

Werk

Titel: Die Shakespeare-Aufführungen in München 1906

Autor: Bormann, Walter

Ort: Berlin-Schöneberg

Jahr: 1907

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509_0043 | log112

Kontakt/Contact

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

✉ info@digizeitschriften.de

Die Shakespeare-Aufführungen in München 1906.

Die Durchschütterungen, die laut unserem letzten Berichte das Hofschauspiel zu erleiden hat, ließen es wirklich nun im Herbst 1906 auch zur Verabschiedung des schon lange leidenden und beurlaubten Oberregisseurs Jozca Savits kommen. Einundzwanzig Jahre sind es, daß Herr Savits, der für die Regie Shakespeare'scher Werke stets Vorliebe und eifrige Hingabe bekundete, fast ausnahmslos die Vorstellungen des großen Briten an der Hofbühne leitete. Eine merkwürdige Stellung unter den Theaterleitern nahm er darin ein, daß er die Gebilde dichterischer Phantasie auf dem Holz des Bühnengerüsts, das mit seinen sinnlichen Mitteln ihrer Geistigkeit sich ganz hingeben soll und ihr dabei doch so vielfach widerstrebt und widerspricht, unumschränkt zur Herrschaft bringen und ihr Geistesleben restlos der sinnlichen Vermittelung einzukörpern bestrebt war. Daß nicht bloß Stimme und Leiblichkeit der Schauspieler, sondern desgleichen der gesamte übrige sinnliche Stoff auf den Brettern für die Zwecke der Dichtung zur Geistigkeit künstlerischer Form geadelt werde, das ist ja die wahre Aufgabe der Szene, der einzige Sinn aller Arbeit der Regie, das Ziel auch alles Ringens mit Maschinerien, wo jene noch auf gesunden Bahnen schreitet. In der Zeit einer naiven Blüte gelingt ihr das leichter, als in Perioden vorgeschrittener Bildung, welche in Übereinstimmung mit der geistigen Kulturgeschichte auch die äußeren Kulturverhältnisse in Kostümen wie in Prospekten usw. bis zu einem gewissen Grade mit Recht verdeutlicht wünscht. Ist doch die sinnliche Umwelt für die Dichtkunst von ihrem Urbeginne an niemals etwas Gleichgültiges. Nimmt sie in der Epik sogar einen bedeutsamen Platz mit umständlicher Schilderung ein, wird es etwas gänzlich Verschiedenes, wenn das dort nur in Worten der Phantasie Vorgestellte hier mit seiner Stofflichkeit in Ausdehnung und Gewicht die Szene füllen soll. Dort wird durch die Schilderung mit ihrer verständnisinnigen Freude an Natur und Menschenschöpfung bis ins Kleinste der Sinnenstoff vergeistigt, durch die körperliche Ausführung auf der Szene wird er zur trägen Masse, die mit dem Gange der dramatischen Fortbewegung nicht Schritt hält. Die Personen der Dichtung, indem sie durch die Leiblichkeit der Schauspieler abgebildet werden, bringen ununterbrochen die seelischen Stimmungen der Rede teils sprechend, teils anhörend oder auch das von den Lippen Verschwiegene, innerst Gehegte zum Ausdruck und neben diesem wechselnden seelischen Leben hat das Aussehen der Leibesgestalt an sich da nicht die geringste Geltung. Darum erweist die Szene der Aufführung einen großen Dienst, wenn sie die Schauplätze, welche die Kunst des Epikers mit Lust schildert, Hain und Flur, das Heim des Fürsten, Bürgers oder Bauern, Gärten, Kirchenwölbungen, Kerkerwände usw. in treffenden Abkürzungen uns so treffend und schön vorführt, als ob alle diese Örtlichkeiten mit der bestimmenden Bedeutung, den sie für die Erläuterung der Handlung besitzen, an ihrer Stelle gleichfalls mitsprächen. Das ist dann um so dankenswerter, weil im dramatischen Gespräche zuweilen jede aufklärende Beschreibung der Szenerie mangelt. Die Phantasie der Hörer hat sicherlich bereits die angestrengteste Aufgabe, da sie sich unzerstreut einzig dem Nachempfinden innerer Seelenbewegungen hingeben soll, und es müßte, wenn sie außerdem noch von der

Ergänzung der äußeren Umwelt durch die Phantasie abgezogen würde, das mehr beunruhigend, als sammelnd wirken. Ebenso wie die maßlos zerstreuende und geradezu die Phantasie abtötende Überladenheit der naturalistischen Ausstattungsbühne ist daher die völlige Beseitigung der Dekoration, womit die Phantasie eines erwünschten Stützpunktes beraubt würde, zu meiden. Nicht die der dramatischen Stimmung dienende, sondern die aufdringlich um ihrer selbst willen aufgerollte Szenerie ist von Übel. Da ich mich des Bewußtseins nicht begeben kann, unter allen Kritikern, die sich der Münchener Reformbühne annahmen, von ihren Anfängen bis heute am Entschiedensten und Ausdauerndsten ihren Wert und Segen aufgefaßt und festgehalten zu haben, ist es mir schon recht bald als Wunderlichkeit entgegengetreten, daß gar manche Häupter der Literatur und Kunst, wie es — Gott sei es geklagt! — so oft deutsche Art ist, eigensinnig von einer Sache, die nicht von ihnen selbst ausgegangen war, sich abwandten. Unter ihnen war es ein gefeierter Dichter, der mir nichts anderes entgegnete, als daß ihm diese Münchener Neuerung nicht weit genug gehe, da man von jedem Szenenprospekte absehen solle. Wenige angesehene Männer, wie z. B. Wilh. Riehl, traten für die nach Ludwig Tiecks Wunsch mit der Dekoration vereinigte altenglische Bühne, wie sie in München verwirklicht wurde, fest und tapfer ein, wenige nur begriffen, daß diese Bühne, wenn sie keine antiquarische Kuriosität bleiben und nicht als störende Ausnahme die gewohnte Szenenart des Theaters unterbrechen wollte, allmählich auf alle Theatervorstellungen auszudehnen sei. Daß die Richtigkeit dieser Forderung, wenn man mit solch einer Bühne überhaupt auf richtigem Wege ist, gewißlich zu gelten hat, wird von ihren Anhängern wie Gegnern mir mehr und mehr zugestanden.

Der künstlerische Zweck dieser Reformbühne wurde vom Oberregisseur Savits sofort auf das Begeistertste erfaßt, wie denn er es war, der für die erste Ankündigung der Intendanz eine Reihe von Stimmen hervorragender Fachmänner als glückliches Geleit zusammenstellte. Herr Savits, der stets der geistige Führer dieser Bühne war, lief vielleicht mitunter mehr Gefahr, die sinnliche Hilfe des Schauplatzes in der rechten Anwendung gering zu achten, als den dichterischen Gehalt der Dramen und das ihn auf der Bühne formende Zusammenspiel der darstellerischen Kunst. Vom gemeinen Geschäfts- und Effekttreiben unserer Theaterbeherrscher, die geschmeidlich sich dem Publikum in seinen rohen Geschmacksneigungen anbequemen, anstatt mit dem Bewußtseinstolze der Kunst das Volksgemüt in seinen edelsten Seiten zu berühren und emporzuziehen, ist das ein weiter Abstand. Ungefähr 400 Vorstellungen sind es gewesen, die auf der «neu eingerichteten», bezw. «Shakespearebühne» in 16 Jahren — eine Zeit nach dem Amtsantritt des Intendanten E. v. Possart ruhte sie — unter Regie des Herrn Savits zur Darstellung gelangten, darunter «Romeo und Julia» 50mal (in den vorhergegangenen 20 Jahren nur 20mal aufgeführt), «König Lear» 29mal (8mal im vorhergegangenen Jahrzehnt aufgeführt) «Was Ihr wollt» 49mal (gegen 14 Aufführungen in den vorhergegangenen 15 Jahren) und so nahm die Pflege Shakespeares durch diese Bühne ansehnlich zu. Auf ihr kamen noch «Macbeth», «Julius Cäsar», «Cymbeline», die Trilogie und die Tetralogie der englischen Historien, «Viel Lärm um Nichts», «Wintermärchen», «Komödie

der Irrungen» zum Teil in zahlreichen Vorstellungen. Von anderen Dramatikern haben Calderon («Dame Kobold» nach Wilbrandt), Molière («Arzt wider Willen»), Goethe («Götz» und «Faust I»), Schiller («Fiesco» und «Jungfrau von Orleans»), Kleist («Käthchen»), Grillparzer («Ottokar»), Martin Greif («Konradin» und «Agnes Bernauer») an der Shakespearebühne Anteil gehabt. Die Werke Shakespeares, um welche sich die Regie des Herrn Savits ohne Zuhilfenahme der Shakespearebühne verdient machte, waren die oft gespielten Stücke «Hamlet» und «Kaufmann von Venedig», wie sodann «Othello», «Perikles» und «Liebes Leid und Lust» (nach Rudolf Genée) ferner «Wie es Euch gefällt», «Sommernachtstraum», «Sturm», «Der Widerspenstigen Zähmung» (nach Deinhardstein). Daß also aus herkömmlichen Rücksichten, die namentlich auf Schauspieler genommen wurden, Hauptwerke noch auf der alten Bühne gespielt wurden unter nicht geringen Änderungen von Text und Szenengefüge, war ein schwerer Mangel, den ich gelegentlich immer wieder beklagte. Dagegen gelangten jene anderen Werke auf der Shakespearebühne unter ganz unwesentlichen Abweichungen vom Urtext und Szenengang der Ausgaben zur Darstellung. Wieviel dabei gewonnen ward, weiß ein jeder, der mit geistigem Ohr der Phantasie eines Shakespeare zu lauschen verstand. Als vorzügliches Beispiel darf ein so selten gesehenes Werk, wie «Cymbeline» dienen, gegen dessen treue Bühnenwiedergabe man Scheu trägt, so daß es als «Imogen» von Bulthaupt bearbeitet, über manche Theater ging. In allen Lichtern und Schattierungen der Parallelen und Gegenwirkungen kam die Shakespeare-Bühne, ohne welche freilich die Aufführung auf lahmen Füßen gegangen wäre, diesem die Reinheit der Natur gegenüber Falschheit und Heuchelei verherrlichenden Drama zur Hilfe. Allerdings wurde die Mühe der Regie durch eine Anzahl von ausgezeichneten Künstlern, deren ich im vorigen Berichte gedachte, bei einer Reihe wohlgelungener Shakespeare-Darstellungen unterstützt. Anderenteils hatte es Herr Savits mit Darstellern zu tun, welche bisher geringe Fähigkeiten verraten hatten und bei denen es gleichwie ein Wunder erschien, daß das Steuer seines geistigen Strebens auch ihnen Richtung und Beseelung lieb, aus ihnen Künstler schuf. Auch Schüler des Oberregisseurs habe ich mehrfach genannt, die als Mitglieder der Hofbühne sich mehr und mehr vervollkommneten und einen hoffnungsvollen Nachwuchs im Personal während der letzten Jahre ausmachten, den man leider bei dem eingerissenen Niedergange unseres Schauspiels nicht genugsam ins Vordertreffen stellte. Ließ man doch Herrn Salfner, der anfang, ein Liebling des Publikums zu werden («Romeo», «Heinrich V») nach Leipzig gehen und die Kräfte des Frl. Berndl («Julia», «Desdemona») der Herren Geis (Gloster), Gura (York), Jacobi werden kaum nach Gebühr verwertet.

Wie viel edles und tüchtiges Streben für Hebung des deutschen Theaters in Wort und Schrift, aber auch in Taten ist immer wieder verschüttet worden, doch, so lange ein Shakespeare, ein Schiller und unsere Großen Schutzheilige unseres Theaters bleiben, haben reine Kunstforderungen, ob auch an einem entfernten Morgen, immer noch Aussicht auf Erfüllung. Hier in München gebriecht es bei den jetzigen unfertigen Zuständen des Schauspiels begreiflich auch an Klarheit und Sicherheit der Leitung; aber man schlägt zu besseren Verhältnissen den rechten Weg bisher nicht ein, wenn

man, wie es den Anschein hat, Shakespeare und unsere Meister aus der führenden Stellung im Spielplane verdrängen will. Zur Zeit werden ihnen auffallend wenige Abende zugestanden.

Während ich dies schreibe, kommt die Kunde vom Hinscheiden des Urhebers der «neu eingerichteten Bühne», des einstigen Generalintendanten Karl Frh. v. Perfall, geb. am 29. Januar 1824, gest. am 14. Januar 1907. Das gibt mir Anlaß, mit einigen Zeilen zu sagen, wer dieser Schöpfer der «Shakespearebühne» war.

Nachdem er als Jurist sein Staatsexamen abgelegt hatte, widmete er sein Leben dem Studium der Musik, der er von früher Kindheit an zugeneigt war. Durch zahlreiche Vertonungen, auch von Opern, hat er sich einen geachteten Namen erworben. Häufig ging mit seiner begleitenden Musik Shakespeares «Perikles» in Szene. 1864 wurde er von Ludwig II. zum Intendanten der Hofmusik, 1867 zum Hoftheaterintendanten ernannt.

Von Anfang bis zu Ende seiner 25jährigen Verwaltung hat Perfall sein Theater den Zielen hehrer Kunst zugeeignet, die Bahnen der altbewährten Kunst keinen Augenblick im Stich gelassen, nie auch hat er als Knecht des abgelebten Schlendrians, der Geldmacherei und äußerlichen Schablonenwesens, gegen neue Mittel und Wege sich unzugänglich gemacht, wenn sie wirklich der Kunst, der Stärkung des echten Alten und der Förderung eines jungen Eigenlebens, das aus diesem Alten entsproß, zu dienen versprochen. Zahlreiche Vorstellungen der klassischen Meister mit ermäßigten Preisen führte er ein und hat damit dem Volke seinen kostbarsten Besitz noch mehr eigen gemacht. Zudem hat er bedeutenderen neuen Schöpfungen die Pforten aufgetan und, wie die Dramen Linggs, Heyses, Schacks, Wildenbruchs, Wilbrandts u. a. häufig bei ihm gespielt wurden, so sind auf seinen Brettern manche der früheren Werke des nordischen Dichters, den man seltsamerweise einen «Magus» genannt hat, nicht wenig heimisch geworden (wie «Nora», «Nordische Heerfahrt»), obschon er niemals von ihm und der «Magie» seiner späteren Arbeiten geblendet wurde, indem er meinte, daß bei aller Gewaltigkeit, mit der man jene als Wallfahrtsstationen auf den Sinai der Zukunft pries, sie dem starken und reinen Volksempfinden unüberwindlich fremd bleiben würden. Auch den Plan einer deutschen Schauspielschule faßte Frh. v. Perfall ins Auge (s. darüber Heinrich Marr im Briefe an Feod. Wehl in F. Wehls Buch «Zeit und Menschen» I, 135) und hat ihn in kleinerem Umfange verwirklicht. Wehl erzählt von einer Generalversammlung des «Deutschen Bühnenvereins» von 1879, wo außer Perfall und ihm keiner der Intendanten und Direktoren, «die wie Polizeibüttel tagten und nur Strafbestimmungen für durchgehendes und widerwilliges Personal berieten», zugänglich war für eine Betrachtungsweise, die «in der Kunst die Kunst sah». Perfalls schönste Eigenschaft, die mir von langjährigen Mitgliedern des Hoftheaters bezeugt wurde, war es vielleicht, mit regem Anteil jegliche Kunstleistung zu begleiten und damit seine Schauspieler, deren künstlerische Gaben er verstand und ehrte, zu enthusiasieren. So wurde er nun auch in seiner Geneigtheit für künstlerische Reformen von den 1887 in der «Beil. z. Allg. Ztg.» gedruckten Abhandlungen Rudolf Genées «Die Natürlichkeit und die historische Treue in den theatralischen Vorstellungen» zur Einführung der «neu eingerichteten Bühne», die er selbst

nicht Shakespeare-Bühne genannt wissen wollte, bewogen. Sein lange gefühlter Verdruß über den die dramatischen Dichtungen überall zerstückelnden Zwischenvorhang bestimmte ihn hierbei. Die Ausführung der Szene besorgte der Maschinenmeister Lautenschläger. Über das Gelingen seines Planes hatte Baron Perfall eine große Freude. Den unmittelbarsten Vorteil aus dieser Szenenreform, die in der Leichtigkeit beliebig vieler Verwandlungen von der maschinellen Beweglichkeit der «Drehbühne» niemals ersetzt wird, welche außerdem mit der von ihren Absichten unzertrennlichen Breite der Ausstattung erheblich abweicht, hatte, wie erwähnt, zunächst Shakespeare.¹⁾ Nachfolge fand die Münchener Neuerung bisher in einer Reihe von Städten, wie Prag, Breslau, Düsseldorf, Kopenhagen, Paris. Ein Engländer beschrieb im Beiblatt «Literature» der «Times» vom 22. September 1900 unter den Initialen J. G. R. eine in München erlebte Aufführung des «Lear» auf dieser Bühne und schloß daran die Sätze: «For the first time we felt we had had the privilege of witnessing upon the stage the real Shakespeare — no actor — managed Shakespeare, but Shakespeare pure and unadulterated — and that in a foreign tongue and played by actors, who were not Englishmen. It must not, however, be thought, that this Munich «Shakespeare Stage» is a mere antiquarian experiment, such as the interesting performances by the Elizabethan Stage Society in London. By no means. It appeals to the ordinary theatregoing public in Munich and always brings full houses. If the mise-en-scene is not, what one would call «gorgeous», there is, at least, nothing about it that suggests parsimony. The costumes on this occasion were of great artistic beauty and the scenery — there were no less than twenty different scenes — come from one of the first ateliers in Europe, that of Burghart in Vienna». Darauf ergeht sich dieser Kritiker in ungemein lobenden Worten über die Schauspieler.

Sollte man, was schwer zu glauben, jetzt nach dem Tode Karl von Perfalls die geringe Pietät besitzen, seine Hinterlassenschaft zu vernichten, dann besteht die Hoffnung, daß zu anderer Zeit diese Reform wiederaufleben wird, wann das deutsche Volk für die ganze Tiefe und volkstümliche Macht der dramatischen Kunst reif ist und sich nicht mit allerhand sinnenreizendem Küchenaufputz abspesen läßt, den eitle Schriftsteller und eitle Schauspieler darbieten. Dann würde auch die anhaltende und angespannte geistige Arbeit, die Jocza Savits zwei Jahrzehnte lang auf diese Reformbühne wandte, ihren Lohn finden; denn die Nachfolger bauen auf keinen unbekanntem Boden.

Das im vorigen Berichte erwähnte Gerücht bestätigte sich nicht: «König Lear» kam wirklich im Frühjahr 1906, doch, wie wir es gewohnt sind, unbearbeitet mit getreuer Bewahrung des Urtextes, auf die Shakespeare-Bühne. Der oben als Schüler des Herrn Savits angeführte Heldenspieler Franz Jacobi, der bereits recht Schätzenswertes als Wallenstein, Thoas, Odoardo darbot, hat Lears greise Königsgestalt in einer allseits so erschöpfenden und edel gehaltenen Form hingestellt, daß unser Hoftheater seit langem nicht einer ähnlich bedeutenden schauspielerischen Kunsttat sich erfreute.

¹⁾ Darüber das Nähere in meinem Aufsatz «Shakespeares szenische Technik und dramatische Kunst» im Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft XXXVII (1901) S. 181 ff.

Fassen wir zusammen, so mangelte dem Bilde Lears kein einziger Zug: im Anbeginne die Schwachheit des «zum Grabe Wankenden» (I, 1), doch eine Hoheit auch, vor der gern jede Wimper sich senkt, dabei der herrische Stolz, die Raschheit, mit der seine Gebote wie Blitze hervorzucken aus der Wetterwolke, und im Verein damit wieder die angeborene Huld dieser die Herzen der Beherrschten sich erobernden Fürstenart, die im Grunde fern von jeglicher Tyrannenweise ist und in der Anhänglichkeit Kents und des Narren ihren Widerhall findet, alles in allem jene Gemütswärme, die durch Lears Adern pulst, die beim Übermaß des Wehes in unbändiger Leidenschaftlichkeit und im Wahnsinn dahinrasend, doch aus dem mit ihr gepaarten tiefen Ernst entsprungen, heilende Kräfte mit sich führt. Daher mitten im Toben des Wahnsinnes Lears Selbstgericht über seine Menschenschwächen und zugleich Lears Weltgericht über allen prahlenden Schein und Lug, was in ihm eine innerliche Läuterung vollzieht.¹⁾ Gewonnen sein muß diese Läuterung, ehe Lear Beseligung in Cordelias Armen beschieden ist, die in ihrer flüchtigen Kürze Vorbereitung ist der Erlösung von jedem irdischen Jammer. In diesem Geiste gab Herr Jacobi durchweg seinen Lear mit den Hilfsmitteln seines hohen Wuchses und seiner klangvollen Stimme, überall herzbezwingend, da mit der Gewalt der Darstellung das schöne Maß der Kunst, das allein rühren und erschüttern kann, Schritt hielt. Daß Herr Jacobi die Altersmüdigkeit des Achtzigjährigen, als den Lear selbst sich bezeichnet (IV, 7), in der ersten Szene des Stückes mit zitternder Hand zur Anschauung brachte, ist durchaus richtig; denn die kindische Grille, welche die zärtlichen Vaterspenden an die Bedingung zärtlicher Kindesworte knüpft, wird allein durch die Schwäche des Alters verständlich. Ist das aber auch Greisesschwachheit, steht es gleichwohl in folgerechtem und folgenschwerem Zusammenhange mit den Herrschergewohnheiten und Ansprüchen seines langen Lebens. Die Vorschnelle der Alterslaune ist ein wilder Schoß, den die Wesensart des immer in Selbstherrlichkeit sich Sonnenden, wie er vordem sie durch sein Handeln behauptete (V, 3), nun, da die Heldenkraft des Königsgreises brach liegt, hervortreibt, um sich in ihr mittels fremder Schmeichelreden einzuwiegen. Einzig in der ganzen dramatischen Literatur ist diese Tragik eines achtzigjährigen Helden in seiner Verschuldung und Selbstentsündigung. Der unechte Schein seines langen verflossenen Erdenlebens deckt sich ihm auf und trotz der Höhe seines Alters entbinden sich aus seinen Seelentiefen wunderbarliche gesundende Mächte, und das muß sogar auf den Irrwegen des Wahnsinns und der Bewußtseinsverdunkelung geschehen, auf denen sein ringendes Gemüt der Wahrheit und hellen Bewußtheit zustrebt. Öffne man doch die Augen für das, was mit unermeßlicher Tiefe diese Tragödie lehrt für die Einsicht in das ganze Seelenleben. Wie erwünscht und unterrichtend die Erläuterung der Psychiater über die naturtreue Wiedergabe des Wahnsinns in diesem Stücke immer sei, so ist das, was vermittels dieses Kunstvermögens die dramatisch-tragische Dichtungsweise hier als ihren eigentlichen Kunstgehalt hervorbringt, von ungleich höherer Bedeutung. Eine selbsterlösende unzerstörbare Kraft, die nach aufreibendem Verbräuche des

¹⁾ Vgl. meinen Aufsatz «Die poetische Gerechtigkeit im König Lear» in H. Schreyers «Deutsche Dramaturgie» III (1896—1897) S. 33 ff.

menschlichen Ich durch lange Jahre gleichwie ein anderes Ich auf dem Grunde der Seele lebt! Mit diesem Gehalt wird die Tragödie des Greises zu einer Dichtung von ewigem Jugendmark. Jener Lear, der sich anfangs selber in seiner Gebrechlichkeit schildert, fühlt, als «der Sturm des Geistes seinen Sinnen jegliches Empfinden raubt» und «das zarte Fühlen des Körpers» abtötet (III, 4), kein Rasen der Elemente, seine physischen Kräfte scheinen zur Jugendstärke anzuwachsen, als er «Vernunft in Tollheit» (IV, 6) redet. Somit wäre es irrig, zu meinen, daß, wenn uns schon zu Anfang des Stückes die Altersschwäche des Königs gezeigt wird, er dann den folgenden Anstürmen des Naturgrimmes und der Gemütserschütterungen nicht gewachsen sein könnte. Seitdem ich das unübertreffliche Abbild Lears durch Otto Lehfeld (Weimar) in dessen besten Zeiten schaute, sah ich noch andere treffliche Darstellungen des greisen Märtyrers, wie die künstlerisch beherrschte und in manchen Momenten, wie bei der Wiedererkennung Cordelias, überwältigend große Behandlung durch Wilhelm Schneider und die ebenfalls sehr rühmliche einmalige Wiedergabe durch Herrn Otto (Darmstadt). Mit den Besten aber ringt hier Hr. Jacobi um die Palme, der für sein ganz aus dem Innern und aus einem Gusse gestaltetes Königsbild die strengsten Ansprüche befriedigte. Sonst ließ die Aufführung des Trauerspieles genug zu wünschen übrig und zumal diese Cordelia, diesen Edgar mit den Shakespeare'schen Gestalten zu vereinen, war schwierig. Herr Lützenkirchen, vormals ein guter Edmund, spielt jetzt den Narren, doch fehlt ihm hier, während er über das abgehärmte Äußere des Fastenden übertriebenen Anschauungsunterricht gibt, Schlichtheit und daher die Macht der Rührung. Rühren kann dieser Narr allein, wenn er als «bitterer Narr» und ohne Spur von Rührseligkeit mit munterer Narrenzunge durch nichts als die ernstesten Anspielungen seiner scharfen Spottreden verrät, wie ihm das Geschick des Gebieters in das Herz schneidet. Überraschend durch vollendeten Ausdruck der gleißnerischen Goneril in jedem Tonfall. Mienenzug, Bewegungsspiel war Emma Berndl.

Nach Ernst von Possarts Scheiden zum ersten Male «Der Kaufmann von Venedig» mit einem anderen Shylock! Als geistvollen Darsteller kennen wir das neue Hoftheatermitglied Herrn Heine, bereits aus der sonderbarsten Shakespeare-Vorstellung, die wir je sahen, als Ernst v. Wolzogen vor etwa 10 Jahren durch eine Vivisektion an «Troilus und Cressida», diesem vermeintlich mißlungenen Werke, an dem man dergleichen, wie der Unternehmer vor dem Vorhange des hiesigen Gärtnerplatz-Theaters dozierte, sich dreist erlauben dürfe, ad oculos die Art der Aufführung Shakespeare'scher Dramen im Globe-Theater demonstrierte. Von den Schauspielern und dem Publikum bis herab zu den scheuernden Putzweibern fehlte nichts von angeblicher Naturwahrheit: man sah die Lords in ihre Logen treten und die leichtfertigen Courtisanen, hörte das fort und fort das Spiel unterbrechende Geschrei der Massen, gleich als ob die Bühnenkunst eines Shakespeare und Burbage an lauter Geistestaube, bar an Sammlung und Andacht, weggeworfen worden wäre! Und Shakespeare selbst bekam als «mittelmäßiger Schauspieler», wie wir belehrt wurden, hier nur eine kleine Rolle im eigenen Stücke zu spielen. Damals war Herr Heine als Thersites mit seinem feinen Spiel der einzige Lichtpunkt des Abends. Jetzt war es für ihn eine schwere

Aufgabe, nach der durchgereiften, allbeliebten Darstellung Shylocks durch Herrn v. Possart zu glänzen. Herr Heine faßte nach unserem Bedünken den Juden bisher nicht alt, d. h. nicht seelenalt genug auf. Das innere Alter, in dem die unbeweglich starr am Mammon klebende Seele Shylocks in Fäulnis, sozusagen, stinkt, auch bei ungemessenster Leidenschaft, kam nicht zu rechtem Ausdruck. Um des geliebten verlorenen Geldes willen allein kann dieser Jude aufwallen, selbst beim Verluste des Kindes, das er sich tot, aber mit seinen Edelsteinen zurückwünscht. Es ist auch nachher nichts von Größe darin, wenn er, auf seinem Scheine bestehend, den zehnfachen Betrag des Geldes ablehnt; denn Haß und Rache schürt ihm der Verlust aller der Gewinne, um die Antonios Wettbewerb durch zinsfreies Ausleihen ihn brachte, und nach Porzias herbem Spruche ist er gleich bereit, mit dem Dreifachen des Betrages sich zu begnügen. Es ist Ansicht, daß Herr Heine, der den charakteristischen Ton des Shylock bei einer Wiederholung bereits weit richtiger traf, allmählich die Rolle völlig bemeistern werde. In der übrigen Vorstellung gab es in alter und neuer Besetzung neben mehr und minder Gutem auch des Vergriffenen und Übertriebenen — es gilt dies namentlich von Marokko und Arragon — genug. Das Stück kam wieder in der üblichen leidigen Zustutzung. Ich habe die Genugtuung, das Szenengefüge des Originals mit seinen sinnvollen Kontrasten, auf die ich so oft verwies, auch von Eugen Kilian jetzt verteidigt zu sehen in einer Abhandlung, in der er übrigens nun auch auf alle Weise mit trefflicher Beredsamkeit für Schlichtheit der Szenerie eintritt.¹⁾

Endlich hatten wir jüngst eine verunglückte Vorstellung des «Othello» (Regie: Herr Heine). Dieser Othello schlug anfangs einen jämmerlichen Philisterton an und man ahnte nichts von der Glut in seinen Adern, die dann, wo sie zur Flamme aufloden soll, gewöhnliche Theatermanier erschien. Und wo blieb in der Klangfarbe, wo in Aug' und Antlitz, in der stummen Seelenmusik jeder kleinsten Körperregung der Unschuldsglanz einer Desdemona? Zu rühmen war der ergreifend gespielte Brabantio des Herrn Jacobi und an einzelnen Stellen der Jago des Herrn Heine, doch beherrschte er nicht vollkommen glücklich das Ganze der Rolle und zeigte zu wenig von der geheichelten Treuherzigkeit, mit welcher der Fähdrich in allen Herzen, sogar in dem Desdemonas, sich einnistet. Eine jetzt arg am Hoftheater überhandnehmende Untugend, das undeutlich überhastete Sprechen, das höchste Natürlichkeit bedeuten soll, zeigte im Beginne des Stückes dieser Jago dergestalt, daß man kein einziges Wort verstand. Verkehrtweise hatte man den Gang der Handlung unverständlich gemacht, indem man den Anfang von Akt V, wo Cassio von Rodrigo verwundet und Rodrigo von Jago erstochen wird, schlechtweg strich.

Jedermann aber weiß es, wie licht diese drei eben besprochenen Tragödien, die auseinanderliegenden Zeiten von Shakespeares Dichterschaffen gehören, wiederum den roten Faden darweisen, der durch das gesamte Takelwerk von Shakespeares Bühnenkunst sich hindurchschlingt: jenen tief durchgeführten Gegensatz vom Schein und Sein des Erdenlebens. Im Scharfblick

¹⁾ S. Eugen Kilian «Ausstattungswesen und Drama» in den Westermann'schen «Monatsheften» Juni 1906.