unmittelbar in den zweiten Theil von IV, 8 überleitet, um mit dem Ueberfall Eduard's und der abermaligen Gefangennahme König Heinrich's den Akt zu schließen.¹⁾

Auch die energische Zusammenziehung des fünften Aktes ist zu loben, obgleich hierdurch Einzelnes, wie der erneute Treubruch Georg's von Clarence, noch unvermittelter erscheint als im Original. Die beiden Schlachten von Barnet und Tewksbury sind in eine zusammengedrängt. An die den Akt einleitende Sterbescene Warwick's, welche durch einige Verse aus V, 1, eine Stelle aus dem ersten Theil (III, 2) und einige kleine Zuthaten des Bearbeiters erweitert ist, reihen sich unmittelbar die Vorgänge auf dem Schlachtfelde von Tewksbury mit der Niedermetzlung des Prinzen von Wales (V, 5). Dann folgt als Schluß-Scene des Stückes die Ermordung des Königs im Tower (V, 6). Zur Einleitung dieses letzten Auftritts verwendet Buchholz wieder einige Verse aus König Heinrich VIII. (aus einer Rede Wolsey's III, 2), die dem Sinne nach zur Noth an diese Stelle passen, ohne daß eine zwingende Nothwendigkeit für diese erborgte lyrische Einleitung der Schluß-Scene zu erkennen wäre.

Was den Text der Buchholz'schen Bearbeitung im Einzelnen

Wolzogen sodann mit einigen gewaltigen Sprüngen bis in die Schlacht von Barnet herein und schließt mit Warwick's Tod (V, 2) — eine Akteintheilung, die keineswegs glücklich zu nennen ist, da die vorwärts treibende Handlung hierdurch an ganz ungeeigneter Stelle unterbrochen wird und die doch nur episodenhafte Sterbescene Warwick's durch den Aktschluß eine ihr nicht gebührende Bedeutung erhält. Der fünfte Akt umfaßt bei Wolzogen sodann die Vorgänge nach der Schlacht von Tewksbury (V, 5) und zum Schluß die Scene im Tower, in der IV, 6 und V, 6 verschmolzen sind.

¹⁾ In ganz derselben Weise, nur mit geringeren Kürzungen, und ohne irgend welche wesentliche Abweichung vom Originaltexte, hat die Müller'sche Einrichtung diesen Akt für die Bühne geordnet.

betrifft, so ist, wie schon oben bemerkt, mit Anerkennung hervorzuheben, daß sie bei dem Ueberbrücken der durch die Auslassungen entstandenen Lücken, soweit als thunlich, Shakespeare'sches Material verwendet und sich eigener Zuthaten nach Möglichkeit zu enthalten sucht. Trotzdem wäre eine noch größere Einschränkung dieser Zusätze wünschenswerth und auch durchführbar, wie die in dieser Beziehung sehr rigorose und doch durchaus bühnengerechte Einrichtung von H. Müller zu zeigen im Stande ist. Daß Buchholz in der Kürzung des Textes im Allgemeinen sehr energisch verfährt, wird ebenfalls keinem Widerspruche zu begegnen haben. Nur dadurch wird es möglich, daß die an epischem Detail überreiche Historie die nöthige Uebersichtlichkeit gewinnt, das Interesse des Hörers nicht ermüdet und sich dem jeweiligen Rahmen eines Theaterabends in passender Weise einfügt. Durch diese energische Kürzung hat allerdings der sprachliche Reiz des Werkes, insbesondere der reiche rhetorische Bilders Schmuck der Shakspeare'schen Sprache, hin und wieder bedenklich Einbuße erlitten. Ich möchte dabei weniger den literar-historischen Standpunkt betonen, insofern der Buchholz'sche Text von dem dichterischen Stile des jungen Shakespeare nur mehr eine schwache Ahnung zu erwecken vermag, als vielmehr den rein ästhetischen Standpunkt, von dem aus verschiedene Partien des Stückes in ihrem poetischen Reiz nicht unwesentlich geschädigt sind. So hat der Rothstift des Bearbeiters zweifelsohne zu grausam gewüthet in der Abschiedsscene zwischen Margareta und Suffolk, von deren hervorragenden dichterischen Schönheiten der Buchholz'sche Text nur ein äußerst mattes Abbild gibt. Auch in manchen anderen Partien, so beispielsweise in dem Monologe York's, scheint mir nach dieser Hinsicht des Guten zu viel geschehen zu sein.

Hand in Hand mit den vorgenommenen Kürzungen hat Buchholz dem gesammten Schlegel'sche Text eine durchgehende Revision und Ueberarbeitung zu Theil werden lassen, in der Absicht, der Uebersetzung von Heinrich VI., die nach seiner Ansicht «ungelenk» ist und «die gewohnte Meisterschaft Schlegel's nicht selten vermissen läßt,» «größere Klarheit, natürlichen Fluß und Wohllaut» zu verleihen. Wieweit diese letztere Behauptung der Wirklichkeit entspricht, will ich hier nicht untersuchen. Sicher ist ja auf alle Fälle, daß im Interesse der bei der Bühnenaufführung nothwendigen Verständlichkeit vielfache dementsprechende kleine Abänderungen des Textes nicht nur als erlaubt, sondern direkt als geboten erscheinen. Es sei rühmend ferner hervorgehoben, das Buchholz hierin theilweise mit großem Ge-

schick verfahren ist und viele Härten und Unschönheiten beseitigt hat, ohne dem charakteristischen Reiz und dem Gesamtkolorit der Sprache zu nahe zu treten. Aber es darf nicht unterdrückt werden, daß der Bearbeiter in diesem Bestreben das Maß des Erlaubten zum Theil sehr weit überschreitet. Nur da, wo ein zwingender Grund hierfür vorhanden ist, sollte der Schlegel'sche Text eine Korrektur erfahren. Der Bearbeiter aber hat seine Feder angesetzt an einer ganzen Reihe von Stellen, wo für eine Aenderung nicht das geringste Bedürfniß vorhanden scheint, und er hat — was das Schlimmste ist — vielfach Aenderungen vorgenommen, die keine Verbesserung, sondern eine entschiedene Verschlechterung des Textes bedeuten¹⁾.

Eine Anzahl von Beispielen mag dies belegen.

Die Liebes-Szene zwischen Margareta und Suffolk (2. Theil III, 2.) schließt mit den Worten:

Suffolk. *Even as a splitted bark, so sunder we:
 This way fall I to death.*

Margareta. *This way for me.*

In vortrefflicher Weise übersetzt Schlegel:

Suffolk. Wie ein zertrümmert Schiff, so scheiden wir:
 Ich sinke hier zum Tod hinab.

Margareta. Ich hier.

Bei Buchholz lesen wir (K. H. S. 65):

Suffolk. Wie ein zertrümmert Schiff, so enden wir:
 Ich sink hinunter in den Tod.

Margareta. Und ich mit dir!

Fühlt der Bearbeiter nicht, daß durch diese an sich so geringfügig erscheinende Aenderung das wundervolle Bild (die Scheidenden werden wie die Trümmer eines berstenden Schiffes auseinandergetrieben und in die Tiefe geschleudert) zerstört und die ganze unerreicht plastische Anschaulichkeit der Stelle von Grund aus vernichtet wird? Wie paßt es zum Abschied der Liebenden, die auf Nimmerwiedersehen von einander scheiden, daß die Königin mit Suffolk zusammen in den Tod hinuntersinkt! Wie nüchtern und jeder dichterischen Anschaulichkeit bar wird diese kleine Stelle durch den unbefugten Eingriff des Bearbeiters!

¹⁾ Als Absonderlichkeit mag es wenigstens Erwähnung finden, daß der Bearbeiter die für die Shakespeare'sche Sprache so charakteristischen Reim-Couplets am Schlusse der Szenen und an zahlreichen anderen Stellen mit wenigen Ausnahmen beseitigt und durch reimlose Verse ersetzt hat. Wozu das?

Weniger bedeutsam ist es, wenn Buchholz nach Gloster's Ermordung den Grafen Warwick sagen läßt (K. H. S. 61):

. . . es ward gewaltsam Hand gelegt
An diesen treusten Mann im Reich —

an Stelle der Schlegel'schen Fassung:

. . . es ward gewaltsam Hand gelegt
An dieses hochberühmten Herzogs Leben.

Und doch: ist die Aenderung nothwendig? Ist sie eine Besserung? Gewiß nicht! Im Gegentheil: es kann keinem Zweifel liegen, daß Shakespeare's:

Upon the life of this thrice-famed duke —

durch Schlegel's Uebersetzung:

An dieses hochberühmten Herzogs Leben —

weit kraftvoller und schöner wiedergegeben ist, als durch die schwächlich-matte Fassung seines Korrektors:

An diesen treusten Mann im Reich.

In der Sterbe-Szene des Kardinals (2. Theil, III, 3) sind dessen Fieberphantasien in folgenden trefflichen Versen von Schlegel übersetzt:

O foltert mich nicht mehr! Ich will bekennen.
Nochmals lebendig? Zeigt mir, wo er ist,
Ich gebe tausend Pfund, um ihn zu sehn.

Es ist sehr charakteristisch und von feinem dichterischem Reize, daß der Kardinal in seinen Phantasien den Namen des Gemordeten niemals nennt. Der Zuschauer kennt denselben und wird von Grauen durchschauert, wenn der sterbende Kirchenfürst, in's Leere starrend, die Worte stammelt:

Zeigt mir, wo er ist,
Ich gebe tausend Pfund, um ihn zu sehn.

Der Bearbeiter sieht sich veranlaßt, die Stelle in folgender Weise zu erweitern:

O foltert mich nicht mehr! Ich will bekennen.
Nochmal lebendig? Warum stehst du mir
Zur Seite, Lord Protektor, mit dem Stab?
Was willst du? — Weg ist's! — (Er sinkt wieder zurück.)
Zeigt mir, wo er ist.
Ich gebe tausend Pfund, um ihn zu sehn.

Was der Dichter in sicherem und feinem künstlerischem Gefühl vermieden hat: daß der Kardinal den Namen des Gemordeten über die Lippen bringt — in wie thörichter und verständnißloser Weise

wird diese Feinheit des Dichters durch das Einschiesel des Bearbeiters über Bord geworfen! Wie aristokratisch und eindrucksvoll ist das einfache, geheimnißvolle «er» des Originals, gegenüber dem **reizlos**-deutlichen «Lord Protektor mit dem Stab», der dem Sterbenden bei Buchholz in so geschmackvoller Weise zur Seite steht! Hat der Bearbeiter vielleicht gefürchtet, das Publikum bedürfe einer Aufklärung über die Persönlichkeit jenes «er»? Das hieße doch, den Scharfsinn des Hörers bedenklich niedrig taxieren! Und welche gewöhnliche Theater-Wahnsinn-Sprache in dem Zusatze des Bearbeiters inmitten des echten Goldes Shakespeare'scher Dichterlaute!

Einige Verse weiter unten lesen wir im englischen Text:

*Comb down his hair; look, look! it stands upright,
Like lime-twigs set to catch my winged soul!*

Die unvergleichlich schöne Stelle ist von Schlegel in trefflicher Weise wiedergegeben:

Kämmt nieder doch sein Haar: seht! seht! es starrt,
Leimruthen gleich fängt's meiner Seele Flügel!

Auch hier zeigt der Buchholz'sche Text eine vollkommen unnöthige und entstellende Variante:

Kämmt nieder sein Haar; seht! seht! es steht empor!
's sind Leimruthen für meine Seele — Los!
Ich kann nicht los — die Schwingen kleben fest.

Wozu diese ganze Erweiterung, die an Stelle eines ungemein charakteristischen und poesievollen Verses zwei matte und lahme Verse setzt? Der wunderbare dichterische Reiz dieser Stelle wird wesentlich beeinträchtigt, wenn das der Anschauung zu Grunde liegende Bild, wie es bei Buchholz geschieht, in zwei Theile auseinander gerissen wird. Mit den Worten «'s sind Leimruthen für meine Seele» vermag der Hörer noch keine faßliche reale Vorstellung zu verbinden; das Bild gewinnt erst dann für ihn Anschaulichkeit und Leben, wenn er die Vorstellung des Dichters kennt, wie die Seele als geflügeltes Wesen (*winged soul*) sich von der Erde in die Lüfte schwingt. Diese unerläßliche Vervollständigung des Bildes kommt bei Buchholz erst — durch einen Zwischensatz getrennt — am Ende des zweiten Verses, in den lahm nachhinkenden Worten «die Schwingen kleben fest». Und wie ist im Vergleiche hiermit durch den einen Vers des Originalen:

Leimruthen gleich fängt's meiner Seele Flügel —

das ganze Bild in seiner vollen Anschaulichkeit und Lebendigkeit mit einem Schlage vor die Vorstellungskraft des Hörers gebannt! —

Als der Kardinal verstummt, sagt König Heinrich:

O du, der Himmel ewiger Beweger,
Wirf einen Gnadenblick auf diesen Wurm!

Auch diese Verse Shakespeare-Schlegel's finden vor den Augen
des Bearbeiters keine Gnade. Er setzt dafür:

O Gott im Himmel droben,
Wirf einen Gnadenblick auf deinen Knecht!

Warum in aller Welt wird die echte bildliche Dichtersprache des ersten Verses verwässert in den alltäglichen Altweiber-Seufzer: «O Gott im Himmel droben»? Und warum im zweiten Verse an Stelle des Wortes «Wurm», das so anschaulich und bezeichnend ist für den in seinen Fieberqualen sich windenden Verbrecher, das farblose und verallgemeinernde «Knecht»? ¹⁾ Man glaubt sich an die Zeiten Schröder's gemahnt, wo es nothwendig schien, den Briten seiner hohen Dichter-Sprache zu entkleiden, um ihn in einer nüchternen Alltagssprache dem Publikum verständlich zu machen.

In derselben Scene lesen wir einige Verse weiter unten bei Schlegel:

Warwick. Seht, wie die Todesangst ihn grinsen macht.

Salisbury. Verstört ihn nicht, er fahre friedlich hin.

Das «Verstört ihn nicht,» des letzteren Verses verbessert der Bearbeiter in «O stört ihn nicht» — ein charakteristischer Beleg, wie durch eine anscheinend so geringfügige Aenderung der Sinn entstellt und beinahe in's Lächerliche verkehrt werden kann. Der englische Text schreibt: *Disturb him not.* Verstört ihn nicht! Der Sinn ist: verstört ihn nicht noch mehr, bringt den Sterbenden und Verzweifelnden nicht dadurch, daß ihr von Tod und Todesangst sprecht, in noch größere Verstörung seiner Seele. Und nun bei Buchholz:

Warwick. Seht, wie die Todesangst ihn grinsen macht.

Salisbury. O stört ihn nicht, er fahre friedlich hin.

¹⁾ Im englischen Texte steht allerdings an der betr. Stelle *wretch*: elender Mensch, Tölpel. Um so mehr ist der glückliche Griff des Uebersetzers zu bewundern, der das allgemeinere *wretch* durch das hier so außerordentlich bezeichnende «Wurm» im Deutschen wiedergab. Auf keinen Fall lag für den Bearbeiter irgend eine entschuld bare Veranlassung vor, die vortreffliche Uebersetzung Schlegel's zu ändern.

²⁾ Uebrigens folgt Buchholz hier und auch an manchen anderen Stellen dem Vorbilde der sonst von ihm sehr verpönten Dingelstedt'schen Bearbeitung, wo sich ebenfalls die unsinnige Aenderung «O stört ihn nicht» findet. — In der Uebersetzung des folgenden Verses:

Worin soll der Sterbende nicht «gestört» werden? Im «Grinsen»?!
— Es liegt eine unbeschreibliche Komik in diesem «O stört ihn nicht»!²⁾

Ich habe die vorstehenden Beispiele hervorgehoben, weil sie sich auf einem kurzen Raume geradezu drängen, weil die Willkürlichkeiten um so weniger verzeihlich sind, als sie sich an einer Scene versündigen, die bei aller Knappheit und Kürze als meisterhaft zu bezeichnen ist. Wozu bedarf es in dieser Scene auch nur bei einem einzigen Worte einer Aenderung! Man gebe sie Wort für Wort, wie sie geschrieben, und sie wird, wenn nur die Darstellung auf der Höhe steht, stets des tiefsten Eindrucks sicher sein.

Aehnliche Willkürlichkeiten wie hier sind der Buchholz'schen Bearbeitung auch an verschiedenen anderen Stellen vorzuwerfen. So in der Scene an der Leiche des Lord-Protektors, wo Warwick dem Herzog von Suffolk und dem Kardinal den Verdacht des Mordes entgegenschleudert (2. Theil III, 2). Es ist ein feiner und für den Kardinal überaus charakteristischer Zug, daß er hier im Gegensatze zu Suffolk, der in frechem Trotz seine Unschuld zu betheuern sucht gegenüber den Anschuldigungen Warwick's verstummt, ohne auch nur den leisesten Versuch zu unternehmen, ein Wort zu seiner Vertheidigung vorzubringen. Während der ganzen Scene, vom Auftreten Warwick's an, verharret der Kardinal in dumpfem Schweigen; als Suffolk's lügnerische Frechheit ihren Höhepunkt erreicht in den Worten:

Kein Messer trag ich, Schlafende zu schlachten,
Doch hier ein rächend Schwert, von Ruh gerostet,
Das will ich dem im tück'schen Herzen wetzen,
Der mit des Mordes Purpurmal mich brandmarkt.
Sag, stolzer Lord von Warwick, wo du's wagst,
Ich habe Schuld an Herzog Humphrey's Tod!

da eilt der Kardinal stillschweigend mit Somerset und Anderen von dannen. In diesem vollkommenen Verstummen des Schuldbewußten,

Wenn's Gott beliebt, mit seiner Seele Frieden!
ist übrigens auch Schlegel nicht ganz glücklich.

Es heißt im englischen Texte:

Salisbury. *Disturb him not, let him pass peaceably.*

K. Heinrich. *Peace to his soul, if God's good pleasure be!*

Die keineswegs zufällige, vielmehr dichterisch sehr schöne und wirkungsvolle unmittelbare Folge der Worte: *peaceably* — *peace* geht verloren. Die Intention des Originals würde eher erreicht, wenn der zweite Vers etwa die Fassung erhielte:

Fried' seiner Seele, wenn es Gott beliebt!

in seinem plötzlichen lautlosen Verschwinden bereitet der Dichter auf das Glückliche die Reaktion des Gewissens und den Ausbruch des Wahnsinns in dem Kirchenfürsten vor; er überläßt es dem Darsteller, durch Haltung und Mienenspiel, die hier in der That weit beredter sprechen, als irgend welches Wort es vermöchte, den Umschwung in dem Kardinal zu vermitteln, und die folgende Sterbe-Szene vorzubereiten.

Dem Münchener Bearbeiter scheint die Weisheit des Dichters und seine unzweideutige Absicht vollkommen entgangen zu sein. Er läßt nach Suffolk's Worten (K. H. S. 61):

Und wir, ich hoffe, Herr, sind keine Mörder —

den Text in folgender Weise weitergehn:

Kardinal. Das heil'ge Chorkleid schützt mich vor Verdacht.

Warwick. Unheilig oder heilig, was verschlägt's.
Ihr beide wart geschworne Feinde Gloster's
Und mußtet, traun! den guten Herzog hüten.

Kardinal. Warwick, Du sollst mir's vor dem Papst entgelten!
Kommt, Somerset.

(Kardinal und Somerset gehn entrüstet [!] links ab.)

Es bedarf nach den obenstehenden Bemerkungen keines Wortes darüber, wie durch diese Einfügungen des Bearbeiters die wohlbedachte Intention des Dichters in willkürlicher Weise beseitigt wird. Wäre es in Shakespeare's Absicht gelegen, daß der Kardinal sich vertheidige, so hätte er wohl selbst die nöthigen Worte hierfür gefunden. Die Verse, die der Bearbeiter ihm in den Mund legt, machen in dieser Situation einen wahrhaft kindlichen Eindruck. «Warwick, Du sollst mir's vor dem Papst entgelten»!!

Daß Buchholz insofern mit Diskretion und Vorsicht verfährt, als er sich bei den eingefügten Versen an Shakespeare'sche Worte aus

¹⁾ Die beiden ersten Verse der zitierten Stelle bei Buchholz entsprechen ungefähr folgenden Worten aus 1. Theil, III, I:

Somerset. Ja, wenn sein heil'ger Stand wird angetastet.

Warwick. Unheilig oder heilig, was verschlägt's?

In den letzten Worten des Kardinals lehnt sich der Bearbeiter offenbar an einen Vers aus 1. Theil, I, 3:

Winchester. Gloster, dafür giebt dir der Papst dein Theil.

An dieser Stelle ist die Drohung des Kardinals mit dem Papste vollauf begründet durch die vorangehenden Worte Gloster's:

Mit Füßen tret' ich deinen Kardinalshut,
Dem Papst zum Trotze und der Kirche Würden,
Schleif' ich am Halse hier dich auf und ab.

dem ersten Theile anlehnt, ist dabei von keinem Belang.¹⁾ Die That-
sache wird hierdurch nicht berührt, daß die betreffenden Worte nicht
an diese Stelle passen und der deutlichen Intention des Dichters
widerstreiten.

Auch die Art und Weise, wie Eduard und Richard, die Söhne
York's, sich redend zum ersten Male in die Handlung einführen
(2. Theil, V. I), glaubte Buchholz verändern zu müssen. Sehr mit
Unrecht! Die Art, mit der sich eine Persönlichkeit, der eine wichtige
Rolle zugedacht ist, erstmals im Stücke einführt, ist von entscheidender
Bedeutung. Es ist anzunehmen, daß auch Shakespeare die ersten
Worte zweier so wichtiger Gestalten, wie Eduard's und Richard's,
namentlich des Letzteren, seines künftigen Richard's III., dessen
Charakterentwicklung er die liebevollste Fürsorge zu Theil werden
ließ, mit besonderer Sorgfalt prüfte und abwägte. So ist denn in der
That auch die Art und Weise, wie Eduard und Richard erstmals in
die Handlung eingreifen, sehr charakteristisch für die beiden Söhne.
Dieselben werden herbeigerufen, um für den Vater zu bürgen.

York. Wollt ihr nicht, Söhne?

Eduard. Wenn unser Wort was gilt: gern, edler Vater.

Richard. Und gilt es nicht, so sollen's unsre Waffen.

An Stelle dieser beiden charakteristischen Verse lesen wir bei
Buchholz (K. H. S. 85) folgende Auslassungen:

Dieselbe Drohung wird lächerlich an der Stelle, wo wir sie bei Buchholz
finden — ein deutlicher Beweis, welche Vorsicht bei der Benutzung solcher Verse,
ihrer Verpflanzung an eine andere Stelle, geboten ist.

Daß auch Dingelstedt und Wolzogen den Fehler begingen, den Kardinal an
dieser Stelle reden zu lassen, wird Buchholz wohl kaum zu seiner Entschuldigung
anführen wollen. Die betreffenden Zusätze der beiden Bearbeiter lassen an
dichterischer Ohnmacht nichts zu wünschen übrig.

Bei Dingelstedt ist folgende Stelle eingefügt:

Kardinal (der bis dahin in tiefem Seelenkampfe gestanden, verwirrt).

Gewissen? sprach hier jemand von Gewissen?

Ich war es nicht.

K. Heinrich.

Großoheim!

Kardinal (entfliehend).

Laßt mich gehn!

Mir folge niemand. Einen größ'ren Gegner

Als Warwick hab' ich zu bestehn: mich selber! [!]

Und bei Wolzogen ruft mit einem Male der Kardinal:

Nicht länger halt' ich mich.

Und weiter unten, frei nach Dingelstedt:

Wer spricht hier von Gewissen? Fort! Hinweg!

(Er wankt hinaus.)

Eduard. Nur so viel kurz: Wir haben gute Schwerter,
Und in der Brust ein unverzagtes Herz.

Richard. Entweih' ich jemals die geweihten Waffen,
Führ' ich sie nicht zu meines Vaters Ruhm,
So sollen Arm und Glieder mir erlahmen,
So welke hin mein Leib wie dürres Laub!

Kann der Bearbeiter wirklich der naiven Meinung sein, daß er mit dieser Erweiterung der zwei Originalverse zu sechs Zeilen eine Besserung des Dichters geschaffen hat?! Wie lahm und matt erscheint die breitspurige vierzeilige Auslassung des jungen Richard gegenüber dem knappen, charakteristischen, mit wildem Trotze hervorbrechenden und den Schlächter Richard ankündenden Wort des Originals:

Und gilt es nicht, so sollen's unsere Waffen.
(*And if words will not, then our weapons shall.*)

Endlich mag zur Charakterisierung der von Buchholz vorgenommenen «Textverbesserungen» noch ein Beispiel aus dem dritten Theile folgen. Als Prinz Eduard auf dem Schlachtfeld von Tewksbury den Streichen seiner Mörder erlegen ist, geht der Text bei Schlegel in folgender Weise weiter:

Margareta. O tödtet mich mit ihm!
Gloster. Fürwahr, das wollen wir.
Eduard. Halt, Richard, halt! Wir thaten schon zu viel.
Gloster. Warum soll sie die Welt mit Worten füllen?
Eduard. Sie fällt in Ohnmacht. Bringt sie wieder zu sich.
Gloster. Clarence, entschuld'ge mich bei meinem Bruder.
In London gibt's ein dringendes Geschäft:
Eh' ihr dahin kommt, sollt ihr Neues hören.
Clarence. Was? Was?
Gloster. Der Tower! Der Tower! (Ab.)

Bei Buchholz lautet die entsprechende Stelle folgendermaßen (K. H's. T. S. 63):

Margareta. O tödtet mich mit ihm!
Gloster. Das kann geschehn!
Eduard. Halt, Richard, halt! Du bist zu rasch gewesen!
Gloster. Nun, wie ihr meint [!], dann laßt sie mit Geschrei
Die Welt erfüllen. [!] (leise zu Georg.) Du, ich reite fort. [sic!!]
Georg. Wohin?
Gloster. Zum Tower! (Ab.)

Eines Kommentars hierzu bedarf es wohl kaum; die Gegenüberstellung beider Texte genügt. Wie ein Dramaturg allerdings den

unbeschreiblichen und grausigen dämonischen Reiz des Richard'schen «Der Tower! Der Tower!» verkennen kann, bleibt unerfindlich.¹⁾

Doch genug der Belege für den Vorwurf, der gegen die Behandlung des Textes durch Buchholz erhoben werden muß. Sind die angeführten Beispiele gleich die auffallendsten und den Bearbeiter am schwersten belastenden Verstöße desselben, so sind es doch keineswegs die einzigen; sie ließen sich leicht erweitern durch eine Reihe von Beispielen, wo es zum allermindesten zweifelhaft ist, ob die vorgenommenen Aenderungen eine Verbesserung des Originaltextes bedeuten.²⁾

Es ist sicherlich mit Dankbarkeit zu begrüßen, daß den Bühnen, die der Aufführung von König Heinrich VI. zwei Theaterabende widmen, durch Buchholz eine Bühneneinrichtung an die Hand gegeben wird, die gegenüber der bis dahin gangbaren Dingelstedt'schen Bearbeitung vielfache bemerkenswerthe Fortschritte aufweist, die in scenisch-technischer Beziehung im Großen und Ganzen recht gelungen ist, die abstrahierend von den freien Bearbeitungsgrundsätzen Dingelstedt's und Wolzogen's das Original in seine Rechte setzt und doch den Forderungen des heutigen Theaters mit bühnenkundiger Hand überall Rechnung trägt. Aber höchlich ist es zu bedauern, daß der Bearbeiter bei der Textbehandlung im Einzelnen sich vielfach einer auf das Strengste zu verurtheilenden Willkür schuldig machte, daß er bei seinen Aenderungen und Zuthaten vielfach das nöthige dichterische Feingefühl vermissen ließ, daß er nicht mit peinlicher Strenge an dem Grundsatz festhielt, den Schlegel'schen Text nur da zu verändern, wo eine zwingende Nothwendigkeit hierfür vorhanden ist.

Ich selbst bekenne, hinsichtlich der Aufführung von König Heinrich VI. auf der deutschen Bühne den Standpunkt Oechelhäuser's zu theilen, dessen Argumenten für die Zusammenziehung der Historie in einen Theaterabend ich mich der Hauptsache nach anschließe.³⁾ Das Stück hat für die deutsche Bühne nach meinem Dafürhalten nur

¹⁾ Richard spricht hier, wie Kuno Fischer (Charakterentwicklung Richard's III. S. 65) treffend bemerkt, gleich Einem, dessen «Einbildungskraft von einer einzigen Vorstellung wie besessen ist».

²⁾ Bei so geschmackvollen Versen, wie: «Mir scheint, sie liebt das Wortgeschwänzel nicht» (K. Hs. T. S. 38) und: «Ich wart' es ab; der Thron kommt schon in's Wackeln» (K. Hs. T. S. 50) und manchen anderen, dürfte allerdings ein Zweifel über die von dem Bearbeiter vorgenommene «Verbesserung» des Schlegel'schen Textes schwerlich obwalten können.

³⁾ Vgl. E. Kilian. Die Königsdramen auf der Karlsruher Bühne. Mit besonderer Berücksichtigung der Einrichtungen von Heinrich V. und Heinrich VI. (Jahrbuch XXVIII.)

Existenzberechtigung als Glied des Cyclus, als Bindeglied zwischen den Historien von Heinrich V. und Richard III., insbesondere als unentbehrliche Einleitung für die letztere Tragödie. Für diesen Zweck leistet eine ökonomische Zusammenziehung (die im Einzelnen durchaus pietätvoll sein kann, in weit höherem Maße als alle zweitheiligen Bearbeitungen von Dingelstedt, Wolzogen und Buchholz!) ungleich bessere Dienste, als eine auf zwei Abende vertheilte Vorführung der hin- und herwogenden Kämpfe, die in ihrer epischen Breite und ihren ermüdenden Details für ein ungelehrtes deutsches Publikum kein genügendes Interesse bieten können. Auch die Münchener Aufführung der Historie in der Bearbeitung von Buchholz vermochte mich keines Besseren nach dieser Seite zu überzeugen.

Daß die Zusammenziehung andererseits auch einige sehr bedauernswerthe Opfer erheischt, ist selbstverständlich; doch sind die letzteren nicht so schwerwiegend, daß sie nicht ein Gegengewicht erhielten durch die außerordentlichen Vorthelle, welche die Vorführung des Stückes an einem Theaterabende bietet.
