Werk

Titel: Theaterschau

Ort: Berlin

Jahr: 1917

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509_0053|log22

Kontakt/Contact

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

info@digizeitschriften.de

Theaterschau.

Züricher Shakespeare-Aufführungen im Jahre 1916.

Von Regisseur Richard Révy.

Die dreihundertste Wiederkehr von Shakespeares Todestag wurde in Zürich durch Aufführungen von «Der Widerspenstigen Zähmung», «Viel Lärm um nichts», «Was Ihr wollt», «Wie es Euch gefällt», «Der Kaufmann von Venedig», «Lear», «Hamlet» und «Macbeth» gefeiert: eine Auslese aus der reichen Shakespeare-Arbeit, die das Theater unter der Führung Alfred Reuckers im letzten Dezennium geleistet hat; als Erstaufführung erschien in dem Jahre der Shakespeare-Feier «Troilus und Cressida». Es ist ein Zeichen engster Beziehungen zu dem Dichter, daß die Festaufführungen größtenteils aus dem sicheren Bestand des Repertoires der letzten Jahre bestritten und in einer Zeitspanne von 4 Wochen um den 23. April als Mittelpunkt herumgruppiert, alle erstmalig in dieser Spielzeit zur Aufführung kommen konnten und daß eine Neueroberung auf dem schwierigen Gebiet der noch von keiner Bühne dauernd gewonnenen Dramen versucht wurde. Die Shakespeare-Feier war der Ausdruck langjähriger, treuer Bemühungen um den Dichter.

Eine Stadt von der Größe Zürichs kann bei aller kunstfreudiger Opferwilligkeit — in der Schweiz findet man viel wirklichen Idealismus! — natürlich ihre Theater nicht mit solchen Mitteln ausstatten, daß sie ohne weiteres mit großstädtischen Bühnen konkurrieren könnten. Das Künstlerpersonal wechselt in seinen lebendigsten Kräften zu schnell, die szenische Ausstattung beschränkt sich mehr auf ein Verwerten des Vorhandenen, als auf Neuanschaffungen, eine relativ kurze Vorbereitungszeit steht für die einzelnen Stücke zur Verfügung. Überdies machten sich störende Rückwirkungen des Krieges geltend. Was trotzdem den Züricher Shakespeare-Aufführungen vom Jahre 1916 allgemeineres Interesse sichern mag, ist, daß sie an der von Berliner Bühnen ausgehenden Shakespeare-Renaissance starken Anteil nehmend, typische Eigenschaften dieser Epoche entwickelt haben und daß, auf den allgemeinen künstlerischen Anregungen der modernen Bühne fußend. eigene Wege versucht wurden. Bewirkt wurde dies durch die künstlerische Stabilität der Leitung, die nun seit vielen Jahren in denselben Händen liegt.

Für die Aufführungen standen zwei Bühnen zur Verfügung: das große Stadttheater, eine Bühne, die bei manchen trefflichen Qualitäten doch vor allem Opernhaus ist; in gefährlicher Breite liegt der Orchesterraum zwischen Szene und Zuschauern. Dann die intime Bühne des Pfauen-Theaters, ein enger und technisch sehr unbefriedigender Raum, in dem aber das Publikum, dieser

große und wichtige Mitspielende, glücklichsten Kontakt mit den Schauspielern gewinnt. Dieser mühelose Kontakt ist eine wesentliche Voraussetzung für künstlerische Wirkung; die Ausdrucksmittel der Schauspieler vereinfachen und veredeln sich, und das Publikum wird feinhöriger.

Die Vorzüge der stilisierenden Reliefbühne kamen allen Stücken zugute. Ein gemeinsamer, dem Charakter des betreffenden Stückes angepaßter Rahmen umschloß gleichmäßig alle Szenen; zwei parallel zum Zuschauerraum laufende Stufen teilten je nach Bedarf den Raum in eine Vorder- und Hinterbühne. Das ablenkende Detail der alten Illusionsbühne war einer andeutenden, den seelischen Grundton der Szene unterstützenden Einfachheit gewichen. In dem Auswechseln der abschließenden Hinterwand, die oft durch einen Vorhang ersetzt war, bestand meist der ganze Umbau; daher vollzog sich der Szenenwechsel ohne Zeitverlust, man konnte, dem ursprünglichen Gefüge der Dichtung folgend, Zusammenziehungen und gewaltsame Verlegung der Schauplätze im allgemeinen vermeiden. Nicht immer allerdings vermag die stilistische Kraft des Schauspielers, mit der Stilisierung des Bühnenbildes Schritt zu halten. Die Tugend der «andeutenden Dekoration» bringt dem Künstler einige Not, da ihm früher manches szenische Detail Anregung und Stütze geboten hatte. Nur der ganz große Schauspieler wird ohne weiteres auch auf der vereinfachten Bühne bestehen. Daß solche Künstler sehr selten sind, bestimmt der Vereinfachung ihre Grenzen.

Ein äußeres, aber sehr erfreuliches Merkmal der gegenwärtigen Shakespeare-Epoche ist der starke Publikumserfolg. Wenn das Deutsche Theater in Berlin für einzelne Inszenierungen 40 und mehr Aufführungen in einem Spieljahr mitteilen kann, so entsprechen diese Zahlen im Verhältnisse vollkommen den 12 Aufführungen von «Der Widerspenstigen Zähmung», den 9 Aufführungen von «Viel Lärm um nichts», den 10 Aufführungen von «Wie es Euch gefällt» in je einer Züricher Theatersaison.

Worin besteht aber das charakteristische innere Merkmal der neuen Shakespeare-Aufführungen, die bis jetzt in Max Reinhardts Inszenierungen wohl ihren stärksten Ausdruck gefunden haben?

Zwischen Dichtkunst und Schauspielkunst, die sich zu gemeinsamer Wirkung auf der Bühne vereinigen, ist in unserer Zeit eine entschiedene Grenzberichtigung zugunsten der letzteren erfolgt: die Schauspielkunst, durch einseitig literarische Gesichtspunkte lange unfrei gemacht und in ihren Ausdrucksmitteln zur Schablone eingeengt, darf jetzt mehr aus ihren eigenen Gesetzen heraus wirken; und aus dem freien Spiel der ihr innewohnenden belebenden Gewalten erwuchs der Dichtung neue Schönheit. An einzelnen Rollen hatten besonders starke künstlerische Persönlichkeiten seit jeher den dichterischen und schauspielerischen Anteil gleichberechtigt zu verschmelzen gewußt. Heute versucht dies nun an dem gesamten Bühnenkunstwerk die — in ihrem jetzigen Umfange völlig neue — Kunst der Regie.

An dem Schicksal Shakespeares auf der deutschen Bühne kann man diese allgemeine Wandlung besonders deutlich verfolgen. Durch die Literatur und nicht durch die Schauspielkunst wurde der größte dramatische Dichter dem deutschen Geistesleben zuerst gewonnen. Ein literarisch-idealisierender und etwas doktrinärer Zug beeinflußte daher lange die Bühnenaufführung seiner Werke. Schiller, der für die deutsche Bühne entscheidende Mann, sprach das

sehr bedenkliche Wort über «die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet». Bei einem gemäßigt fortschrittlichen Stadtrat würde man solche Gedankengänge eher erwarten, als bei einem großen Dichter; und doch entsprachen sie der Gesamtmeinung seiner Zeit über die Bühne. Man suchte «die Moral» des Stückes; fahndete vor allem nach ethischen Werten, damit der zuschauende Bürger seinen positiven idealen Gewinn und Belehrung nach Hause tragen könne; die ethischen Kräfte wollte man an Stelle der ästhetischen vor allem auf der Bühne gelten lassen. Die Schauspielkunst ihrerseits, wie alle Kunst aus Abgründen und Tiefen heraus geboren, die für unser Auge jenseits von Gut und Böse liegen, suchte ihre unheimliche dionysische Herkunft zu verbergen und «moralisch» zu wirken, als das Interesse und Wohlwollen des Bürgertums sich ihr fördernd zuwandte. Eine wunderliche Verbürgerlichung der Künstler und der Kunst setzt ein. Der ethische Eifer, der dem Deutschen ja eingeboren und die Wurzel seiner tiefsten Kraft ist, verwirrte und beengte die Bühnenkunst, deren Ziel natürlich ein ästhetisches ist. Die Dichter Schiller und Goethe werden wohl ihre besonderen Erkenntnisse von Shakespeare gehabt haben; als Theaterleitern aber war ihnen die Bühne vor allem eine zum wohltemperierten ästhetischen Vergnügen der Gesellschaft und zur veredelnden Belehrung des Volkes bestimmte Stätte. Der rücksichtslosen Gewalt Shakespearescher Kunstoffenbarungen taten ihre Bearbeitungen entstellenden Zwang an; nach der idealischen Manier des Schillerschen Theaters wollte man Shakespeare spielen; und das geschah im allgemeinen auch bis zum Ende des XIX. Jahrhunderts, heute geht man den umgekehrten Weg: Schiller wird sozusagen «shakespearisch» gespielt; und da er als genialer Dramatiker mit dem großen Briten verwandt ist, nicht ohne glücklichen Erfolg. Jedenfalls ist bei dem Publikum an Stelle gelangweilter Pietät früheren Klassikeraufführungen gegenüber heute ein leidenschaftliches Teilnehmen getreten.

Die Schauspielkunst erwachte zu neuem Leben durch den in seinen Kampfzielen starken, an eigenen positiven Kräften schnell erschöpften Naturalismus, der in leidenschaftlichem Protest gegen die phrasenreiche Denk- und Seelenfaulheit der Epigonen und ihrer Schablonekunst alles geistige Leben ergriff. Die nicht allzuhoch gesteckten literarischen Ziele des extremen Naturalismus machten die Schauspielkunst zur schöpferischen Helferin und ließen sie gesunden. Die Darstellung des individuellen Menschen wird angestrebt an Stelle der lange herrschenden «Ausfüllung eines Rollenfaches». Geistig geschult und ernster geworden durch die Arbeit an Ibsen und Strindberg, bereichert durch das künstlerische Neuland einer schöpferischen Regie, vermochte die Schauspielkunst zu einer neuen Darstellung Shakespeares zu gelangen, der ja von der Schauspielerseite her Dichter geworden ist und darum ihr natürlichstes und höchstes Arbeitsfeld darstellt. Die Pflege des Ensembles tritt an Stelle des unleidlichen Starwesens; die künstlerische Ausdrucksfähigkeit wird durch äußerste Ausnützung des schauspielerischen Individuums gesteigert und die ästhetische Wirkung vor allem andern angestrebt, aus der Meinung heraus, daß der ethische Hintergrund der Dinge, soweit er für jeden in dieser Welt enthalten sein mag, von der Höhe des Kunstwerkes aus von selbst sichtbar werden, aber doch nur «Hintergrund» bleiben muß, der «nie die Bescheidenheit der Natur» verletzen darf. Man lernte, die Schaubühne als eine künstlerische Anstalt zu betrachten.

Während das lebensvolle Streben, durch Steigerung der Schauspiel-

kunst die Bühnendichtung neu zu beleben, freudige Zustimmung verdient, zeigen sich auch schon unerfreuliche Auswüchse der neuen Richtung. Der literarische Respekt, der nicht lähmend, aber als ordnender Geist über den wechselnden Wogen schauspielerischer Einfälle schweben muß, wird oft verletzt, und die feinen Fäden, welche die Bühne mit der gesamten Welt des Geistigen verbinden, sind dadurch gefährdet. Das Publikum als große Masse ist nur zu einverstanden mit dem Überwiegen des schauspielerischen über den literarischen Anteil. Der häufigste Fehler moderner Regie ist das Betonen wirkungsvoller Einzelheiten auf Kosten der wesentlichen Hauptwerte einer Dichtung. Zum Teil mag daran schuld sein, daß das Instrument, von dem der Regisseur abhängig ist, das künstlerische Personal, nur wenigen Aufgaben sich vollkommen anpassen läßt. Die Resultierende aus den zwei Komponenten: schauspielerische Kraft und dichterische Vorlage, vibriert von inkommensurablen Abhängigkeiten, die der Regisseur nicht immer zu lenken vermag. So kann er die Gipfelpunkte eines Dramas meist nur mit Hilfe großer Schauspieler gewinnen, und diese sind selten; in den Nebenteilen der Dichtung vermag er aber oft durch geschickte Einfälle schauspielerische Schwächen zu verdecken, ja Fehler zur Charakteristik zu verwenden, und so gelingen diese Teile oft besser als die wichtigeren; die Aufführung verliert dadurch ihr architektonisches Maß; ein zur Verzierung gedachter Schnörkel wirkt so stark wie die Hauptfassade. Der Regisseur aber muß der Dichtung mit einer Art von symphonischem Gesamtgefühl gegenüberstehen; er muß aus diesem heraus ein sicheres Maß für die Proportion, in der die einzelnen Szenen und Akte zueinander stehen, besitzen; den Grundakkord der Dichtung, samt allen harmonischen Notwendigkeiten, die sich aus ihm ergeben, muß er stark empfinden und die Variation desselben in alle Verästelungen der kleinsten Szenen hinein verfolgen können.

Eine absolut «richtige» Inszenierung gibt es nicht, und in jedem Drama stecken die Möglichkeiten zu vielen ausgezeichneten und völlig verschiedenen Aufführungen; darum hat der Regisseur das Recht und die Pflicht, aus seiner Grundanschauung von der Dichtung jede künstlerische Konsequenz für die Aufführung zu ziehen; denn nur dann kann bei der verwirrenden Fülle der Möglichkeiten stilistische Einheit gewonnen werden.

Auf den vielen deutschen Bühnen gibt es nur wenig Regisseure von eigener geistiger Physiognomie; aber fast alle wollen, da die Aufmerksamkeit des Publikums auf die Regie als eine Modekunst gelenkt ist, neue Einfälle zeigen; sowie aber Regiekunst als solche sichtbar wird und nicht als innere allgegenwärtige Kraft das gesamte Kunstwerk durchdringt, ist sie schlecht. Häufig werden auch die fertigen Inszenierungen anerkannter Bühnen in ihren Äußerlichkeiten nachgeahmt, und es entsteht durch solche unorganische Arbeit künstlerische Unselbständigkeit. Jede Aufführung muß eine neue Aufführung sein. Ja, dieselbe Inszenierung muß bei gleichbleibenden äußeren Bedingungen bei jeder Wiederholung ein eigenes neues Gesicht gewinnen, wenn der künstlerische Geist des Regisseurs weiterwirkt. Davon sind wir leider noch weit entfernt. Dafür zeigt sich aber oft eine Neigung zu äußeren, überrumpelnden Bühneneffekten; vergröbernde Übertreibung drängt oft das dichterisch Bedeutsame zurück. Auf die Zeit der Unterjochung der Schauspielkunst durch die Literatur droht eine Zeit der allzu dreisten Herrschaft des Schauspielerischen auf der Bühne zu kommen.

Da Dichtkunst und Schauspielkunst auf der Bühne für einander gleichzeitig Mittel und Zweck sind, da sie sich wechselseitig in gleichem Maß durch Geben und Empfangen verpflichtet sind, ist die feine Linie des notwendigen Gleichgewichtes zwischen ihnen schwer zu finden und zu bewahren. Hieraus entsteht der mitten innestehenden Regiekunst ihr schönes und weites Arbeitsfeld, gleichzeitig aber auch die Gefahr von Willkür und Planlosigkeit.

Ganz besonders aber gestaltet sich die Aufgabe des Regisseurs an Shakespeares Dramen, wichtig zugleich und schwierig: denn der Dichter Shakespeare hat dem Regisseur Shakespeare seinerzeit sicherlich einen großen Anteil am Bühnenkunstwerk überlassen. Dieser Teil von Shakespeares Tätigkeit, den wir uns wohl kaum großartig genug vorstellen können, war es vielleicht, welcher die großen Lücken und Dunkelheiten seiner Dramen aufklärend ergänzte. Der Dichter selbst stand deutend vor seinem Werk, und mündlich offenbarte er den Schauspielern vielleicht die empfindlichsten Geheimnisse seiner Dichtung; durch ihre Kunst erst sollten sie an den Tag treten. Heute müssen wir die Spur des Shakespeareschen Regiegedankens erratend wiederzufinden suchen. Und zwar handelt es sich kaum um Fragen der äußeren Einrichtung — diese ist mit den historisch gewordenen Theaterverhältnissen der elisabethanischen Zeit gleichzeitig überholt —, sondern um die innere Regie, um die geistige Richtung, welche der große Dichter-Regisseur der Aufführung gegeben haben mag. Der heutige Inszenierende muß das Herz der Dichtung zu entdecken wissen, und das ist schwer; denn viele Shakespeare-Stücke sind ohne eigentliche Deutung, ohne «Tendenz» in künstlerischem Sinne gelassen. Schiller schrieb vor die «Räuber» das richtunggebende Motto «in tyrannos»; bei Shakespeare gibt es keine solchen Wegweiser; er scheint sich oft beinahe zu verstecken.

Wenn man z. B. «Richard II.» untersucht, so scheint zunächst mit getreuem Bemühen die historische Überlieferung dramatisiert. Was den Dichter über alle diese nebeneinander gestellten Geschehnisse hinaus eigentlich seelisch interessiert, ist nirgends direkt ausgesprochen. Und doch wird bei einer in die Tiefe gehenden Aufführung mit großer Deutlichkeit sichtbar, daß die Gestalt Richards II. auf der Linie Shakespearescher Schöpfungen liegt, die direkt zu «Hamlet» führt; daß die Gestaltung dieses immer wieder auftauchenden Typus eine innerste Angelegenheit des Dichters selbst war. Denn dieser Richard II., der so schuldig wird vor der Welt und uns doch so zur Liebe zwingt, daß wir eher der Welt die Schuld zuschieben und ihn für zu fein, an Geist und Seele zu naiv-vornehm organisiert erklären möchten, kündigt sich früh an im II. und III. Teil von «Heinrich VI.», führt zum wunderlichen, vornehm-unbeteiligten Antonio im «Kaufmann von Venedig» — wann wird endlich der Schauspieler kommen, der diese Rolle auf den ihr zukommenden schwermütig-schönen Platz in der Mitte des Stückes stellt! —, variiert sich ironisch-schmerzlich im Jacques («Wie es Euch gefällt»), klingt an im Edgar («Lear»), Brutus («Julius Caesar») und vielen andern, versteckt sich hinter den Grimassen der unsterblichen Narren, um endlich im Dänenprinzen endgültig in die Höhe hinauf und in die Tiefe hinab gebaut zu werden, weiterzuklingen im «Timon», der wie ein Hamlet erscheint, dem endgültig die Geduld ausgegangen ist, und schließlich als Prospero «tiefer als ein Senkblei je geforscht» sein Geheimnis zu vergraben. Alles das sind Gestalten, an denen des Dichters Liebe über ihre objektive künstlerische Gestaltung hinaus subjektiven Anteil zu haben scheint: das Leben

erscheint ihnen allen, ohne daß es besonderer Geschehnisse bedürfte, an und für sich tragisch; sie besitzen nicht die zum äußeren Erfolge notwendige einseitige Borniertheit; sie sehen die vielen Seiten der Dinge. Ihr Erleben verwandelt sich ihnen in Erkenntnis, die objektivierende Gewalt ihres Gehirns rückt ihnen alle Dinge in eine Distanz, die «ihre Seele nicht mehr zu erreichen vermag»; sie vermögen nicht, in den vollen Besitz des Lebens zu gelangen; aber das Leben besitzt auch sie nicht ganz, und daraus erwächst ihnen Freiheit und der große ästhetische Reiz. Wenn wir, das Vielerlei der oben aufgezählten Charaktere mit hundert multiplizierend, es bereichert und kraftvoll erweitert denken, ahnen wir vielleicht die Grundmelodie von Shakespeares eigener Persönlichkeit. Zwischen unserer Sehnsucht, diese zu erkennen, und dieser Persönlichkeit selbst steht hemmend, weil allzu deutungsreich, sein beispiellos objektiviertes Kunstwerk. Aber durch die Masken der oben genannten Charaktere, so verschieden im einzelnen ihre Züge sein mögen, glauben wir doch das Auge des Dichters selbst herausleuchten zu sehen. Was mag er, der so viel vom Menschen wußte, von sich selbst gewußt, über sich selbst gedacht haben? Etwas wie eine leise Antwort klingt aus der mit «Hamlet» verwandten Dichtung von «Richard II.». Aber der Dichter Shakespeare betont diese wichtigste Beziehung kaum; Shakespeare, der Regisseur, wird sie aber bewußt und unbewußt stark herausgearbeitet haben; und der heutige Regisseur muß, nach seinen geistigen Kräften, dasselbe versuchen.

In allen Shakespeare-Stücken existiert so ein geistiger Schwerpunkt, dessen Entdeckung notwendig ist, wenn die Architektur der Dichtung auf der Bühne zu voller Schönheit erstehen soll.

Die Inszenierungen der Züricher Aufführungen sind im Laufe mehrerer Jahre entstanden und folgen zum Teil den von Max Reinhardt und dem Münchener Künstlertheater ausgehenden Anregungen, zum Teil gehen sie eigene Wege. Letzteres ist besonders zu sagen von «Macbeth», «Wie es Euch gefällt» und «Troilus und Cressida». Im wesentlichen sind aber alle Aufführungen aus den besonderen Bedingungen der Züricher Bühnen und der individuellen Physiognomie des hiesigen Schauspielpersonals organisch entstanden. Das machte ihren künstlerischen Wert aus.

Im folgenden wird versucht, das Bemerkenswerteste aus den acht älteren Inszenierungen mitzuteilen und den Verlauf der «Troilus und Cressida»-Aufführung eingehend zu schildern.

Ein Extrem in der Richtung, ein Drama auf alle schauspielerischen Möglichkeiten hin auszubeuten, bedeuteten die Aufführungen von «Der Widerspenstigen Zähmung» und «Was Ihr wollt»; das Poetische kam hier entschieden zu kurz. Wahre Orgien feierte das Schauspielerische vor allem in «Der Widerspenstigen Zähmung». Reinhardtsche Anregungen erstanden in der wirbelnden Buntheit der Szene; wie bei der Dresdener Aufführung spielten sich die Vorgänge auf einer Art Terrasse vor dem Schlosse des Lords ab. Die (auch bis zu dem nicht mehr von Shakespeare stammenden Schluß) beibehaltene Rahmenhandlung von Christof Schlau errichtet auf der Bühne noch eine zweite Bühne; diese hatte als grotesken Zuschauer den besoffenen Kesselflicker und mußte daher recht grelle Farben bekommen, um sich neben seinen komischen Kommentaren behaupten zu können. Nun wird aber noch ein drittes Theater im Theater errichtet: die Schauspieler, welche die Zähmung der Widerspenstigen spielen,

stellen wandernde Mimen der Shakespearezeit dar und bemühen sich um einen historisierenden Stil, indem sie ihre künstlerischen Ausdrucksmittel auf die primitive Art der elisabethanischen Zeit zurückschrauben. Diese drei Theater auf der einen Bühne stilistisch auseinander zu halten, ergibt eine solche Fülle der schauspielerischen Probleme für die Mitwirkenden, absorbiert so stark das Interesse der Zuhörer, daß von der eigentlichen Dichtung nicht mehr viel übrig bleibt; poetisch starke und schöne Stellen, wie die große Schlußrede Katharinas im V. Akt, wirkten befremdend, ja beinahe peinlich. Dazu kommt noch, daß die heutigen Schauspieler, wenn sie sich auf die (uns recht wenig bekannte!) Ausdrucksweise der englischen Renaissance-Bühne einzustellen glauben, leicht vergröbern und übertreiben; unser Publikum sieht auch nicht mit historischen Augen zu, und schauspielerische Gebräuche, die vor 300 Jahren selbstverständlich waren, wirken, von unseren Schauspielern auf der heutigen Bühne dargestellt, wie parodistische Verulkung. Die Darstellung «historischer Schauspielkunst» trat in den Vordergrund; nur wäre es ein Gebot stilistischer Konsequenz gewesen, Katharina und Bianka dann auch von zwei jungen Männern darstellen zu lassen.

Die Wirkung der mit geistvollen Einzelheiten belebten Aufführung war außerordentlich stark, aber der Regisseur mit seinen ausgezeichneten Einfällen stand beinahe mehr im Mittelpunkt als Shakespeare, der doch auch gute Einfälle gehabt hat. Der Anteil der Regie als solcher an einer Aufführung und die Mannigfaltigkeit schauspielerischer Möglichkeiten, die in einem Shakespeareschen Drama enthalten sind, könnte schön gezeigt werden, wenn dieselbe Bühne jetzt sozusagen auf die «schauspielerische» eine «dichterische» Inszenierung folgen ließe und die beiden uns nebeneinander vorführte. Eine solche poetische Aufführung setzt allerdings adelige und eminente Schauspieler voraus, stellt an die Ausstattung weit kostspieligere Anforderungen; der Regisseur hatte das erreichbare Ziel, das er künstlerisch ganz erfüllen konnte, gewählt; und in dieser Beschränkung liegt auch ein Verdienst. Die Auseinandersetzung zwischen Katharina und Petruchio ist trotz der unbekümmerten handfesten Form der Vorgänge aus tieferen psychologischen Bedingungen erwachsen, als eine groteske Aufführung zu zeigen vermag: sie ist eine Etappe auf dem «seit Ewigkeit zwischen den Geschlechtern anhängigen Prozeß»; das Ewig-Männliche und das Ewig-Weibliche sind die Helden des Lustspiels. Das Renaissanceweib Katharina ist sich seiner Individualität eifersüchtig bewußt; ihre «Widerspenstigkeit» entspringt zum großen Teil einem edlen jungfräulichen Eigengefühl, das sich frei und unberührt bewahren will; zum andern Teil ist sie aber durch die Jämmerlichkeit der sie umgebenden Männerwelt verführt worden, die dem Weibe gezogenen Grenzen zu überschreiten: Baptista, der wie ein bürgerlicher Molière-Vater anmutet, knifflich und aufs Geld versessen, die Verheiratung seiner Töchter ausschließlich als finanzielle Kombinationen betrachtend; Gremio, der knöcherne alte Junggeselle, und der schwächliche Hortensio liegen alle huldigend der sanften kleinen Kanaille Bianka zu Füßen, die rastlos ihre Tugenden zur Schau stellt und die Krallen für die Zeit nach der Hochzeit aufzubewahren weiß. Katharina durchschaut sie und ist empört. Da setzt das Spiel ein. Petruchio, das Prachtexemplar von Mann, bringt auf humoristischem Wege, der bei allem Grotesken nie das Launig-Ritterliche ganz vermissen lassen darf, Ordnung in die Welt und rettet die Frau vor einer Emanzipation, die ihr selbst am meisten

Schaden bringen würde. Schlimmer noch als mit Katharina geht Petruchio eigentlich mit den andern Personen des Stückes um: er nimmt sie gar nicht für voll. Nur er und Katharina sind zwei vollwertige Persönlichkeiten in dem sonst recht bürgerlich eng geschilderten paduanischen Kreis. Nur zwei überragende Schauspieler vermögen dieses Paar in seinem äußerlich grotesken, innerlich bedeutenden Wesen darzustellen.

Die «Was Ihr wollt»-Aufführung folgte der vom Münchener Künstlertheater her bekannten Inszenierung. Nur wenig Schauspieler besitzen Poesie und Adel; für die charakteristischen und komischen Partien gibt es viel mehr geeignete Kräfte. Und so war es nicht ausschließlich die Schuld der Regie, wenn die empfindlichen Motive der fein verschlungenen Gefühlsirrtümer und ihre märchenhafte Lösung durch die wein- und lachlustige Lautheit der Szenen um Tobby Rülp herum übertönt wurden. Auch die komische Szene Malvolios mit den kreuzweise gebundenen Kniegürteln wurde durch das vorhergehende, ungeheuer ausgebreitete Lachterzett Maria-Tobby-Fabio beeinträchtigt. Die Ankündigung der zu erwartenden komischen Szene war so vorlaut und stark, daß diese selbst notwendig dahinter zurückbleiben mußte. Die Nebenszene war vor die Hauptszene getreten. Ein typischer Fehler. Zu tadeln war auch, daß die komischen Elemente in Malvolio einseitig betont wurden. Das pedantische, verbockt puritanische England richtet sich in dieser hageren Figur wie ein drohender Finger in einem schwarzen Handschuh auf gegen die strahlende Heiterkeit und Seelenfreiheit der Renaissancewelt. Der «ernsthafte Esel, der sich bemüht, es so ganz und gar zu sein», ist irgendwo ein gefährlicher Kerl, für dessen Charakteristik man nicht komische Maske und Habitus von weither suchen muß. Seine Seelenenge wohnt nur zu häufig in der täglich zu sehenden Physiognomie des beamteten Bürgers.

Lebendig geriet die Aufführung von «Viel Lärm um nichts». Eine herbstlich heitere, offene Terrasse ergab den Hauptschauplatz; die Kapelle war märchenhaft und dunkel, so wie die Scheintragödie, die sich in ihr abspielt; sonst wechselten weiße, schwarze, gelbe und graue Vorhänge, vor denen sich in starker Bildwirkung die Szenen des Maskenfestes, die stänkrigen und übellaunigen Gaunereien Don Juans und seiner Mitbösewichter abspielten. Ein heiter lärmender Tanz vereinte am Schlusse endlich die Liebespaare.

«Der Kaufmann von Venedig», «Hamlet», «Lear» waren Aufführungen, die mit Glück die neuen szenischen Erfahrungen verwerteten, ohne aber ein eigentlich individuelles Gepräge zu gewinnen. Porzia und Shylock, noch mehr aber Hamlet und Lear sind eben Rollen, deren Bewältigung das außerordentlichste Zusammentreffen von Talent und Persönlichkeit in einem Schauspieler voraussetzen. Es ist viel, wenn man wünschen kann, dem Lear des gediegenen Künstlers Gustav Czimeg in 10 Jahren wieder zu begegnen. Hoffentlich gelingt es ihm, die Sentimentalität zu beseitigen und tragische Möglichkeiten, die zweifellos in ihm stecken, zu entwickeln. Der große Raum des Stadttheaters, in dem diese drei Stücke aufgeführt wurden, war nicht förderlich für die innere Beseelung der Rollen. Nur die «Wie es Euch gefällt»-Aufführung hat auch hier Siege erfochten, an denen der durch Überbrückung ins Spiel miteinbezogene Orchesterraum, dessen breiter Abgrund sonst viel verschlang, wesentlichen Anteil gehabt haben mag. Alle anderen Stücke wurden im Pfauentheater gespielt.

Von einem einheitlichen Regiewillen zusammengehalten, trat die «Macbeth»-

Tragödie vor uns. Das neblig-dumpfe Schottland, in dem Felsen wie Hexen aussehen können und im Dunst und Qualm eines Gelages auf dem unheimlichen Königsschloß blutige Geister sich an die Tafel setzen, war in gedrängtem Raum mit erstaunlicher Wirkung angedeutet. Zwei kurze dicke Säulen, durch massiven Bogen verbunden, gaben allen Szenen die drohende Umrahmung. Starkes inneres Tempo trieb die Aufführung bis zur Katastrophe vorwärts. Herrn Ernst Sattlers Macbeth war gut und wird, wenn der Künstler die Peer Gyntisch-Phantastische Naivität des Helden mehr betont und an innerem Adel gewinnt, noch viel besser werden.

Die Aufführungen von «Wie es Euch gefällt» und «Troilus und Cressida», deren Inszenierungen der Züricher Bühne ganz zu eigen sind, bleiben noch zu besprechen. Keine Bühnentradition stand hier hindernd und beeinflußend im Wege, Publikum und Schauspieler gingen mit neuen Augen an die Werke heran.

«Wie es Euch gefällt», mit dem auf der deutschen Bühne nur selten der Versuch einer Aufführung gemacht worden ist, war wohl der stärkste Schauspielerfolg, den Zürich bisher gesehen hat. Das kam recht überraschend, zumal das Stück bei allen Vorzügen im einzelnen nicht zu Shakespeares gelungensten zählen kann. Aber die alle Szenen durchdringende seelische Belebung der Aufführung, die glückliche Mischung von Lustigkeit und Nachdenklichkeit, die launige Märchenwelt um den verbannten Herzog, hinter welcher nur in ganz ferner Kontur die abscheuliche wirkliche Welt des Usurpators Friedrich sichtbar blieb, eine besonders sorgfältige Ausarbeitung des Dialogs, dessen geistreiche Spitzfindigkeiten nicht leicht zu bewältigen waren, geschmackvolle Bühnenbilder, die ganz ohne Pause sich aneinanderschlossen, brachten eine Wirkung hervor, die sich trotz der stark in die Breite verästelten Handlung bis zum Schluß steigerte. In einer besonderen Publikation hat Alfred Reucker diese «Wie es Euch gefällt»-Inszenierung durch das Buch allgemein zugänglich gemacht, auf welches ich hier zu näherer Orientierung hinweisen möchte[1]). Nur an einer, leider recht empfindlichen Stelle ließ die Aufführung im Stich: für den Jacques fand sich kein geeigneter Schauspieler. An Stelle des durchaus aristokratischen Sonderlings, des schwermütig-eigensinnigen Junggesellen, der in seiner ironischen Art ein Vorläufer Hamlets ist, stand ein etwas kleinbürgerlicher Kumpan vor uns, mit dem man nichts anzufangen wußte. Durch die besondere seelische Leuchtkraft, die von Herrn Louis Rainer ausging, wurde Probstein der Narr interessanter und poesievoller als Jacques.

Schwerer zugänglich als das in anmutiger Heiterkeit erstrahlende Lustspiel «Wie es Euch gefällt» war für Zuschauer und Schauspieler natürlich «Troilus und Cressida». Die großen inneren Schwierigkeiten dieses tiefsinnigen Stückes werden noch durch die merkwürdigsten äußeren Verquickungen gesteigert.

Wir haben alle Ursache, unserem künstlerischen Urteilsvermögen im Falle «Troilus und Cressida» zu mißtrauen; denn wir sind geistig denkbarst schlecht disponiert, diese Dichtung rein als Kunstwerk auf uns wirken zu lassen; wir stehen mit pietätvoller Unfreiheit der hier wieder behandelten trojanischen Sage gegenüber, da uns Homer und die ideal gesehene Welt der Griechen in

[1]) Shakespeare, «Wie es Euch gefällt». Lustspiel. Bühnen-Einrichtung für das Stadttheater Zürich von Alfred Reucker. 1916, Zürich und Leipzig, Verlag von Rascher.

ihrem Banne halten. Daß ein Bild, aus dessen unvergeßlichen Konturen wir unseren Schönheitsbegriff entwickelt haben, noch einmal, und zwar recht eigenwillig übermalt wurde, irritiert; überall sehen wir die alte geliebte Kontur durchschimmern und jede Abweichung scheint uns absichtliche Verzerrung. Unsere beständige, oft auch unbewußte Rückbeziehung auf das homerische Kunstwerk läßt uns verulkende Pointen und verhöhnende Absichten in Shakespeares Dichtung fühlen, die in dieser Fülle und Schärfe gar nicht darin enthalten sein können, da Shakespeare «unseren» Homer eben gar nicht kannte. Er stand diesem, wie wohl allen anderen von ihm übernommenen literarischen Stoffen, mit der souveränen Unbekümmertheit des Künstlers gegenüber, der einen geeigneten gewaltigen Marmorblock sucht, um an diesem seinem inneren Gesichte Ausdruck zu geben. Mit intuitivem Genie verwendet er die (ihm viel weniger als uns!) sichtbaren Spuren, die von der älteren Künstlerhand an dem Stoff geblieben waren; aber von der Hauptsache, seiner höchst persönlichen originalen dichterischen Schöpfung, läßt er sich dadurch nicht abbringen. «Troilus und Cressida» gehört zu den Tragödien, die wie «Lear», «Hamlet», «Antonius und Cleopatra» einen Weltzusammenbruch darstellen, nicht zu den tragisches Einzelschicksal gestaltenden Dichtungen, wie «Othello», «Romeo und Julia», «Macbeth». Der Titel, der uns eine Liebesgeschichte vermuten läßt, deckt sich durchaus nicht mit dem Inhalt. Für Shakespeare war das Leben als solches durchaus tragisch; keine Religion, kein versöhnender ethischer Sinn bringt Erlösung; ein von Sentimentalität völlig freier, zu grimmigem Hohn über den Glauben an eine sittliche Weltordnung gesteigerter Pessimismus erfüllt ihn. Daß er ihn nur gelegentlich voll aussprach und auch da noch eine gewisse Vorsicht gegen den Glauben seiner Mitwelt walten ließ, mag auch in äußeren Rücksichten begründet sein. Nur im Bilde durfte er seinen Zuhörern die furchtbare Meinung, die er von dem Leben hatte, zeigen. Ein solches Bild ist «Troilus und Cressida». Die von der gottergriffenen Seherin Cassandra gesprochenen Worte: «Troja vergeht, das schöne Ilium sinkt,» sind in ihrer schmerzlichen Schönheit von allgemeinerer Bedeutung. Von hier aus klingt der tragische Grundton durch die Dichtung. Und das von tiefster Bitternis und Weltweh überfließende Herz des Dichters ist ihr Held. So oft grimmiger Hohn auch alles überschreit, so oft Ironie, mit quälerischer Sorgfalt und Eindringlichkeit durchgeführt, die Vorgänge verschleiert: das tragische Grundelement erfüllt die Dichtung, wie das unbändig strömende Blut einen fest scheinenden Körper.

Den schauspielerischen Beweis für die Tragik von «Troilus und Cressida» zu erbringen, ist dadurch erschwert, daß Schauspieler von wirklich tragischer Gewalt sehr selten sind und der Wille des Publikums zur Tragödie kaum sehr stark ist. Der Zuhörer, durch die Wunderlichkeiten des Stoffes schon irritiert, sieht sich in seiner sentimentalen Meinung vom Tragischen kaum befriedigt, und Ironie in größeren Zusammenhängen wirkt wenig auf der Bühne. (Ich habe letztere Erfahrung auch bei einer Inszenierung von «Peer Gynt» gemacht.) Die komischen Partien, die in «Troilus und Cressida» besonders grell neben den tragischen stehen, ja diese zu verhöhnen scheinen, springen beinahe zu wirkungsvoll hervor; und doch sind auch diese nur von dem tragischen Mittelpunkte des Stückes aus zu bewerten.

Für die Aufführung war trotz des heroisch weiten Gegenstandes die intime Bühne des Pfauentheaters gewählt worden. Von dem Schlachtbild des

letzten Aktes abgesehen, brachte die sich daraus ergebende räumliche Beschränkung keinen organischen Schaden; die innere Belebung der Szene wurde aber stark gefördert.

Zwei durch plastischen Architrav miteinander verbundene griechische Säulen ergaben den für alle Szenen gemeinsamen äußeren Rahmen. Häufig wechseln die Schauplätze zwischen Troja und dem Griechenlager: als gemeinsames Charakteristikum erhielten die ersteren darum Hintergründe, die das fest ummauerte Ilium andeuteten; die letzteren spielten vor verschiedenfarbigen, Zeltcharakter tragenden Vorhängen. In den Kostümen unterschieden sich die Trojaner durch bunte, verhüllendere und asiatisch üppige Tracht von den schlichter und edler gekleideten Griechen. In 17 Bildern spielten sich die 5 Akte mit dem Prolog ab.

Das erste Bild: Prolog, in einem dunkelnden neutralen Raume, dessen ungegliederte graue Pfeiler durch tragische und komische Masken geschmückt waren. In der mittleren Nische saß erhöht, in brütendes Sinnen verloren, eine riesige Frauengestalt, an die mann-weibische kumäische Sybille Michelangelos gemahnend. Geheimnisvoll bedeutend wurden, nach den heroisch klingenden Eingangszeilen, die Worte «wo Helena, geraubt dem Menelaus, beim üpp'gen Paris schläft» ... gesprochen, und das folgende: «das ist des Krieges Grund», langsam, mit Grimm und Verachtung angeschlossen. Hier erhob die sybillinische Gestalt den Blick voll ins Publikum.

Das zweite Bild (I_1): In rötlichem Gelb steht die hohe, mit einem offenen Wandelgang versehene Stadtmauer Trojas vor einem weiten blauen Himmel; eine breite Toröffnung führt hinaus in das Blachfeld, woher Schlachtlärm und Trompetensignale klingen. Nach einer Pause tritt Troilus, vom Blachfeld her, in die Toröffnung. Zögernd und unwillig blickt er in den Kampf zurück. Während er, nach des begleitenden Knappen Weggang, die paar verliebten sehnsüchtigen Zeilen spricht, ist schon Pandarus von der Innenseite der Mauer her aufgetaucht. Nachdem er geschickt die Liebesglut des Prinzen noch gesteigert hat, trollt er sich, woher er gekommen. In den schwärmerischen Monolog, der die Mauerstelle, wo wir in der folgenden Szene Cressida sehen werden, mit der Glut seiner Sehnsucht schon ahnungsvoll versengt, klingen Trompetenrufe hinein, schließlich holt Aeneas den Prinzen wieder in die Schlacht zurück. Kopfüber stürzt Troilus, nach einigem verliebten Zögern, wieder in den Heldenkampf.

Das dritte Bild (I_2): An dem gleichen Ort. Cressida, auf einem hohen Absatz der Mauer stehend, den sie während der ganzen Szene nicht verläßt, blickt neugierig, den Rücken zum Publikum, über die Mauer ins Blachfeld hinaus den Kriegern nach, die wir an der Maueröffnung vorbeiziehen sehen; Alexander, der als sehr junger dunkelfarbiger Sklave gespielt wurde, kauert zu ihren Füßen. So versäumt sie den Vorbeizug der Königin Hecuba und der strahlenden Helena, die in einer bunten Wolke dienenden Gefolges vorne vorbeiwandeln; als der Zug beinahe ganz verschwunden, bemerkt ihn erst Cressida, und leicht geärgert über die versäumte amüsante Begegnung mit der schönen Griechin, stellt sie ihre erste Frage an Alexander. Und hier beginnt nun die originelle, witzsprühende Exposition; nach des Pandarus Dazukommen ergießt sich der Stadttratsch von Troja über Hector und Ajax, Andromache, Helena, Troilus, Paris, Cassandra und die anderen. Die lebendigste Illustration erhält der Dialog dann durch den Vorbeizug der Helden, die nur für einen Augenblick in der Toröffnung für uns

sichtbar werden, von Cressida und Pandarus aber, die sich weit über die Mauer nach rückwärts neigen, mit Blicken und Bemerkungen lange begleitet werden. Und mit akrobatischer Gewandtheit weiß Pandarus von jedem Gesprächsthema einen verhimmelnden Übergang zu Troilus zu finden. Cressida lächelt und treibt ihn spottend, seine Anpreisungen noch zu überteuern. Recht aus ihrer wißlüsternen Mädchenseele heraus spricht sie den Satz von Achilles, «der den Troilus übertrifft». Man merkt, wie ihre Gedanken um die vielbesprochenen feindlichen Helden neugierig kreisen. Eilfertig läuft Pandarus von Cressida zu Troilus, als dessen Knappe ihn ruft. Allein gelassen, sitzt Cressida mit baumelnden Beinen auf dem Mauersitz und philosophiert über die Liebe. Recht abgeschmackte Liebeslehren, die sie im munteren Troja aufgeschnappt hat, orakelt sie da herunter. Und die letzten Zeilen:

und mag mein Herz auch treue Lieb empfinden,
nie soll ein Blick, ein Wort sie je verkünden!

spricht sie, nicht ohne leise Komik, wie eine Herausforderung direkt in das Publikum hinein, in diesem den neugierigsten Unglauben erweckend. Sie erscheint sehr jung und von einer naiven, ganz selbstverständlichen Verderbtheit.

In unserer Aufführung kamen diese beiden einleitenden Szenen, die eng zusammengehören, nicht zu voller Wirkung. Troilus wurde von einem begabten, aber noch sehr in den Anfängen steckenden jungen Schauspieler manieriert sentimental statt in reiner überschäumender Leidenschaft dargestellt; Pandarus lag in den Händen eines allzubeliebten Komikers. Von einer tieferen Charakteristik, welche die geschwätzig charmante Art des alten Zynikers betonen müßte, der seine nicht mehr realisierbaren erotischen Sehnsüchte auf Umwegen zu stillen sucht, indem er sich kuppelnd an dem Liebesfeuer junger Leute wärmt, war wenig zu spüren. Die verwegene Eleganz seines Geschwätzes hätte den derben Inhalt beschwingen sollen. Erfreulich war nur die Gestaltung der Cressida durch Conchita Clarens gelungen, die mit klugem Takt die Klippen des gewagten Dialoges zu umschiffen wußte und zu dem geistigen Reiz den Zauber eines sinnlich anmutvollen und charakteristischen Aussehens hinzufügte.

Das vierte Bild (I_3): Im griechischen Lager. Vor dem Purpurzelt des Agamemnon sitzen die Heerführer der alliierten Griechen in verstimmtem Kriegsrat. Der Sieg will noch immer nicht kommen, trotz der dröhnenden Donnerworte Agamemnons; Ulysses weist auf die mangelnde einheitliche Kriegführung hin und hält seine wundervolle Rede von «des Herrschers Wesenheit». Da kommt Aeneas mit der Ausforderung Hectors an die Griechen. Recht ergiebig für humoristische Wirkungen war die beharrliche Blindheit, mit der Aeneas den sich gewaltig spreizenden Agamemnon durchaus nicht erkennen will. Zum Schluß der Szene gewinnt der Ränke spinnende Ulysses den alten Nestor, der mehr kniffig-schlau und redselig als weise erscheint, für den Plan, Ajax auf Kosten des grollenden Achilles zu erhöhen.

Agamemnon kam in seiner dröhnenden Leere gut zum Ausdruck: er war voll von Donner und ganz ohne Blitz; für Ulysses wird man schwer einen Schauspieler finden, der die Gefahr, sich ins Rhetorische zu verlieren, überwinden und die geistige Gewalt des Laertiden mit individuellen Zügen zum Ausdruck bringen könnte.

Das fünfte Bild (II_1): Vor einem grauen Vorhang, das Zelt des Ajax vorstellend. Wie eine schwärende Eiterbeule sitzt Thersites am Boden, ganz

verloren «in dem Labyrinth seines Grimmes». Ajax, gladiatorisch gespreizt, geht, die dumme kurze Nase in die Wolken gestreckt, auf und ab. Er hat Witterung von der Ausforderung Hectors bekommen und will, erst mit Worten, dann mit Schlägen, Näheres aus dem Thersites herausbekommen. Da kommt Achilles mit seinem Liebling Patroclus. Der Pelide, in schimmernden Seidenumhang gehüllt, gewaltig und doch verweichlicht; er befreit den Thersites aus Ajax' Fäusten und für einen Augenblick droht ein schwerer Zusammenstoß zwischen den beiden Gewaltigen; aber Thersites überschüttet die beiden so mit Schimpfreden, daß Ajax erbittert, Achilles lächelnd ihm zuhören muß. Schließlich schwingt Thersites, zwischen Achilles und Ajax am Boden hockend, die Schnur, an der sein schmieriger Brotsack hängt, wie eine Geißel und läßt mit «Hot Achilles, hü Ajax» die zwei «wie ein Gespann Ochsen den Krieg umpflügen». Mit spöttischer, halb hingeworfener Aufklärung über Hectors Ausforderung läßt Achilles den aufgeregten Ajax stehen, nachdem Thersites sich schon früher hinausgeschimpft hat.

Diese Szene war von besonderer Wirkung. Im Mittelpunkt Thersites, ein kahler Spitzkopf mit dünner Wolle auf dem Schädel, krumm, klein, voll von Warzen und Schmutz, ohne Pause schimpfend; vorwärts getrieben von einer inneren Wut, die gar keines besonderen Anlasses bedurfte, um immer auf der Höhe ihrer selbst zu bleiben. Ajax, durch mächtige rote Kothurne erhöht, die niedere Stirn mit wohlgesalbten Löckchen bedeckt, breit, laut und langsam. Schön, obwohl mehr einem römischen Imperator aus der Verfallzeit als dem homerischen Griechen ähnlich, erschien Achilles. Sein Charakter bleibt hier noch völlig undurchsichtig; nichts nimmt er ernst, er ist aus Laune edel, aus Bequemlichkeit hochmütig.

Das sechste Bild (II_2): Halle in Priamus' Palast. Buntgeäderter Marmor mit kraftvoller, strenger Architektur. Der König auf seinem Thron, alt und schwer, unbewegt in der bedeckenden Pracht seiner Gewänder; das müde Haupt des gewaltigen, lebensvollen Körpers, den wir in Hector, Troilus, Paris und den andern Söhnen vor uns sehen. Hector sitzt, das Schwert über den Knien, den Helm neben sich. Alle, außer ihm, sind ohne Rüstung. Stark kontrastiert die edle würdige Versammlung zu dem von häßlichen Leidenschaften zerrissenen Treiben der Griechen in den beiden vorhergehenden Bildern. Um die ethische Idee der Heimat und ihre Ehre dreht sich hier alles. Hector, der Schirmer von Haus und Herd, setzt sich mit der flammenden Jugendlichkeit Troilus' in der Frage der Auslieferung Helenas auseinander, da ertönt von ferne, gedämpft und klagend, immer näherkommend der Wehruf Cassandras. Grauen fällt über die Versammlung. Wie die Gottergriffene sich plötzlich im Rat der Brüder und vor Priamus sieht, da gellt ihr bisher monotones Rufen in unmittelbarem Schrei empor. Mit der schauerlichen Tatsächlichkeit der Irrsinnigen spricht sie ihre inneren Gesichte aus; bei der Zeile «o Helena, Du Weh der Wehen!» bricht sie aufheulend am Thron zusammen und liegt in Tränen hingeschüttet vor Vater und Brüdern. Mit dem Rufe «Troja brennt» schreckt sie wieder empor; ihr Rufen tönt noch lange nach ihrem Abgang in die stillgewordene Halle. Schwer findet Hector erst wieder das Wort; aber Troilus flammt noch einmal auf, reißt Paris mit sich fort und zwingt auch den zögernden Hector, sein entscheidendes Gewicht auf die Wagschale des Kampfes zu legen. Helena wird verweigert, Hector rüstet sich zum Kampf.

Diese Szene war von rein tragischer Wirkung; ihren Höhepunkt fand sie in den wenigen Zeilen der Cassandra. Troilus, den wir bisher als Liebhaber sahen, offenbart hier eine hochgestimmte Heldenseele. Es ist im Sinne der ganzen Dichtung, wenn dies stark betont wird.

Das siebente Bild (II_3): Vor Achilles' weiß schimmerndem Zeltvorhang. Der Pelide ergötzt sich an Thersites' alles übergeiferndem Hohn. Als Agamemnon an der Spitze der Fürsten erscheint, dreht Achilles ihm schnöde den Rücken, geht in sein Zelt und läßt durch des Patroclus liebenswürdigen Mund ihm höhnische Botschaft zukommen. Ajax, in dem die Wut des vorhergehenden Zusammentreffens mit Achilles weitergefressen hat, wird von den Fürsten nach Ulysses' Plan zu tollen Ausfällen gegen Achilles gereizt. Da der Darsteller des Ajax den heroischen Tölpel, neben einem gigantischen Aussehen, durch eine gewisse Gutmütigkeit in angenehmen Grenzen hielt, ja sogar einigen listigen Charme in dem klotzigen Helden mit Erfolg betonte, war die Szene von glücklicher komischer Wirkung. Er stampfte drohend auf und ab, schüttelte den Kopf in tiefen Gedanken und spähte dann mit gutmütig dummen Äuglein nach den Fürsten, die sich beeilten, seinem Grimm weitere Nahrung zuzuführen. Das Ende der Szene brachte im Bild eine Apotheose des Ajax: bis zur Weißglut erhitzt in seinem Tölpelheldentum, steht er in der Mitte, während die Fürsten sich huldigend um ihn scharen. Mit den marktschreierisch hervorgeprahlten Schlußworten des Ulysses: «Ajax besiegt den Besten», die von allen Fürsten unter verhaltener Heiterkeit bekräftigend wiederholt wurden, schloß die Szene. Gewaltige Atemzüge von sich gebend, trinkt Ajax den Beifall in sich hinein.

Das achte Bild (III_1): Pandarus' Haus erstreckt sich über den halben Hintergrund der Szene; Tür und Fenster sind sichtbar. Neben dem Haus eine langgestreckte Steinbank, laubenartig überbaut; dahinter kündigt sich ein dunkler Garten an. Warme rötliche Abendbeleuchtung. Die nicht sehr inhaltreichen Eingangsworte des Pandarus mit Paris' Diener waren gestrichen; taktierend saß Pandarus beim Aufgehen des Vorhangs vor seinem Haus, zwei musizierende Sklaven mit Instrumenten zu seinen Füßen; sie spielen das verliebte Lied, das Pandarus dann der Helena vorsingt. Dabei überraschen ihn Paris und Helena, die mit ihrem anmutigen Gefolge auftreten. Nach amüsantem Hin und Her versteht es Pandarus, im Ableugnen das Geheimnis geschickt ausplaudernd, mitzuteilen, daß er heute Abend seine Nichte Cressida mit Prinz Troilus zusammenführen wird. In eiliger Geschäftigkeit für das zu rüstende Liebesfest geht er ab. In der folgenden kurzen Szene zwischen Helena und Paris gelang es, einen Begriff von der verwirrenden Gewalt der schicksalsvollen schönen Griechin zu geben. Nachdem wir sie bei dem recht eindeutigen Lied des Pandarus, spielerisch verbuhlt, ganz in ihrem Element sahen, selbst dem alten Kuppler lächelnd die Sinne betörend, erhebt sie die Schlußzeilen, welche Hector gelten, zu so schöner Bedeutung, daß Paris in überströmender Leidenschaft mit dem Ausruf «Du Süße, über alles lieb ich Dich» zu ihren Füßen hingeworfen wird. Die Glut, an der Troja noch vergehen soll, flammt vor uns auf. Es ist von großer Bedeutung, die Persönlichkeit der Helena, welche nur in dieser einzigen Szene wirklich zu Worte kommt, als die furchtbare Gewalt der Alleszerstörerin Liebe zu zeigen. Sie selbst spricht, tändelnd in den Umarmungen des Paris, das Wort zu Pandarus: Liebe soll Dein Gesang sein; die Liebe wird uns noch alle verderben. O Cupido, Cupido, Cupido! Der Schauspielerin gelang es,

diese Zeilen mit starker Sinnlichkeit zu erfüllen. In ihrem weißen, den Körperlinien folgenden Gewande, das blonde Haar von goldenem Puder schimmernd, gab sie wirklich etwas von dem Begriff «der schönsten Frau». Auch Pandarus fand den richtigen Ton für diese Szene, welche in ihrer schwülen Sinnlichkeit stimmungsvoll zu dem ersten Liebesbegegnen zwischen Troilus und Cressida hinüberleitet.

Das neunte Bild (III_2): Derselbe Schauplatz. Mondschein. Cressida, in Neugier und Erwartung, vor dem Hause; eilig verschwindet sie, als der Diener erscheint, Troilus' Kommen ankündigend. Pandarus taucht vergnügt von vorne auf, begrüßt mit frechem Augenblinzeln den Prinzen, der an die Tür, die zu Cressida führt, getreten ist. Die rührende Reinheit von Troilus' Liebe findet in den folgenden Zeilen ihre dichterische Verklärung. Die erregten Sinne ängstigen ihn. Er ist unendlich keuscher wie Cressida, die ihrer ersten Liebesnacht mit ziemlich vergnügter Bewußtheit entgegengeht. Pandarus nimmt regen Anteil an den verliebten Geschehnissen und wirtschaftet geschäftig hin und her. An der Hand führt er die tief verschleierte Cressida dem Troilus zu; doch wie er sie nur einen Augenblick losläßt, läuft sie sofort wieder ins Haus hinein. Sie ist voll berechnender Koketterie, die kleine Dirnenweisheit, mit der sie ihren ersten Auftritt schloß. «Gewähr, und er befiehlt; versag, er fleht» fällt uns ein. Pandarus muß sie ordentlich mit Gewalt wieder zu Troilus bringen. Dieser sieht im seligen Überschwang seiner ersten Liebe eine Göttin in dem geistig schon lange deflorierten, liebeslustigen Mädchen. Und auf diesen Gegensätzen baut sich die Szene auf, kündigen sich die späteren Geschehnisse an. Cressidas Reden spitzfindig, witzig, berechnend; Troilus, der reine, gute Junge, voll und ganz einem seligen Gefühle hingegeben; er ist «so treu, wie nur die treue Einfalt, einfält'ger als der Treue Kindheit ist». Mit einem großen Schwur, der in den Worten «treu wie Troilus» jubelnd gipfelt, verpflichtet er sich ihr. Mitgerissen von seinem Schwung, will sie ihm mit gleichem Schwur erwidern, aber der Dichter wendet ihr die eigenen Worte im Mund und läßt sie prophetisch den Kern der Falschheit treffen mit der Beteuerung: «so falsch wie Cressida». Pandarus drückt das Siegel auf diese Gelöbnisse, geleitet sie zum Hause und wenn er von außen die Türe schließt, da wünscht er, hingerissen von den Schönheiten der vernommenen Liebesschwüre, allen zuhörenden Jungfrauen einen so trefflichen Führer nach Cythere, wie er eben war.

Die Szene ist nicht ungefährlich. Es müssen zwei schöne, wirklich junge Menschen sein, die beide ihr erstes Liebesglück finden und dies nach ihren so sehr verschiedenen Charakteren sehr verschieden empfinden. Pandarus mag diskret im Hintergrund bleiben, der Respekt vor dem Prinzen Troilus, die gutmütige Rührung über das Glück seiner Nichte müssen die Leichtfertigkeit seines Geschwätzes dämpfen, damit die Stimmung der ohnehin gewagten eigenartigen Liebesszene nicht zerrissen wird. Pandarus *will ehrlich glücklich machen*, wie er es eben versteht. Es ist ihm *seelisches Bedürfnis*, zu kuppeln. Er überlebt kaum den Zusammenbruch des von ihm gestifteten Liebesidylls, wie wir bald sehen werden.

Das zehnte Bild (III_3): Vor dem Zelt des Achilles. Diese Szene bringt den Umschwung der in den Schicksalen der Titelpersonen nun zum Höhepunkt gediehenen Handlung. Antenor wird gegen Cressida von den Griechen eingetauscht und Diomedes bestimmt, die Kalchastochter zu holen. Der Konflikt

zwischen Achilles und Agamemnon äußert sich in humoristischen Episoden beim grußlosen Vorbeimarsch der Fürsten an Achilles. Überraschend schön und tief offenbart sich nun das Wesen des unmutigen Peliden in der folgenden Szene mit Patroclus, in dem bedeutenden Gespräch mit Ulysses. Auf die witzsprühende Parodierung Agamemnons durch Thersites hört er nur mit halbem Ohre hin; er ist mit seinen Gedanken bei der Schmach, die ihm die Fürsten zugedacht und angetan haben, und bei Hector. Ihn «treibt ein Fraungelüst, ein krankhaft Sehnen, im Friedenskleid zu sehn den großen Hector». Mit dem schwermütig-schönen Wort:

mein Geist ist trüb, wie ein gestörter Quell,
ich selber sehe seine Tiefe nicht....

verläßt er die Szene. Das klingt wie aus Hamlets Mund. Die Kompliziertheit seines Charakters, aus der heraus er auch die rohe, ihn selbst und sein Opfer erniedrigende Ermordung Hectors im letzten Akt befiehlt, wird hier sichtbar. Der von allen als der größte Held Gefeierte ist erkrankt an dem Reichtum seiner Gaben; «das Glück und er sind Freunde». Seine Liebe greift frevelnd zugleich nach der Priamidin Polyxena und nach dem schönen Knaben Patroclus. Er ist höchst empfindlich für die Geringschätzung, die ihm und seinem Ruhm von andern angetan wird; zugleich aber durchschaut er tief das Wesen der Ehre:

Keinem Menschen wird,
nur weil er Mensch ist, irgendwelche Ehre;
Er hat nur Ehr' um jener Ehren willen,
die außer ihm sind: Reichtum, Rang und Gunst....

und später (V_1):

Fallt, Griechen; welke, Ruhm; fahrt hin, ihr Ehren....
Thersites, geh' und schmücke schön mein Zelt;
Achilles zecht die Nacht und lacht der Welt.

Der körperlich und geistig mit jeder Schönheit und Kraft ausgestattete Achilles verschwendet seine Gaben an Nichtstun, an Launen, an Laster. Sein Glück liegt auf ihm, wie eine Krankheit. Shakespeare, der Allumfasser, scheint eine sehr deutliche Ahnung von dem gehabt zu haben, was man mit einem wenig erschöpfenden Ausdruck «Decadence» nennt. Er erschließt hier psychische Abgründe, deren Vorhandensein von den der Gesellschaft eingeordneten Menschen aus einem instinktiven Selbsterhaltungstrieb heraus gerne geleugnet wird.

Das elfte Bild (IV_1): Straße in Troja, trübe dämmernder Morgen. Der von den Griechen gesandte Diomedes, geleitet von Paris, begegnet dem Aeneas; zusammen wollen sie zu Pandarus' Haus, um Cressida zu holen. Hier fallen die grimmigen Worte gegen Helena aus Diomedes' Mund. Cressidas späterer Liebhaber ist sehr bezeichnend, in starkem Gegensatz zu dem knabenhaft feinen Troilus, charakterisiert: Männlich bis zur Roheit, voll Verachtung gegen die Weiber, die er doch so sehr begehrt und die ihn lieben.

Das zwölfte Bild (VI, 2. und 4. Szene, die kurze 3. war gestrichen): Vor Pandarus' Haus; kalte Morgendämmerung. Nach einer Pause tritt Troilus allein zur Türe heraus; nach wenigen Schritten, die er getan, fliegt ihm Cressida nach und hängt sich an seinen Hals. Sie will sich in den Abschied, den der Tag bringt, nicht fügen; «die Nacht war allzu kurz». Wir denken an ihr spielerisches Wort

zu Troilus (III_2): «man sagt, jeder Liebhaber schwöre, mehr als zehn zu verrichten, und brächte kaum den zehnten Teil von dem, was einer vermöchte, zustande». Es ist wichtig, hier zu zeigen, daß Cressida, nun endlich ganz Weib geworden, ein Liebesabgrund ist, der mehr Opfer, als der eine Troilus zu bringen vermag, verschlingen wird. Der nie seine Bewußtheit verlierende witzige Geist Cressidas wohnt in einem zu unerschöpflichen Leidenschaften bereiten Körper. Sie ist die geborene Kurtisane, reich an geistigen und reicher noch an körperlichen Reizen, wie sie in der Renaissancezeit, gleich den Hetären in der späteren Antike, ihre furchtbare Herrschaft errichtet hat. Interessant wird Cressidas Charakter dadurch, daß sich bei ihr trotz der großen und anmutigen Jugend des Individuums die Erscheinungen der Art so mächtig melden.

Nach Pandarus' Dazukommen werden die Liebenden durch das Erscheinen des Aeneas aufgeschreckt. Als Troilus die beschlossene Auslieferung Cressidas an die Griechen vernommen, versagt ihm das Wort. Man sieht hier, wie der Dichter mit Worten sparend zurücktritt, und es ganz der schauspielerischen Kraft anvertraut, den unbeschreiblichen ersten Schmerz auszudrücken. Äußerlich ruhig geht Troilus den Gesandten entgegen. Anders wirkt die böse Kunde auf Cressida: sie beschwört Himmel und Erde als Zeugen ihrer unverrückbaren Zusammengehörigkeit mit Troilus und glaubt in diesem Augenblick auch wirklich an ihren Schmerz. Aber sie ist nicht für die Tragödie geboren. Nachdem sie die ersten schmerzlichen Abschiedsreden mit Troilus gewechselt, meldet sich bei ihr schon eine naschhafte Neugierde nach den Griechen; sie sieht sich in Gedanken als wehmütig-schöne junge Witwe mitten unter den griechischen, vielbesprochenen Helden bei den nachdenklich vorgebrachten Worten: «Cressida trauernd bei den lustigen Griechen».... Im gleichen Augenblick erwacht in Troilus unendliche Eifersucht; je heftiger er Cressida zur Treue ermahnt, desto kürzer, beinahe zerstreuter werden bei aller äußerer Zustimmung ihre Antworten. Als nun der Grieche wirklich erscheint, ist sie mehr als gefaßt, ja fast getröstet durch das Interessante, das ihr die neue Situation und namentlich Diomedes verspricht. Die schmeichelnde Huldigung, mit welcher der Grieche ihr seine Dienste anbietet, weist sie mit keinem Worte zurück. Troilus flammt in ahnender Eifersucht auf. Zwischen den beiden, rasch zu Nebenbuhlern gewordenen Helden geht sie lächelnd ab. Pandarus ist ehrlich erschüttert durch das hereingebrochene Unglück und gewinnt dadurch ein wenig Sympathie.

Das dreizehnte Bild (IV_5): Vor Agamemnons Zelt. Der gewaltig gerüstete Ajax steht vor den griechischen Fürsten und läßt mit ungeheurem Geprahle den Trompeter Hector zum Kampf rufen. Er ist bekümmert und enttäuscht, als statt des erwarteten Gegners zunächst Cressida an der Hand des Diomedes erscheint. Die küssereiche Begrüßung der Fürsten läßt erraten, welchen Liebesschicksalen Cressida hier entgegengeht. Aber mit behendem Witz weiß sie sich zu behaupten; Menelaus erhält trotz seines Zudringens keinen Kuß; auch Ulysses bleibt ungeküßt und sendet ihr, als nach ihrem Abgang die ganze Fürstenschar mit verdrehten Hälsen ihr nachgafft, die grimmigen Worte nach:

.... Pfui über sie.
An ihr spricht alles, Auge, Wang' und Lippe,
ja selbst ihr Fuß: die Lüsternheit lugt vor
aus jedem Glied und jeglicher Bewegung....

Hectors und Ajax' Zweikampf spielt sich seitlich hinter der Szene ab, begleitet von den Reden der zuschauenden Fürsten, die sichtbar bleiben. Hinter den prahlerischen Worten bei Hectors und Achilles' friedlichem Begegnen wird der tiefe Gegensatz der beiden fühlbar; mit großem inneren Stolz spricht Hector zu Achilles den Satz: «Mehr wohl liegt in mir, als Du verstehst» .... Der Held, dem unsere ganze ethische Teilnahme gehört, steht dem schönen und problematischen Achilles gegenüber, der unser ästhetisches Interesse erregt und festhält. Ein bleicher, sehnsüchtiger Schatten, zeigt sich Troilus unter den Helden, nach einer Spur von Cressida spähend. Ulysses verspricht, ihn zu ihr zu führen.

Das vierzehnte Bild (V_1): Vor Achilles' Zelt; Nacht. Achilles, die Fürsten erwartend, denkt nicht mehr an seinen eben angekündigten Kampf mit Hektor, sondern an Hecubas Tochter Polyxena, «sein schönes Liebchen». «Er lacht der Welt». Thersites kommt und geifert, nach ihm die Fürsten, die sich, begrüßend und zugleich Abschied nehmend, bei Achilles' Zelt trennen. Thersites bleibt dem Ulysses und Troilus auf der Spur, die dem Diomedes zu Kalchas Zelt folgen, wo Cressida auf Liebe wartet.

Das fünfzehnte Bild (V_2): Vor Kalchas Zelt, das erhöht gebaut und nur zum Teil sichtbar ist; Zypressen, die im hellen Mondschein scharfe Schatten werfen, dienen dem lauschenden Troilus zur Deckung. Ein wundervolles Quintett hebt nun an: die schöne falsche Cressida und neben ihr der verliebte Diomed, vom Mondlicht schimmernd übergossen, sind die führenden Stimmen; im Schatten Troilus', dessen ungeheuere Erregung nur durch das ganze Gewicht des Ulysses an lautem Ausbruch verhindert wird; in einem Winkel kauert grimmig Thersites und gießt seine Galle über die frivolen und tragischen, schmerzlichen und lächerlichen Geschehnisse. Diomedes entpuppt sich als ein in Liebe wohlerfahrener Bursche; in seinen Roheiten, die so ganz anders klingen als des feinen ritterlichen Knaben Troilus Liebeswerben, mag Cressida ein perverses Vergnügen finden. Nachdem Diomedes mit Troilus' Liebespfand gegangen, spricht Cressida ihre Schlußbetrachtung über die «Schwäche der armen Weiber», der sie mit angenehmem Schauer gerne nachgibt. Das edle Erlebnis ihrer ersten Liebe muß ihr den brutalen Reiz des zweiten Liebhabers würzen helfen. Der endlich unwiderstehlich hervorbrechende Ausbruch des Troilus, dessen ungeheuer gesteigerter Ausdruck schwer von einem Schauspieler nach Kainz' Tod verwirklicht werden kann, führt die Liebesgeschichte von Troilus und Cressida noch einmal auf einen Höhepunkt und beschließt sie. Wenn hier der Vorhang endgültig fiele, würde das Stück mit mehr Recht seinen Titel führen. An Einheitlichkeit gewänne es jedenfalls, denn nur das von Cressida preisgegebene Pfand leitet an dünnem Faden die Liebesgeschichte weiter; Cressida selbst tritt überhaupt nicht mehr auf.

Aber des Dichters höhnender Grimm galt nicht nur der Liebe. Darum folgen noch die Szenen vom Fall des Hector und der Verherrlichung seines Mörders.

Das sechzehnte Bild (V_3): Halle in Ilium. Die unserem Empfinden wohlvertraute Szene von Hectors Abschied ist vom Dichter wenig ausgeführt. Andromache zeigt keine persönlichen Züge; aber des verstörten Troilus und Cassandras Dazukommen bringt Steigerung. Ahnend weissagt die Seherin Hectors Fall, mit dem Troja zugleich stürzen wird. Der tragische Höhepunkt, zu dem die letzten Szenen hinführen, klingt an. Für Troilus bringt Pandarus

noch ein Briefchen von Cressida. Höhnisch zerreißt er es und stürmt in den Kampf. Der alte kupplerische Oheim ist am Ende seiner Kraft. Der Zusammenbruch von Cressidas Liebe hat auch ihn ins Herz getroffen. Er ist nur mehr ein wehmütiger Schatten der früheren geschwätzig dreisten Lebendigkeit und «wird nächster Tage von uns gehen». In einer gelungenen Darstellung muß der amüsante alte Halunke nicht nur sich selbst leidtun, sondern auch beim Zuschauer eine Art Mitleid erwecken.

Das siebzehnte Bild ($V_{4—10}$): Schlachtfeld. Die vertiefte Hinterbühne gab eine Gasse, auf der die größeren Kriegermengen sich bewegten, ohne in ganzer Figur sichtbar zu werden; vorne rechts ein Hügel, auf dem die Mauerreste eines geborstenen Pfeilers emporragten. Dunkelnde Zypressen gaben den ernsten Hintergrund. Unter langgezogenen Tubarufen, Schlachtlärm hinter der Szene erhebt sich der Vorhang. Thersites, den Blick nach dem Lärm hingewendet, tritt auf, in grimmiger Laune den Krieg, der um so elender Ursachen willen geführt wird, glossierend. Diomedes und Troilus eilen im Zweikampf vorüber; Thersites duckt sich und schimpft ihnen nach, als plötzlich Hector ihn stellt. Die kurze unsterbliche Szene zwischen den beiden geht vor sich. Die bedrängten Griechen haben dem Achilles die Kunde vom Tod des geliebten Freundes Patroclus geschickt, und nun stampft dieser, inmitten seiner Myrmidonen, furchtbar wie das Schicksal einher; verzerrt vor Wut, weist er seine Leute an, ihm zu folgen und nur auf Hector zu achten. (Die 6. Szene war ganz weggeblieben.) Die beiden von Thersites humoristisch verhöhnten Kampfepisoden Menelaus—Paris und Margarelon—Thersites geben den Übergang von Achilles' Abgang zu Hectors Auftritt. Müde vom Kampf kommt dieser und blickt zurück auf die im Abend verebbende Schlacht. «Mein Tagwerk ist getan, jetzt will ich ruhn.» Er streckt sich, Schild, Helm und Schwert von sich legend, auf dem Hügel vor dem Pfeiler nieder. Wie aus dem Boden herausgewachsen tauchen plötzlich die Myrmidonen unter Achilles' Führung auf. Ein seltsame innere Hemmung hindert den Peliden, eine Heldentat, die nur für ihn bestimmt scheint und die wir ihm durchaus zutrauen, zu vollbringen. Er will nur ein schmähliches Ende für den «Knabenwürger» Hector und läßt ihn, den Waffenlosen, von seinen Leuten niederstechen. «Schlagt Kerle, schlagt! Wir trafen hier den Rechten!» Ohne die Hand zu rühren sieht er dem Fall des großen Gegners zu und mit zynischem Hohn setzt er dann den Fuß auf Hectors Brust und spricht seinen Leuten die Worte vor, die von Gruppe zu Gruppe sich fortpflanzend, bis zum Ende des Stückes nicht mehr verklingen: «Achilles hat den Hector umgebracht.» Hectors Leiche wird abgetragen und die Schmach, die ihr noch angetan wird, entspricht genau der rohen Verhöhnung, die bei dem homerischen Achilles schon unser Gefühl verletzt. Dieser Zusammenhang stimmt nachdenklich. — Hinter der Szene empfängt den Achilles das unendliche Jubelrufen der Griechen; Troilus mit Kriegern tritt auf, da schallt ihm die furchtbare Kunde von Hectors Tod entgegen, ja er sieht den geliebten brüderlichen Helden

an dem Roßschweif seines Mörders
viehisch geschleift durch das beschämte Feld.

Gewaltig erklingt seine Totenklage, da taucht noch einmal Pandarus auf, will wohl Cressida in Erinnerung bringen, aber Troilus jagt ihn kurzerhand weg. Nun erscheint rückwärts, umtost von dem Jubel des Volkes, Achilles; Krieger,

Männer, Frauen umringen ihn in sinnloser Begeisterung und unter den letzteren glauben wir auch Cressida zu erkennen. Bei diesem Schlußbild, das den Mord verherrlicht und sinnlos gekrönt zeigt vom Ruhm der Welt, bricht Troilus («als Epilog zum Publikum gewendet») unter dem Ausruf: «O Welt, Welt, Welt» (der dem gestrichenen Epilog des Pandarus entnommen ist) zusammen.

Die Shakespeareschen Schlachtakte sind eine Klippe für die moderne Bühne. Es war nötig, die zerfasernden letzten Szenen von «Troilus und Cressida» zu einer starken Wirkung zusammenzufassen, und diese glaubte ich in der vom Dichter so grimmig geschilderten Ermordung Hectors und der Verherrlichung des Mörders durch alle Welt gefunden zu haben. Bei dem engen Raum und den beschränkten Mitteln, die die Inszenierung zu manchem Verzicht gezwungen hatte, kam die beabsichtigte bildliche Verherrlichung, die Apotheose des falschen Ruhmes, die das bittere Stück höhnisch krönen sollte, nicht zur gewünschten Wirkung; aber ich glaube, daß bei günstigeren äußeren Bedingungen, wenn zum Beispiel Achilles auf dem Streitwagen in einer Wolke von Ruhm und Jubel rückwärts sichtbar werden könnte, während vorne Troilus in tiefem Weh und Ekel zusammenbricht, ein starker Eindruck gewonnen werden kann.

Mit Dankbarkeit muß man die Darsteller der Cressida: Conchita Clarens, und des Achilles, Ajax und Thersites: Ernst Sattler, Alois Jerger und Wilhelm Karstens, nennen. Wäre die gesamte Aufführung auf der Höhe dieser Leistungen geblieben, dann hätte auch das Publikum, das in seiner naiven Genußfähigkeit teilweise durch literarische Vormeinungen irritiert war, den kühnen und seltsamen Wegen der Dichtung noch besser folgen können. Aber die Aufführung vermag ja meist nur in einzelnen Teilen die Höhe einer solchen Dichtung zu erreichen und wird in ihrer Gesamtheit immer nur ein Näherungswert bleiben.

Daß die schwankendste aller künstlerischen Erscheinungen, die Kunst der Bühne, von beständiger Wechselwirkung verschiedenster Faktoren existierend, eigentlich immer nur Näherungswerte zu schaffen vermag; daß sie die großen Kurven der geistigen Weltentwickelung mitmacht und von Übergangsstadium zu Übergangsstadum weitereilend, nie eine endgültige Form annehmen kann, muß man sich immer wiederholen. Aber innerhalb des ewig flutenden Wechsels werden Höhepunkte sichtbar und ein solcher ist wohl die gegenwärtige Shakespeare-Renaissance auf der deutschen Bühne. Hoffentlich gelingt es, den erreichten Gipfel noch zu überhöhen und durch Vergeistigung und Verinnerlichung der jetzt herrschenden, so lebensvollen Bühnenkunst dem über allem Wechsel thronenden Genius Shakespeares näherzukommen.

Shakespeare auf der englischen Bühne des frühen 19. Jahrhunderts.

Von Ernst Leopold Stahl.[1])

Das Verhältnis des Shakespeareinterpreten zum Shakespearetext hat im 19. Jahrhundert in England vielerlei Wandlungen, doch kaum eine stetige logische Fortentwicklung, wie sie in Deutschland zu beobachten ist, erfahren. Die Bühnenbearbeitungen und Bühnendarstellungen, die uns zwischen dem ersten und letzten Jahrzehnt des Jahrhunderts begegnen, der Geist, aus dem sie geboren, sind für uns ein sicherer allgemeiner Gradmesser für die Einschätzung und Wertung, die jedes der drei jüngsten Menschenalter Englands seinem größten Genius hat zuteil werden lassen.

Die Zeit der selbständigen *adaptations* der Restaurationszeit, der szenisch und gedanklich freien Anpassung einer Shakespeareischen Handlung an einen zum Teil neuen Text mit oftmals auch vereinzelten neuen Figuren, war im Anfang des 19. Jahrhunderts in England zwar so ziemlich vorüber. Man spielte selten mehr den «Tempest» von Dryden (John Kemble tat es noch)[2]) und nicht mehr den «Timon von Athen» von Shadwell. Wohl aber herrschen noch jahrzehntelang durchaus jene respektvolleren, doch keineswegs getreuen Fassungen des 18. Jahrhunderts in der Bühnenpraxis vor, in denen Shakespeare sichs gefallen lassen mußte, *«to be dressed fashionably by the poetic tailors»*, wie unter John Kemble Tates «Lear»-Version und ein aus Shakespeare und Thomson gebrauter «Coriolan»[3]). Colley Cibbers klägliche Bearbeitung von «Richard III.» wird an Covent Garden von Edmund Kean und dann gelegentlich immer wieder bis fast in unsere Zeit hinein benutzt. Sie dichtet eine Szene hinzu, in welcher Gloster seine Gemahlin Anna mißhandelt und ihr den Tod verkündet, und läßt (außer der Traumerzählung des Clarence) eine Hauptfigur weg, die Königin Margarethe: sie, «die gewissermaßen den Chorus bildet und die ferne Vergangenheit mit der Zukunft verbindet». Die rächenden Geister schmelzen bescheidentlich zusammen in ein sanftes, eindruckloses, sprechend-lebendes Bild von zwei vereinzelten armseligen Mahnern. «Macbeth» spielt man meistens in einer Fassung, die wohl auf George Colman zurückgeht (Bürger verwendete sie schon für seine Übersetzung) mit dem eingelegten Hexensabbat nach dem zweiten Akte; für den wird ein ganzer Singchor nebst dem ersten Bassisten für die Hekate aufgeboten, der dann im Händelschen Oratorienstil mit Orgel und

---

[1]) Wie ich bereits im Vorwort zu meinem Buche «Das englische Theater im 19. Jahrhundert» (München 1914, R. Oldenbourg) bemerkt habe, mußte ich auf den Wunsch seines Herausgebers, Ernst Sieper, mich darauf beschränken, die Stellung Shakespeares auf der englischen Bühne während des letzten Jahrhunderts nur anzudeuten. Eine diesem Thema gewidmete besondere Schrift hoffe ich in besseren, friedlicheren Zeiten veröffentlichen zu können. Der nachstehende Aufsatz, der die Entwicklung bis zum Beginn der Inszenierungsreform durch den jüngeren Kean (1850) zeigt, mag als Studie zum künftigen Bild betrachtet werden. Zwei andere Aufsätze von mir: «Der englische Vorläufer der Meininger; Charles Kean als Bühnenreformator» (Kölnische Zeitung 1913, Sonntagsbeilage Nr. 14 und Nr. 21), und «Ein englisches Nationaltheater im 19. Jahrhundert; Samuel Phelps und sein Sadler's Wells-Theater in London» (Die Grenzboten 1913, Nr. 40) ergänzen seinen Inhalt. Die genauen Titel der hier zitierten Bücher sind im Literaturverzeichnis meines «Englischen Theaters im 19. Jahrhundert» aufgeführt.

[2]) Dutton Cook I, 111.

[3]) Dutton Cook a. a. O.

Orchester in Fugen und Chorälen sich musikalisch austobt. «Romeo und Julia» und «Hamlet» erscheinen bei John Kemble noch in ähnlicher Gestalt wie zu Garricks Zeit. In «Hamlet» bleibt Fortinbras weg, und Ophelias Rolle ist stark beschnitten. In «Romeo und Julia» ist selbst die Amme gestrichen, welche dem Bearbeiter zu sehr den Ernst der Situation stört, und, schlimmer noch, erwacht hier Julia wieder aus dem nur scheinbar ewigen Schlummer, als Romeo eben selber das für ihn wirklich tödliche Gift getrunken hat, und beide fallen einander zuerst noch einmal gerührt und selig in die Arme. Garricks «Catherine and Petruchio» überdauert sogar das ganze 19. Jahrhundert, da noch in unseren Tagen Beerbohm-Tree es für seine Neueinstudierung an His Majesty's Theatre herangezogen hat[1]): gewiß ein künstlerischer Unfug, den wir aber in Deutschland mit nicht zu viel Hochmut zurückweisen wollen, da Deinhardsteins ebenso schlechte Bearbeitung des gleichen Stücks bei uns kaum mindere Lebenskraft bewiesen hat. Sonst ging es im allgemeinen den Komödien besser, schon aus dem äußerlichen Grund, daß sie meist kürzer und deswegen eher originalgetreu spielbar sind. Weder an Drury Lane wird 1813 in «Viel Lärm um nichts» in einer Aufführung mit Mrs. Jordan und Bannister, noch etwa an Covent Garden im gleichen Stück von Charles Kemble, außer etwa der einen Szene zwischen Antonio und Ursula, viel gekürzt: «Der Kern ist unversehrt geblieben; an der Schale nur findet man hie und da kleine Lücken und Einschnitte», heißt es in Adrians «Bildern aus England». Dagegen schmilzt «Heinrich IV.» an Drury Lane 1827 allerdings noch ganz zu einer Falstaffposse zusammen, wie gleichfalls ein gewisser Adrian erzählt, der damals viel die Londoner Theater besuchte.

John Kemble bereits übt Vorsicht in dem, was er hinzusetzt, doch noch nicht in dem, was er wegläßt oder umstellt. So teilt er auch anstandslos seinem Bruder Charles, der in «Heinrich VIII.» den Cromwell gibt, die Rede der Kammerfrau der Königin zu, um die Rolle um einen wirkungsvollen Auftritt zu bereichern, ohne sich über die Unsinnigkeit des Verfahrens die geringsten Skrupel zu machen. Die Aufzüge und Massenszenen wie die breite Manier der Darstellung erfordern so viel Zeit, daß weite Partien des Buches zum Opfer fallen müssen. Tieck blutet bei diesem System das Herz, und er ruft mit Brutus aus: «Laßt Opferer uns sein, nicht Schlächter!»

In der Tat ist die englische Art, Shakespeare auf die Szene zu bringen, grundverschieden von der Auffassung Tiecks wie von der fast jedes deutschen Shakespeareregisseurs im 19. Jahrhundert. Die englische Manier sieht viel mehr darauf, ein Werk in seinen Hauptszenen lebendig zu illustrieren, als es sinngemäß und folgerichtig in seiner nur um einzelne Verse oder um Nebensächliches gekürzten Gesamtheit darzubieten. Mit anderen Worten, sie rechnet unter allen Umständen mit einer viel gründlicheren Vertrautheit seiner Zuschauer mit der Dichtung, was wiederum damit zusammenhängt, daß Shakespeare zu den standard works der englischen Schul- und Hauslektüre gehört. Der Deutsche wird mit dieser Zerstückelung Shakespeares ein- für allemal nicht einverstanden sein, wenngleich die durch manche der Neueinstudierungen Trees in England noch nicht vergessene Manier auch uns in Deutschland keineswegs unbekannt ist; die in dramaturgischer Hinsicht nicht immer gewissen-

[1]) Mrs. George Cran, H. Beerbohm-Tree. London, John Lane, 1907. S. 49f.

haften Aufführungen des Deutschen Theaters in Berlin unter Max Reinhardts Direktion erinnern manchmal an jene.

Tieck faßte seine englischen Erfahrungen über diese Frage so zusammen: «Man läßt die berühmtesten Stellen stehen, nimmt auf die vorzüglichsten Schauspieler Rücksicht, oft mehr, als sich verantworten läßt, nimmt die unbedeutenden Reden und Szenen und gibt sie den Beliebtern, läßt diesen Auftritt zur Ermüdung lange spielen und erweitert ihn durch Zusätze und stummes Spiel, und kürzt andere Szenen ab, oder läßt sie ganz aus, die zum Verständnis höchst notwendig sind, — kurz, man verfährt in der Regel so gewaltsam, daß ein Unbefangener diese Tyrannei nicht leicht mit jener Verehrung und Anbetung vereinen kann, welche die Engländer ihrem großen Dichter bei jeder Gelegenheit zu zollen scheinen.»

Nicht anders wie John Kemble ist Edmund Kean, der sogar öfter als dieser wieder auf fremde Bearbeitungen zurückgegriffen zu haben scheint, verfahren: ihm war ja die Rolle, seine Rolle, alles, der Dichter weniger, das Ensemble nichts. Edmund Kean nähert sich dem Original nur gelegentlich. Den «Timon» spielt er 1816 angeblich «*with no other omissions than such as the refinement of manners has rendered necessary*» [1]).

Ein gewisses Bedürfnis nach dem unverfälschten Shakespeare scheint sich seit den zwanziger Jahren auch beim Publikum einzustellen. Damals reicht ein Mr. Smith, Beamter des Crown Jewel Office, wie wir bei Macready lesen, diesem eine neue getreuere Fassung des Colley Cibberschen «Richard III.» ein[2]). Macready glaubte auch bloß schrittweise in der Ausrottung dieser Klapphornverse vorgehen zu müssen, die dem Publikum so fest in der Erinnerung hafteten, daß es überhaupt nur zum kleinsten Teile wußte, daß sie nicht Shakespeare gehörten. So verbesserte er 1821 in «Richard III.» zunächst nur gelinde, ohne bei diesem Vorgehen selbst bei der besseren Presse auf Verständnis zu stoßen. Erst als Manager von Covent Garden stellt er 1837 das Original her und, mutig geworden, erklärt er dann bei der Übernahme von Drury Lane 1841, daß seine Shakespeare-Aufführungen den Dichter prinzipiell «*unaltered, un-Colley Cibberized, unadulterated, and with the original text*» zeigen werden.

Was Macready von den anderen forderte, hat er selbst in ehrlicher Arbeit geleistet. Manche Dramen, wie «Richard III» und «Heinrich IV.», kommen erst jetzt völlig zu ihrem literarischen Recht. Nun endlich wird auch der Narr im «König Lear» wieder in seine Funktionen eingesetzt. Die fremden Einschiebsel und die stillosen Extempores verschwinden aus seinen Aufführungen, wenn er sich auch noch nicht genügend vom Zeitgeschmack emanzipieren kann, um 1836 schon in «Macbeth» (den damals allerdings wohl noch nicht er selber inszeniert, da er erst 1837 Covent Garden tatsächlich übernimmt) die Herstellung der originalen Hexenszenen statt der veroperten durchzusetzen: «der Unsinn», schreibt Grillparzer, «der daraus entstand, kümmerte die Leute wenig.» Noch in der Abschiedsrede, die er zehn Jahre danach an sein Publikum richtete, wies er mit Nachdruck auf diese hohe Pflicht der Direktoren hin: «*In the zeal and creditable productions of certain of our present managers, we have assurance that the corrupt editions and unworthy presentations of past days will never be restored,*

[1]) Doran 441.
[2]) Macready I, 223f.

but that the purity of our great poet's text will, from henceforward, be held on our English stage in the reverence it ever shall command.» —

Die ersten Anfänge des «Shakespeare-Mounting», der sorgfältig erwogenen und kostspieligen Klassikerausstattung, gehen bis auf John Kemble zurück. Eine ihrer primitivsten Äußerungen war die Gepflogenheit, die Einheit des Schauplatzes auch in Dramen, wo sie vorgeschrieben war, wie in Addisons «Cato», jetzt über den Haufen zu werfen. John Kembles Bankettszene in «Macbeth» war vielleicht das erste Stückchen Shakespeare, das man — nach dem Urteil der damaligen Zeit — gesehen haben mußte. Aber man dachte zunächst noch weniger daran, schöne Bilder zu zeigen, als vielmehr einfach durch Massen zu wirken: in «Macbeth» die schwarzen, grauen, weißen Hexengeister, jung und alt, gutmütig und bösartig, frech und zahm, singend und springend[1]), oder in «Coriolan» die in die zweite Szene des zweiten Akts eingelegte Ovation zu Ehren des Siegers, zu der bei John Kemble außer den 35 Sprechern des Stückes zweiundeinhalbhundert Statisten in allen nur denkbaren Kostümen beigezogen waren[2]). Ein gewisser Ensembleeffekt mochte dann und wann in späteren Jahren sich einstellen, wo der Zufall in den Hauptrollen gleichartige und gleichwertige Darsteller zusammenführte, wie 1812 bei John Kembles «Julius Caesar»-Einstudierung, wo dieser den Brutus, Young den Cassius und Charles Kemble den Antonius spielte[3]).

Der eben genannte Charles Kemble, der bei seinem Bruder in die Schule gegangen war, macht dann zuerst das Experiment einer historisch getreuen Inszenierung; es war die von «King John» 1823, der ersten mit einem archäologischen Einschlag, der man in England begegnet. Charles Kemble gibt auch gerne und häufig den Akt- und Stückschlüssen starke Schlußakkorde: wir begegnen z. B. bei ihm der feierlichen Prozession bei Julias Begräbnis wieder, die schon Garrick einführte. Macready wird dann derjenige, welcher, wie man es im Lustspiel länger schon tat, versucht, auch bei Shakespeare Form und Inhalt zu balancieren, die äußere Inszenierung also in Einklang zu bringen mit der Darstellung; «Wintermärchen», «Heinrich V.» (wo die Worte des Chorus begleitet werden von «*pictorial illustrations from the pencil of Mr. Stanfield*») und wiederum «König Johann» werden seine großen Inszenierungserfolge. Daß ihm jener Versuch des Ausgleichs nicht immer gelang, daß die erstere die letztere zu Zeiten wohl in den Schatten stellte, war bei der Neuheit des ganzen Bestrebens und der Verzogenheit des englischen Publikums nicht zu verwundern und kaum zu tadeln. Den Ausgleich hätte ein anderer später bringen müssen. Aber im Gegenteil ward das Mißverhältnis eher klaffender unter Charles Kean, der geringer als Schauspieler und prunksüchtiger als Regisseur war. Bei ihm wandelt sich die Verehrung gelegentlich fast zur Affenliebe. Er nimmt dem Dichter nicht nur nichts mehr fort, sondern trägt ihm manchmal auch Dinge zu, mit denen dieser gar nichts zu schaffen haben will. So verläuft, in großen Zügen, der Weg, den die literarisch-szenische Behandlung Shakespeares auf der englischen Bühne in den ersten fünf Jahrzehnten des Jahrhunderts — von John Kembles bis zu Charles Keans Tagen — gegangen ist.

---

[1]) Fitzgerald, The Kembles I, 282.
[2]) Young 40.
[3]) Young 39 ff.

Der Arbeit der Einzelnen hat es, soweit wenigstens die besseren Shakespearedarsteller in Betracht kommen, an Gründlichkeit nie gefehlt: man hat, wie wir noch gleich sehen werden, eher zu viel als zu wenig am Dichter herumgedeutelt. Die erhöhte Sorgfalt der Einstudierung kam aber auch Einzelheiten der Regie, nicht nur gedanklichen Interpretationen oder äußeren Effekten, zugute. So findet die berühmte Frage der zwei Porträts in «Hamlet» fast jedesmal, wo er in den ersten fünfzig Jahren neu einstudiert wird, eine andere Lösung. Bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts war es Brauch, daß Hamlet die zwei Miniaturen unvermittelt aus der Tasche hervorzog. Dann ändert man an Covent Garden — nicht bei John Kemble — die Situation dahin, daß des vergifteten Königs lebensgroßes Brustbild über dem Kamin im Zimmer der Königin hängt, während sie ein kleines Bild des jetzigen Gemahls als Armband trägt[1]). Ähnlich war es bei John Kemble, wo nur an die Stelle des Armbands ein Medaillon am Halse tritt. Macready führt 1840 am Haymarket dann die beiden Porträts in Lebensgröße an der Wand ein, während Charles Kean später zu den zwei Medaillons der frühesten Zeit sich bekehrt[2]), der auch die bei und vor Macready übliche Nuance des herabhängenden Strumpfes bei Hamlet wieder aufgibt[3]).

Besehen wir uns nun, entsprechend, die Darstellung Shakespeares im einzelnen während des gleichen halbhundertjährigen Zeitraums! Im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts steht das Geschwisterpaar John Kemble und Sarah Siddons noch ohne Rivalen da, während schon im zweiten, noch ehe sie von der Bühne abgegangen, dem Bruder wie der Schwester zwei neue und andersgeartete Künstler auch in der Darstellung Shakespeares das Heft aus der Hand genommen haben: Edmund Kean und Miss O'Neill.

Ganz allmählich hatte Mrs. Siddons, wie ein schönes Wort ihres Kollegen Quin einst lautete, in den achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts mit ihrer Kunst eine neue Religion gegründet. Zunächst erprobt sie sich mit Vorliebe im romantischen, dann im klassischen Stück: in der an dramatischen Wirkungen reichen Rolle der Belvidera in «Venice Preserved»[4]). Mit dem sie ehrenden gewaltigen Respekt vor dem Kunstwerk (worin ein Widerspruch zu ihrem fabelhaften Talente, Geld zu machen, nur für denjenigen liegen kann, dem das englische Wesen des praktischen Idealismus nicht vertraut ist) ging sie nur ganz allmählich an Shakespeare heran: wenn man von jugendlichen Versuchen, wie ihrem Hamlet in Manchester, absieht[5]). Isabella in «Maß für Maß» begann, ein Part, den ihre Kraft erschöpfte, aber der sie umgekehrt nicht erschöpfte. Constance folgte, und dann ihre größte Leistung, Lady Macbeth.

Ihr Rollenumfang war, das müssen auch die wärmsten persönlichen Freunde, wie ihr Biograph James Boaden, frei bekennen, nicht eben groß. Das heitere Fach, auch im klassischen Stück, blieb ihr von Natur und Statur versagt, und wenn sie sich trotzdem als Rosalinde in «Wie es euch gefällt» oder als Porzia versuchte, so kam kaum ein halber Erfolg zustande. Das Lieblich-Mäd-

[1]) The History of the Theatres of London II, 157.
[2]) D. Cook I, 239ff.
[3]) Ebenda I, 238.
[4]) Vgl. über die frühen Rollen The Beauties of Mrs. Siddons. London 1786. S. 1ff.
[5]) Boaden, Memoirs of Mrs. Siddons, I. 281.

chenhafte Ophelias, die sie dem Hamlet ihres Bruders zuliebe spielte, lag ebensowenig ihren Ausdrucksmitteln, mit denen sie nur die Wahnsinnsszenen hinreißend zu gestalten wußte. So blieb ihr als Boden unumschränkter Meisterschaft nur die sogenannte «schwere Heldin» — ein halbes Dutzend Rollen vielleicht, in denen sie in der Welt nicht mehr ihresgleichen fand und die sich in den immer noch weiten Grenzen zwischen Lady Macbeth und Hermione — der gleichfalls ganz in die gewaltige antikische Pose geschändeter Majestät gekleideten Dulderin des «Wintermärchen» — bewegten.

Die Gewalt ihres stummen Spieles allein hätte in ihrer Darstellung der Lady in «Macbeth» gegenüber der angesehenen Rivalin Mrs. Pritchard revolutionierend zu wirken vermocht: ihre Art, den Gatten mit Blicken zu stacheln und zu regieren, die ganze Komödie des Banketts und ihre Entlassung der Gäste, und als ihr Höhepunkt die ganz neu aufgefaßte, nicht als Traumbild gespielte und doch von Todesschauern umwitterte Nachtwandlerszene mit der berühmten Geste des Händewaschens und dem gleich berühmten Verzicht auf das traditionelle Spiel mit der Kerze, deren sofortiges Beiseitesetzen ihrem Regisseur damals als eine Verwegenheit ohnegleichen erschien[1]). Gerade diese Seite ihrer Kunst, die mimische, hob ihre Volumnia in «Coriolan» auf die höchste Höhe: im Gang dieser Römermutter, im Ausdruck der auf die Brust gepreßten Hände, in der Haltung ihres Kopfes bei der Huldigung vor dem Sieger lag eine Welt von Stolz, Glück und Liebe[2]). Hazlitt, der ihre Deklamation nur in Ausbrüchen ganz vollkommen fand, nannte sie geradezu «*a pantomime actress*»[3]).

Auch in den Königsdramen gab es, während sie als Elisabeth in «Richard III.» versagte, zwei große Siddonsrollen: Constance in «König Johann» und Königin Katharina in «Heinrich VIII.», von denen die letztere den Zeitgenossen als die beste neben der Lady erschien. In der ersteren, der Mutter des Prinzen Arthur, hat sie mit feinem Spürsinn die schwierigste Aufgabe darin erblickt, in ihrer Darstellung die Entwicklung jener unglücklichen Ereignisse des Stückes sich widerspiegeln zu lassen, die sich alle abspielen, wenn Konstanze selber nicht auf der Szene ist. Wir dürfen es ihrem heiligen Ernst wohl glauben, wenn sie erzählt, wie sie in dieser an äußeren Effekten nicht sehr reichen Rolle auch hinter der Szene nicht einen Augenblick den Gang der Begebnisse aus dem Auge ließ, um nach den großen Intervallen dann immer wieder von neuem ganz aus der neuen Situation zu schöpfen. Die Vereinigung dieses Charakters, «*the majestic, the passionate, the tender Constance*», erschien ihr als die schwierigste Leistung in Shakespeare überhaupt[4]). Eine Ergänzung zu diesen Selbstbekenntnissen bilden die Erinnerungen, die Young, den wir gleich selbst kennen lernen, aus der Zeit seines Zusammenspielens mit ihr aufgezeichnet hat[5]): «*She neglected nothing. From the first moment to the last, she was ... in the character. The spectator was always carried along with her ... What was passing in her mind was read in her changing countenance.*»

In einer Märchenrolle Shakespeares wenigstens mag, so wir dem Enthusiasmus James Boadens trauen dürfen, der Vorwurf, daß ihre Komödie nur

[1]) Nach ihrer eigenen Beschreibung bei Fitzgerald, The Kembles I, 241.
[2]) Fitzgerald I, 285, II, 176; Young 40.
[3]) Fitzgerald II, 208.
[4]) Fitzgerald II, 173.
[5]) Fitzgerald II, 180.

das Lächeln ihrer Tragik gewesen sei, zu ihrem Vorteil ausgeschlagen sein: in Imogen, einer Rolle, die sie zwar auch in ihren jüngeren Jahren nicht mit zarten Reizen ausstatten konnte (sie fehlten ihrer herben Art von je), wohl aber mit vielen feinen Zügen im einzelnen, dank denen «Cymbeline» damals für die Bühne gewonnen wurde[1]).

Andere Grenzen, aber nicht weitere, waren ihrem Bruder John Kemble gezogen. An seinem Posthumus in «Cymbeline», den er noch bei seinem Abschiedsturnus spielt, erkennt Tieck den großen Meister in der Szene des zweiten Aktes nach Jachimos Rückkehr: «Dies Verzweifeln, gemischt mit Zorn, das Schöpfen neuer Hoffnung und das Zurücksinken in die Trostlosigkeit wurde vortrefflich gesprochen und gespielt.»[2]) Sein vielgerühmter Hamlet, den er, meint die Schopenhauer[3]), bis in die kleinsten Details spielte, als hätte er Wilhelm Meister gelesen, zeigte vor allem die vornehme Würde, die Kemble überhaupt angeboren war, und entzückte zu allen Zeiten als deklamatorische Leistung, besonders in der Schauspielerszene, wie sie interessierte, wenn auch nicht fortriß, durch ihre dutzenderlei klügelnden und tüftelnden Details der Auffassung[4]). «Der melancholisch Klagende, der edle Leidende» war es nach Tiecks Ansicht hauptsächlich, was Kemble in Hamlet zeigte, der ihn im ganzen etwas tränenselig spielte. Manche üble Einzelheit mag erst spät hinzugekommen sein, wie jenes sekundenlange Tremolieren auf dem «Oh» an der Stelle «Oh schmölze doch». Von sonstigen Details hat sich seit Kemble vielfach der Brauch eingebürgert, dem sterbenden König den Giftbecher in Wirklichkeit aufzuzwingen. Die unbegrenzte Begeisterung der Engländer für diesen Hamlet hat schon Walter Scott einigermaßen gedämpft: «*Many delicate and sudden turns of passion slip through his fingers.*» Kembles Art am nächsten lag in späteren Jahren eine Rolle wie Kardinal Wolsey in «Heinrich VIII.»: hier, wo der Greis den Greis, der würdige Mann den Mann voll Würde spielen konnte, mußte eine große Leistung zustande kommen. Wir zitieren nochmals Tieck[5]): «Diese Majestät im tiefen Schmerz, dieses Herz, das schon gebrochen ist, sich aber noch einmal, den schadenfrohen Feinden gegenüber, in seiner ganzen Kraft erhebt, dieses Zittern der Stimme, die nach schwerem Kampf den festen männlichen Ton wieder gewinnt, alles dies war unvergleichlich und von der größten Trefflichkeit der Vollendung.» Von gleicher Schönheit war dann der Abschied von Cromwell, der allmähliche Zusammenbruch und das neue Aufraffen, im ganzen eine Leistung von einer Art, daß nach Tieck «die Imagination nichts Vollendeteres erschwingen konnte und daß der Kenner des Dichters neue Schönheiten fast in jedem Verse entdeckte».

In der Erschöpfung eines einzigen starken Charakterzugs nach allen nur denkbaren Richtungen, mit allen nur möglichen Finessen lag Kembles größtes Können. So wurden Othello und Richard III. mit ihrem ewigen Wechsel, ihren gewaltigen Steigerungen seine schwächsten Leistungen, und Brutus, der ein Enthusiast sein muß, kein Klügler, blieb ohne Eindruck. King John und Lear schuf er sich auf seine Weise um: in beiden Rollen wirkte er bis zu ge-

[1]) Boaden II, 215ff.
[2]) Tieck, Dramaturg. Blätter II 139.
[3]) Johanna Schopenhauer, Reise durch England und Schottland.
[4]) Fitzgerald II, 366ff.
[5]) Tieck a. a. O. II 154.

wissem Grade durch die Kunstfertigkeit der mit Nuancen überladenen Darstellung. Coriolanus aber, wo ein einziges starres Gefühl — ein *stoicism of feeling* hat es Hazlitt[1]) einmal genannt — zum Ausdruck zu bringen war, stand unter seinen Shakespearerollen immer am höchsten. Ihn hat Kemble, dessen Wüten stets dem des königlichen Löwen glich, auch zum letzten Abschied gespielt, von dem uns Tieck ausführlich berichtet: noch immer, trotzdem er haushalten mußte mit seinen Mitteln, «*terrific in proud retort, yet, in air elegant, in action classic, in dignity majestic*», wie es in den Observations on Mr. Kemble damals hieß. An Wirkung übertroffen ward allerdings selbst sein Römerfeldherr von jenen zwei beliebten pathetischen Theaterhelden des damaligen englischen Theaters, dem Cato Addisons und dem Pizarro Sheridans. John Kemble, der Englands berühmter Shakespeareinterpret wurde, wäre, wenn es sich hätte fügen lassen, ein noch geschätzterer Victor Hugo-Spieler geworden.

Seine feine Art der Pointierung des Dialogs und die persönliche Eleganz haben ihn in seinen jüngeren Jahren auch im klassischen Lustspiel beliebt gemacht, trotzdem er keine neue Spielform für diese Rollen schuf. Seine spezifische Begabung versagte eigentlich doch an der Stelle, wo die seines jüngeren Bruders, Charles Kemble, erst richtig einsetzte, der klug genug war, keine einzige Rolle seines Bruders zu spielen, solange dieser aktiv war. Mit der einzigen Ausnahme des Hamlet, zu dem es ihm, trotz Schwester Sarahs freundlichem Wort darüber, durchaus an der Kraft gebrach, wenngleich er vielleicht eine Spur mehr Wärme zu seiner Kunst mitbrachte als John. Der Gegensatz in der Eigenart der beiden Brüder wird am klarsten in einem Stück, in welchem beide — wenn auch zu verschiedenen Zeiten — gespielt haben. Im ersten Teil von «Heinrich IV.» war John Kemble ein trockener, gemächlicher Percy Hotspur, «oft anstreifend an den Humor, aber ihn niemals ergreifend», der sich dann mit dem schon erwähnten Mätzchen des überraschenden Tempo- und Tonwechsels seinen Applaus holte, Charles dagegen im gleichen Stück ein ausgezeichneter Falstaff. Andererseits war dieser in den sogenannten zweiten Rollen, die er in der Tragödie zumeist vertrat, als Cromwell oder Antonius (in jüngeren Jahren gab er auch Romeo und den Liebhaber Valentin in den «Zwei Edelleuten») ein guter Sprecher ohne viel eigene Färbung. Charles Kembles Reich beginnt da, wo weltmännische Liebenswürdigkeit den Ton der Darstellung bestimmen darf. Der oft so vernachlässigte Mercutio wird bei ihm zu einer Meisterleistung: «*Mercutio's overflow of life, with its keen, restless enjoyment, was embodied with infectious spirits*»[2]). Cassio spielt er auf seine Art, gleich vortrefflich als unbesorgt fröhlichen, auch im trunkenen Zustand durchaus vornehmen und liebenswerten jungen Elegant. «*He walked, spoke, looked, fought, and died like a gentleman*», heißt Dr. Dorans treffendes Urteil[3]). Neben seinem Falstaff konnten weder Youngs noch Dowtons Verkörperungen bestehen. In der äußeren Erscheinung bereits unterschied sich der fette alte Herr im weißen Lockenhaar und Vollbart und mit seinem abgetragen-vornehmen Hofkostüm sehr wesentlich von der Karikatur der damaligen deutschen Bühne. Er ist ein Adelsmann, der immer und überall gerne sein Späßchen treibt, aber doch sehr wohl die Distanz beim König zu halten weiß. In der Gesellschaft des Prinzen wird er derber in Ton

[1]) Hazlitt, The English Stage.
[2]) Marston I, 122.
[3]) Vergl. noch Fitzgerald II, 387.

und Haltung, doch bleibt er auch da der Hofnarr ohne Gage, der in gewissen Bewegungen immer noch sichtlich seinen hohen Herrn respektiert. Wie ein Schwein in der Pfütze benimmt sich dieser Kemblesche Falstaff, der also sehr fein die drei Gesellschaftsschichten, in denen er verkehrt, in seinem Spiele auseinanderhält, nur bei den Spießgesellen, wo jeder Anstand wegfällt, ohne indessen selbst da in Roheit zu verfallen. Hier wurden die ärgsten Derbheiten noch von dem liebenswürdigen Humor des Darstellers verklärt, welcher auch dessen Benedict in «Viel Lärm um Nichts» — die Rolle, mit der er als alter Mann noch wagen durfte, von der Bühne abzugehen — so unwiderstehlich machte. «Das Witzige, Drollige, Edle und Brave; das Dandyartige, zu dem ihn die Liebe für Beatrice verleitet, der wackere Mut, zu dem sie ihn nach Heros Beleidigung erhebt, und die hundert Abstufungen, welche der Dichter in diesen Charakter legte, alles das war hier wahr und lebendig gegeben», so berichtet Adrian in seinen Londoner Bildern über Benedict aus Charles Kembles Glanzzeit.

Die Shakespearerollen, in denen die junge Miss O'Neill, John Kembles zeitweilige Partnerin, die stärksten Eindrücke auslöste, waren Desdemona und Julia. Desdemona, welche mittelgut kaum schwer zu spielen ist, entflammte selbst den überkritischen Tieck zu beredter Begeisterung. «Diese Großheit, einfache Naivetät, erhabene Natur ... habe ich noch nie so vollendet gesehen, keine Darstellung, die so tief eindringend und doch in jedem Momente graziös gewesen wäre.» Ihr wunderbares Vermögen der allmählichen Steigerung vom schlichtesten Ton bis zum höchsten Affekt machte weiterhin ihre Julia, die einzige, die Macready von allen, die er kennen lernte, je entzückte, vielleicht zu der klassischsten und köstlichsten Shakespearedarstellung der Zeit. Pückler-Muskau hat sie in ein paar feinen Strichen nachzuzeichnen versucht: «Zuerst erblickte man allein das harmlose, jugendlich fröhliche, unbefangene, tändelnde Kind; dann, wie die Liebe erwachte, schien eine neue Sonne über sie aufzugehen, alle ihre Bewegungen wurden üppiger, ihre Miene strahlender, es war die, mit allem Feuer des Südens, sich ganz dem Geliebten hingebende Jungfrau. So erschloß sie sich in der lieblichsten, reichsten Blüte — aber Sorge und Unglück reifte bald vor unsern Augen die edle Frucht. Imposante Würde, die höchste Zärtlichkeit für den Gemahl, der festeste Entschluß in der Not nahm jetzt die Stelle der glühenden Leidenschaft ein, des leichten, genußbegierigen Sinns — und wie ward die Verzweiflung dargestellt, am Ende — als alles verloren!»[1])

Nur die nicht mehr junge Mrs. Jordan, die schon sechs Jahre nach Garricks Tod zuerst die Londoner Bühne betrat, einst die unübertreffliche Peggy in Wycherleys «Country Girl», mag von den Shakespearespielerinnen der ersten Jahrzehnte neben der O'Neill Bedeutung gehabt haben. Die Helena in «Ende gut, Alles gut», Ophelia und vor allem Viola in «Was ihr wollt» leben von dieser innerlichen Künstlerin mit dem sanften beseelten Auge und der tief zu Herzen gehenden Stimme in der Erinnerung von Charles Lamb fort, der von dieser letzten Rolle ein schönes, nur zu verklärtes Bild in seinen «Essays of Elia» entwirft: «*She used no rhetoric in her passion; or it was nature's own rhetoric, most legitimate then, when it seemed altogether without rule or law.*»

Von den Schauspielern der Kemblezeit sind noch zwei als Shakespearedarsteller zu nennen: Young und Cooke. Young war der Cassius in Kembles

[1]) Pückler-Muskau, Briefe eines Verstorbenen.

berühmter Julius Caesar-Aufführung von 1812. Er hat ihn als Hamlet beerbt, den er in der durch ihn traditionell gewordenen Art weiterspielte; einfacher und etwas rascher im Ton, doch mit der gleichen äußeren Würde und inneren Kühle wie sein Vorgänger. Sein Hotspur (er spielte auch Falstaff) ließ, im Gegensatz zu der Auffassung der deutschen Bühne als ein Halbtoller, das feurige ungestüme Aufbrausen «nur wie Blitze über eine Gewitterwolke zucken, aber nicht in ein Hagelwetter ausarten». Youngs Jago fand selbst die Anerkennung Keans, der seit 1822 an Covent Garden mit ihm spielte und alternierte. «*Tell him he has made as great a hit in Iago as ever I did in Othello*», so ließ Kean ihm nach dem ersten gemeinsamen Spielabend sagen. In dieser Rolle opferte Young seine Rhetorik, die ihn, zusammen mit einem ähnlichen Timbre seines Organs, Talma verwandt erscheinen ließ[1]), der minutiösen Charakteristik, indem er sie ganz als eine dämonische Phantasie Shakespeares, als verkörpertes böses Prinzip mit der Lust am Bösen gab ohne den hier wohl ewig vergeblichen Versuch einer sogenannten Vermenschlichung.

Viel interessanter als Young war der temperamentvolle George Frederick Cooke; Richard III. von diesem ausdrucksvoll häßlichen Schauspieler war damals die größte schauspielerische Tat des englischen Theaters neben Miss O'Neills Julia und Keans Othello. Johanna Schopenhauer entwarf ein schönes Bild jener Darstellung: «Gestalt, Ton, Blick, Gang, alles war in dieser Rolle Wahrheit an ihm. Wo er unverhüllt boshaft erschien, schauderte man vor seiner kalten Besonnenheit, wo er heuchelte, bestach er selbst die Zuschauer. Wenn er mit kaltem Hohn alles, selbst seine eigene Häßlichkeit bespöttelte, wenn er in wilder Verzweiflung: Ein Pferd! ein Pferd! rief, wenn er mit heuchlerischer Demut das Herz der Lady Anna am Sarge ihres Gemahls eroberte — immer war er sich gleich, immer groß und wahr.»[2]) Seine genialischen Fähigkeiten, die sich, bezeichnend genug, an Hamlet stießen und rieben, hat Charles Lamb (der von seinem Richard III. sagt: «*He has a tongue that can wheedle the devil*») einmal dahin zusammengefaßt: «*By the fire and novelty of his manner he seems likely to infuse some warm blood into the frozen declamatory style into which our theatres have for some time past been degenerating.*»

Es war ein böser Streich des Schicksals, daß Cooke und Kean als Künstler so wenig zueinander gekommen sind, wie am Ende des Jahrhunderts in Deutschland jemals Matkowsky und Kainz. So stand Edmund Kean als Einsamer in der Mitte des Schauspielertriumvirats, das er mit dem jüngeren Kemble und Young zusammen bildete, und seine kühnen, bis zum Grotesken gehenden Einfälle mußten sich in solcher Gesellschaft manchmal wahrlich seltsam ausnehmen. Der verärgerte Tieck, welcher vergebens versucht, Keans Darstellungen seiner vorgefaßten Shakespearedramaturgie einzuordnen, registriert bei ihm überhaupt nur etliche Einzelbeobachtungen. Bei seinem Macbeth kommt Tieck eigentlich gar nicht über ein paar störende Inszenierungsfehler hinaus. Die Darstellung des Schottenhäuptlings war nicht die größte Keans, trotzdem der Druck des bösen Gewissens psychologisch noch nie so fein zergliedert, das Auf und Ab von Macbeths Gefühlen in ihrem bunten Wechsel glänzend nacherlebt worden war. Tieck vermißt da, und das unstreitig mit Recht, die Fähigkeit,

[1]) Doran 408.

[2]) Johanna Schopenhauer, Reise durch England und Schottland.

«ein Ganzes hervorzubringen». Das war ja wirklich die Stärke und Schwäche Keans, eher Momentbilder von größtem Eindruck zu vermitteln. In Keans Hamlet wird «alles Heitere, alle witzigen Einfälle, die beißenden bitteren Stellen ... von ihm im besten Ton des Lustspiels gegeben». Auch in der Unterredung mit Ophelia «*to a nunnery, go!*» vermeidet er jede Sentimentalität. «Immer schärfer, zuletzt stark drohend, befehlend, fast schreiend, mit dem Ausdruck bestimmter Grausamkeit in Stimme, Miene und Haltung» wiederholt er seinen Rat. Ein kurzes stummes Spiel am Ende genügt ihm zum Ausdruck der gewaltsam unterdrückten Liebe: schon an der Türe, wirft Hamlet einen schmerzlichen Blick zurück; kaum hält er die Träne zurück, er verweilt einen Augenblick am Zimmerausgang und schleicht dann, als ob er stehlen wolle, noch einmal zu Ophelia zurück, um ihre Hand an sich zu reißen und an seinen Mund zu drücken. Mit plötzlichem Entschluß läßt er sie los und stürzt ohne Besinnen davon. — Diese Pantomimen waren, ähnlich wie bei der Siddons, ein sehr wesentlicher Bestandteil in Keans Darstellungen und damals, in der Zeit des sachlichen Referierens der Kembleschule, einer seiner wirkungssichersten Effekte. Der Übergang aus der Traumvision in Halbschlummer und endliches Erwachen in der Geisterszene von «Richard III.» gehört auch hierher. Tieck beschreibt die Stelle: «Er hatte ein bloßes Schwert neben sich; auf dieses gestützt, wollte er vorgehen, sank in die Knie, stürzte zurück, als er sich doch erheben wollte, hielt nun den andern Arm hoch empor, der bis in die Fingerspitzen hinein heftig zitterte: so zitternd, mit aufgerissenen Augen, starrend, in stummer Angst, bewegte er sich auf den Knien mit heftigen Bewegungen zwar, aber doch langsam, bis in das Proszenium, immer zitternd und das Publikum mit weit offenen Augen anschauend.» Waren diese, durch seine häufige unfreiwillige Verwendung im Ballett während seiner Provinzzeit ausgebildeten Pantomimen, die auch die feinsten Köpfe jener Zeit ergriffen, Künstelei oder Kunst? Wer will es entscheiden, der sie und ihren Meister nicht selber gesehen hat?

Auf die Gestalt Richards III. warf Kean ganz neues Licht: nach dem Geständnis der Historiker nicht nur auf die dichterische, sondern selbst die geschichtliche. «*He showed me*» — heißt es in einem Urteil jener Tage — «*that Richard possessed a mine of humour and pleasantry, with all the grace of high breeding grafted on strong and brilliant intellect ... He reminded me constantly of Buonaparte, — that restless quickness, that Catiline inquietude, that fearful somewhat, resembling the impatience of a lion in his cage.*»[1]) Die scheinbar gleichgültigsten Phrasen gewannen in seinem Mund und seiner Geste Leben: in einem Satze wie der höfischen Entlassungsformel «*Good night, my Lords*» konnten die diffizilsten Regungen zum Ausdruck kommen, Zusammenhänge mit irgendeinem weitab gelegenen Handlungsmoment hergestellt werden, wie es ähnlich die Kunst eines Mitterwurzer vermochte oder heute als einziger in der Welt Albert Bassermann es imstande ist.

Die reichste Leistung Edmund Keans, der in späterer Zeit sich auch an Lear und — mit weniger Glück — an den ihm fernliegenden Coriolan, daneben auch an König Johann und Richard II. heranwagte, war vielleicht sein Othello. Seinem Temperament lag Othello am nächsten und neben Young als Jago und dem jüngeren Kemble als Cassio stand er wenigstens in dieser Tragödie in einem

[1]) Doran 434.

fast gleichwertigen Ensemble. Als Othello baute er fast ökonomisch auf. Das Bestialisch-Südliche in Othellos Natur bildet bei ihm den Unterton für die ganze Verkörperung des Mohren. Langsam läßt er vor den Augen des Zuschauers die Eifersucht erwachen und wachsen, bis wir, schreibt Pückler-Muskau, «zuletzt kaum einen Menschen mehr, sondern einen reißenden Tiger vor uns zu sehen glauben,» der in der Erdrosselungsszene das Blut zu Eis gefrieren macht.

Der Vergleich eines einzigen Moments in diesem Stück in der Darstellung durch die zwei einander ablösenden englischen Schauspieler macht ihre Gegensätzlichkeit völlig klar. In John Kembles Othello ist die Ansprache an den Senat in ihrem Aufbau diejenige Stelle, wo er den stärksten Eindruck des ganzen Abends hinterläßt: die einzige, für die Washington Irving, gewiß ein objektiver Beurteiler, die Worte «*lofty and admirable*» findet, während er das meiste nachher «*laboured*» nennen muß[1]). Bei Kean fällt diese Deklamationsnummer einfach unter den Tisch. Er schafft sich nach seiner Art im ersten Akt einen Stützpunkt im Ausdruck, beim Erscheinen Desdemonas, wie dann im zweiten Aufzug im Moment der Landung auf Cypern, der Begrüßung «*O my fair warrior*», und mitten im dritten in dem Ausdruck «*Villain! be sure you prove*». (Neben Othello hat Edmund Kean in dem Drama auch Jago gespielt, als eine zweite Studie verborgener Heuchelei neben Richard III., aber ohne besonders großen Erfolg.)

Sein gleich berühmter Shylock, mit dem er, seiner ersten Londoner Rolle, 1814 trotz eines damals zu fünf Sechsteln leeren Hauses über Nacht zum gesuchtesten Schauspieler Englands wurde und der schon damals in der Tat seine Rivalen in dieser Rolle, den unbegabten Stephen Kemble und den langweiligen Huddart, weit hinter sich ließ, war gleich wundervoll im Bilde. Wie ein Kapitel Genesis sah, meinte Jerrold, dieser kleine zappelnde Jude in der (dieser Zeit noch ungewohnten) schwarzen Perücke aus. In den Einzelheiten kam er vielleicht nicht ganz seinem Othello gleich, da er zu sehr auf einen oder zwei Momente eingestellt war: der bedeutendste war offenbar die Szene nach Jessicas Flucht — dieser Gefühlwirrwarr aus Wut, Haß, Kummer und Raserei[2]).

Mit Edmund Kean beginnt in der darstellerischen Auffassung Shakespeares eine neue Epoche. Von kleinen Details, wie der Tonvibration in Hamlets sanfter Anrufung des Vaters «*Father*», angefangen bis zu den grundlegenden Anschauungen über Richard III. oder Shylock hat seine machtvolle Persönlichkeit trotz der kurzen Zeit ihres Wirkens katechetisch gewirkt. In Edmund Kean hatte England den letzten großen Tragiker unter seinen Schauspielern besessen: nur Henry Irving rückt ihm in einzelnen Rollen noch einmal ziemlich nahe, Forbes-Robertson vielleicht noch einen halben Schritt näher — beide aber, ohne eine innere Gemeinschaft mit ihm zu besitzen. Jene drei Schauspieler mit berühmten Namen, welche die Zwischenstationen bilden zwischen ihm und diesen beiden modernen: die Männer Macready, Charles Kean und Phelps, können als Shakespearetragöden nicht den Größten zugezählt werden. Macready wie der jüngere Kean taten für Shakespeare weit mehr als Regisseure, und Phelps' darstellerisches Verdienst, das nicht gering ist, liegt mehr auf komischem Gebiete.

Immerhin diente auch Macready als Schauspieler tapfer und mit ehrlichen Mitteln seinem Shakespeare und mit der Zeit fand sich ein großes Pub-

[1]) Fitzgerald II, 337.
[2]) Doran 429ff.

likum zusammen, das ihm Gefolgschaft leistete. Unter den sechs «schweren» Rollen, die er sich zum Abschied aussuchte, waren nicht weniger als vier aus Shakespeare: Shylock, König Johann, Cassius, König Lear, von denen die beiden letzteren als untadelhafte rhetorische Leistungen stets geschätzt waren; Lear besonders auch als eine reiche psychologische Studie mit feinster Beherrschung aller hier so besonders diffizilen Übergänge [1]). Dagegen hat sein Hamlet, an dem er sein ganzes Leben lang weitergrübelte, nie viel Glück gehabt. Man hat es ihm verargt, daß er so hartnäckig einen anderen Ton und eine andere Auffassung für ihn zu finden strebte, als sein in dieser Rolle glücklicherer Rivale Young, und daß er trotzdem eigentlich nicht eine eigene Note fand: denn eine solche war doch schließlich sein «zum Pessimisten gewordener Optimist» kaum zu nennen. «Es war in dem ganzen Drama nicht ein Moment, den er glänzend wiedergegeben hätte, wohl aber viele, wo er auf der Stufe des Mittelmäßigen stehen blieb.»[2]) Dies ist das Urteil eines deutschen Kritikers, der gleich danach seinem «donnernden» Virginius alles schuldige Lob zukommen läßt. Um auch seine Shakespearerollen im gleichen Stile wie die Knowlesschen Holzpuppen zu tragieren, war Macready ein viel zu starker künstlerischer Takt, zu viel ästhetisches Feingefühl zu eigen. So sehr er alle seine Partien auf monumentale Wirkung aufbaute, so wenig war er bei Shakespeare bloß ein äußerlicher Effektschauspieler. Seinen Jago hielt er selber für unerreicht: «*the selfishness, sensuality, and delight in the exercise of his own intellectual power*» glaubt er von keinem vor ihm gleich gut zum Ausdruck gebracht [3]), während er umgekehrt bei Othello «*the heavy stately tone in which I pitched the part* [4])» als einen Irrtum erkennt, ohne, wie er genau fühlt, trotz dieser theoretischen Einsicht, infolge seiner physischen und psychischen Eigenart imstande zu sein, das Richtige zu geben. Bei Macbeth nimmt er die ganze Szene, wo er nach der Ermordung Duncans mit dem blutigen Dolche zur Lady zurückkehrt, im Flüsterton, ohne daß sie auch im Pianissimo das geringste von ihrem Schauder einbüßt, da das wundervoll beherrschte Organ jeder kleinsten Gefühlsregung nachzugeben weiß. Das Zusammentreffen mit Banquos Geist gibt er, gleichfalls ebensosehr gegen die Wirkung auf die Massen wie im Sinne der Dichtung, decrescendo: mit voller Wucht und Wut beginnend und von der Unsicherheit dann schließlich bis zur Ohnmacht sinkend, die nur noch ein unverständliches Lallen hervorbringen kann. Im letzten Akt ist in Macreadys Darstellung der auftrotzende Kampf gegen die irdischen und überirdischen Mächte vollständig der Apathie gewichen, um nur in den ersten Momenten nach den drei Unglücksmeldungen jeweils noch einmal rasch aufzuflackern. Er sammelt den letzten Rest von Kraft noch für den Kampf mit Macduff, der bei Macreadys großer Geschmeidigkeit des Körpers statt der blinden Theaterhauerei wirklich ein letztes echtes Stück Tragödie für sich bildet, den wahrhaft tragischen Ausgang des tragischen Spiels[5]).

Wenn man diese wuchtige, aber nicht schwerfällige, dröhnende, aber nicht hohle Kunst Macreadys nun im Lustspiel, auch im Shakespeareschen, sah, so konnte der Eindruck wohl kein gleich günstiger sein. Sein Benedict hatte

---

[1]) Marston I, 67.
[2]) Adrian, Bilder I, 268.
[3]) Lady Pollock II, 365.
[4]) Ebenda II, 89.
[5]) Pückler-Muskau, Lewes S. 34.

trotzdem großen Erfolg; er scheint in der Mimik reicher gewesen zu sein als der Charles Kembles, wenn auch weniger flott und leicht im Ton. Shakespeares Lustspiel-Hamlet, der Jacques von «As you like it», war ihm, wie jede nachdenklich gestimmte, nach dem Lyrisch-Sentimentalen neigende Rolle, fremd: «*I acted Jacques as well as I could*», schrieb er selber etwas zurückhaltend in sein Notizbuch[1]). Man begreift, daß ein flüchtiger Besucher von ihm in dieser Rolle, wie es Venedey[2]) erging, den Eindruck gewinnen kann, daß dieser echte Künstler, trotzdem er an jenem Abend, als der deutsche Reisende ihn sah, sogar vor seiner jungen Königin Viktoria spielen durfte, nichts als «ein pathetischer, im Hahnenschritt einhergehender, mit Auf- und Abfällen deklamierender Schauspieler» ohne besondere Qualitäten sei.

Sonst hat es ja gerade der Shakespearebühne auch an guten heiteren Darstellern nicht gemangelt. Es war genau so die natürliche Sehnsucht jedes strebsamen Komikers wie jedes ernsten Schauspielers, sich auch jene schließlich zu erobern, und es ist, um auch das hier zu wiederholen, nicht selten, daß Darsteller, die in der Groteskposse zu Hause sind, selbst in Shakespeare Glück haben. Buckstones selbstgefällig aufgeblasener, ewig lächelnder Sir Andrew Ague-cheek in «Was ihr wollt» fand, trotzdem er gelegentlich ein wenig aufdringlich sein mochte, zahlreiche Freunde. Liston spielt Polonius, der damals dem *low comedian* gehört, gleich erfolgreich, allerdings ganz schwankmäßig, in der auch sonst in England bis zum heutigen Tage (von den Aufführungen bei Tree abgesehen) sehr beliebten Auffassung als närrischer, halbblöder alter Geck. Der feinste Shakespearekomiker aus dem Haymarket-Ensemble jener Jahre war Keeley. Verges-Schleewein in «Viel Lärm um nichts», der sonst leicht durch Holzapfels Späße an die Wand gedrückt wird, war bei Keeley überwältigend in seiner gutmütig-liebenswerten Dummheit, mit der er voller Genugtuung und Wichtigkeit die Anordnungen des Genossen Dogberry erläuterte und ergänzte. Ebenso entzückt erzählen Zeitgenossen von seinem mürrischen herablassenden Peter in «Romeo und Julia», den er spielte, wie einer, der fühlt, daß er unter seinem Stande beschäftigt ist, während der reizbare, magere welsche Pfarrer Sir Hugh Evans seinem Naturell nicht liegen konnte[3]). Der Touchstone Keeleys, dem die derbkomische köstliche Mrs. Keeley da in ihrer besonderen Fähigkeit zur Darstellung der Bauernschlauheit mit ihren Fragen «*What is poetry? is it a true thing?*» die denkbar beste Partnerin war[4]), wurde von dem Narren Henry Comptons noch übertroffen, dem letzten klassischen Clown der englischen Bühne, dessen Kunstart über Harley und King um mindestens drei Generationen rückwärts zu verfolgen war, bis zu Woodward, dem Meister der Garrickzeit. «*In the quaint aphorisms and expositions with which his part abounds*» — heißt es von seinem Touchstone — «*he was deliciously conceited an oracular.*»[5]) Eine Spezialität dieses Künstlers war Cloten, der «*princely snob*», in Macreadys «Cymbeline»-Aufführung: «*the tone of the braggart too obtuse to note the ridicule he excites made the personation infinitely*

[1]) Pollock II, 203.
[2]) Venedey, England.
[3]) Lewes S. 80ff.; Marston II, S. 99ff.
[4]) Lewes S. 85.
[5]) Marston II, 111.

diverting». Das Komikerensemble von «Viel Lärm um Nichts» ergänzte er durch seinen Dogberry ausgezeichnet, sein Totengräber war, ohne in Übertreibung zu verfallen, mit der Betonung der gesunden derben Volksphilosophie, die sie enthält, seit den dreißiger Jahren unerreicht in England und brach mit mancher törichten Einzelheit, die in allzu peinlicher Traditionsreiterei seit nahezu einem Jahrhundert mitgeschleppt worden war. Selbst einige winzige Episoden, wie die des in Andrey verliebten Bauernburschen William, dem nur eine Szene eingeräumt ist, wurden zum Kabinettstück. Der ältere Farren, der auch zeitweilig an Haymarket spielt, zeichnet sich wenigstens als Malvolio aus: nicht «*contemptuous superiority*» wie bei den meisten Darstellern, sondern, feiner, «*lofty condescension*» war hier ein Grundzug[1]).

Im ganzen erfahren die komischen Szenen auf der damaligen wie noch auf der heutigen englischen Bühne eine von der deutschen verschiedene Behandlung, der zum Schluß noch etwas weiter nachzugehen sich verlohnt. Man hält bei Shakespeare noch an dem Brauch der elisabethinischen Zeit fest, daß jedes, auch das ernsteste Drama, mindestens eine lustige Figur haben muß. Den Narren in «Othello», der recht unmotiviert erscheint und wieder verschwindet, dazu noch in einem besonders überflüssigen Moment, läßt die deutsche Bühne wohl immer, die englische zumeist weg. Um trotzdem nicht auf das heitere Element Verzicht leisten zu müssen, überträgt man die Hanswurstrolle in England einer anderen Figur des Stückes: Roderigo.. Der «junge, elegante und verliebte Venetianer», wie Tieck ihn aufgefaßt haben möchte, wird das Fressen für die Galerie in seiner in England allgemein gewordenen Verzerrung als gefoppter Geck. In «Romeo und Julia» muß die Amme, deren Komik in Deutschland gerne gedämpft wird und in England von Garricks Puristeneifer ja sogar einmal ganz unterdrückt ward, später zum gleichen Zwecke herhalten. In einer der ergreifendsten Szenen hörte man nach dem Bericht des Grafen von Melfort[2]) bei einer Aufführung, in welcher John Kemble und Miss O'Neill die Hauptrollen inne hatten, plötzlich «eine laute, durchdringende Stimme: die der Amme, welche in einem Tone, als würde sie lebendig geschunden: Juliet! Juliet! Juliet! rief. Es klang wie das Geschrei einer Katze, welche mitten in der Nacht sie aus einem lieblichen Traume auferweckt ... Ich hätte das Weib spießen können, und doch wurde sie für eine vorzügliche Schauspielerin gehalten.» In «Hamlet» sind die eigentlichen Spaßmacherrollen die beiden Totengräber, die sich überhaupt erst seit Bannister wieder auf der Bühne zeigen dürfen. Bei John Kemble leistet der erste von diesen, welche ja das Personenregister direkt als «*first and second Clown*» bezeichnet, nach alter Tradition sich den Zirkusscherz, ungefähr ein Dutzend Röcke nacheinander auszuziehen, indem er sich zur Arbeit rüstet: eine erst von Compton in den dreißiger Jahren aufgegebene Galerienuance[3]).

Gang und gäbe ist die Verbreiterung der burlesken Auftritte in den Komödien im commedia dell' arte-Stil, während über lyrische und ernste Partien mit Vorliebe um so leichtfüßiger hinweggehuscht wird: so werden bei Charles Kemble die Dogberryszenen von «Much Ado about nothing» mit der größten Behaglichkeit im breitesten Yorkshire-Bauerndialekt genommen, und in der

[1]) Marston I, 159.
[2]) Melfort, Bilder aus England.
[3]) D. Cook I, 289.

Herberge zu Rochester ist des Juckens, Kratzens und Schimpfens der Kärrner kein Ende, wenn sie von den Flöhen des Wirtshauses reden. Ein weiterer typischer Effekt im ersten Teil von «Heinrich IV.», der schon Tieck 1817 an Youngs Falstaff in Covent Garden und ein Jahrzehnt nachher Adrian an dem Dowtons in Drury Lane mißfällt, ist das zur groben Posse erweiterte Wegschleppen der Leiche Percys durch Falstaff. «Höchst vorsichtig und furchtsam entfernt er erst mit seinem Degen das eine Bein Percys; nachdem dies gelungen, streckt er das andere ebenfalls weit aus. In dem Zwischenraume, der so entsteht, setzt er sich behaglich nieder, rutscht rücklings, indem er sich noch mehr Platz macht, an den Leichnam hinan, und macht neue Versuche, die anfangs mißlingen, den Helden von hinten über sich herzuziehen, mit dem er endlich, nach langen Kämpfen, mühsam aufsteht.»

So viel Derbheit in solchen, auf die «Paradies»-Bedürfnisse zugeschnittenen Auftritten aufgeboten wurde, so viel Anmut und Geschmack findet sich umgekehrt über die ernsteren Komödienszenen Shakespeares ausgebreitet. John Kemble, selber von Grund aus humorlos, übertrug allerdings — das geht aus vielen Zeugnissen hervor — noch das Pathos der Tragödie auch auf das Lustspiel ohne viel Veränderung: die Komödie schwankte noch zwischen diesem Tone und dem der Posse, ohne die Vermittlung und Einigung zu finden. John Kemble war 1817 in einer temperamentlosen Aufführung von «Heinrich IV.» nur ein langweiliger Heißsporn zu einem trockenen Falstaff Youngs, sein Bruder Charles 1827, wie schon besprochen, ein launiger, einfallreicher Falstaff in einem rühmenswert guten Ensemble, dessen geschultes Zusammenspiel «viel gesunde Beurteilung» erkennen läßt. Zwar werden auch dann noch die getrageneren Partien in dem feierlichen «Predigerton» der Tragödie gesprochen, der aber in ein frisches Prestotempo umschlägt in dem Augenblick, wo der Grundakkord einer Szene heiter wird. Ein Muster des belebten, witzigen Duospiels war das Geplänkel von Beatrice und Benedict in der Darstellung durch Mrs. Jordan und Bannister, das man, meint Johanna Schopenhauer. selber gesehen haben muß, «um zu glauben, daß etwas auswendig Gelerntes mit dieser Wahrheit wiedergegeben werden kann». Der Stil der Shakespeareschen Komödie scheint hier schon für alle kommende Zeit gefunden: «Alles ging Schlag auf Schlag, dennoch verlor kein Zuhörer in dem ungeheuern Haus nur eine Silbe.» Laune, Anmut, Humor — diese drei Eigenschaften, die sich in engster Verbindung hier zusammengefunden hatten, eignen auch heutigentages noch in hohem Maße den vornehmen Aufführungen des heiteren Shakespeare, in welchen das englische Theater unübertroffen geblieben ist.

«Viel Lärm um Nichts» und «Maß für Maß» auf der Shakespearebühne am Hoftheater in Weimar.

Von Woldemar Jürgens.

Dem Beispiel des Hoftheaters in München folgend, habe ich auch hier bei der Neuinszenierung von «Viel Lärm um Nichts» und «Maß für Maß» mit viel Glück und großem künstlerischen Erfolg die sogenannte Shakespearebühne verwendet. Man mißverstehe nicht den Begriff Shakespearebühne. Es ist nicht die Rückkehr zur primitiven Bühne der elisabethanischen Zeit — es ist auch kein

Spiel, wie an verschiedenen Bühnen der Versuch gemacht wurde, nur auf dem vorgebauten Proszenium vor dem Vorhang. Es ist eine Vereinigung der Stilbühne mit den Prinzipien der altenglischen Shakespearebühne. Von der altenglischen Bühne wird nur der Grundtypus, die Teilung des Bühnenraumes in eine Vorder- und Hinterbühne, beibehalten; im Bedarfsfalle wird auch noch auf dem vorgebauten Podium des Proszeniums gespielt. Die Abteilung der beiden Spielflächen erfolgt durch einen Vorhang in einer neutralen Farbe — dunkel grau-blau oder violett, damit sich die Kostüme in ihrer Mannigfaltigkeit auf dem Hintergrunde scharf abheben. Der Ausbau der Vorderbühne ist grau, stilisiert gehalten. Er bleibt unverändert und bildet so den festen Rahmen für die verschiedenen Bühnenbilder der Hinterbühne, die dagegen mit wenigen, aber möglichst plastischen Dekorationen ausgestattet wird. Indem sich nun der Vorhang vor dem Bühnenportal schließt, wird eine Art neutraler Vorderbühne gewonnen, die für eine ganze Reihe kleinerer Szenen, an denen gerade bei Shakespeare kein Mangel, zu verwenden ist. Während diese nun spielen, ist es möglich, die Hinterbühne umzubauen, wozu ich möglichst oft lautlos rollende Bühnenwagen verwende, um dann auf der Hinterbühne allein oder auf der ganzen Bühne weiterzuspielen. Bedingt der Schauplatz eine Landschaft, so wird nur die Hinterbühne benutzt, während die Vorderbühne in vollständigem Dunkel liegt. Indem das Spiel nun fortwährend zwischen Szenen, die vor dem neutralen Vorhang, und solchen, die vor dem dekorativen Hintergrunde spielen, wechselt, ist es möglich, alle einzelnen Akte, ohne jede Verwandlungspause durchzuspielen. Der größte Vorzug jedoch, den dieses System bietet, ist die Möglichkeit, jedes Stück, ohne größere Veränderungen vorzunehmen, in der Originalfassung zu geben.

In «Viel Lärm um Nichts» habe ich die Handlung in zwei Akte geteilt, und zwar schließt der erste Akt mit der Szene der Nachtwächter zwischen Holzapfel und Schlehwein mit der darauf folgenden Verhaftung Borachios und Konrads. Der zweite Akt beginnt mit der Ankleideszene in Heros Zimmer und spielt durch ohne Textveränderung bis zum Schluß des Stückes. Der erste Akt gliedert sich also folgendermaßen: Noch hinter geschlossenem Hauptvorhang hört man Gesang zur Begleitung der Laute, dann allmähliches Lachen; und wenn sich der Vorhang teilt, sieht man auf einer Terrasse mit Aussicht auf einen italienischen Garten verschiedene Gruppen, die sich teils durch Erzählen lustiger Geschichten und teils durch Gesang die Zeit vertreiben; hinten auf einer Bank unter anderen Hero und Beatrice, mit ihren Kammerfrauen lustig lachend. Links an der Brüstung steht ein Page und singt, sich zur Laute begleitend. Andere Gruppen auf den Stufen, teils stehend, teils sitzend, erzählend und lachend — das Ganze ein fröhliches Bild unter Italiens heller Sonne. Damit ist der Charakter der ganzen Aufführung gegeben. Wenn nun Leonato mit dem Brief in der Hand, in Begleitung des Boten, der als Offizier gespielt wird, und von mehreren Pagen und Hofherren begleitet, die Bühne betritt, nimmt das Spiel seinen Fortgang. Des Prinzen Ankunft wird durch Musik angekündigt, ebenso zieht nachher die ganze Gesellschaft unter den Klängen eines lustigen Marsches, lachend und plaudernd fort, so daß Benedikt und Claudio allein bleiben. Allmählich dunkelt es, um beim Abgang Pedros und Claudios, wenn sich der neutrale Vorhang schließt, ganz dunkel zu werden. Leise Ballmusik ertönt hinter der Szene, es werden im Finstern rechts und links am Portal zwei Kandelaber aufgestellt, die sich erleuchten — alsdann betreten Juan und Konrad die Vorder-

bühne, während hinten für den Ballsaal verwandelt wird. Nach der kleinen Szene des Juan wird die Musik lauter, der Vorhang öffnet sich und man sieht die ausgelassene Ballgesellschaft in Masken und Dominos unter helleuchtenden Kronleuchtern eine Tarantella tanzen. Nach Schluß des Ballaktes schließt sich der Vorhang, die Musik verklingt leise, die Kandelaber rechts und links werden bei verdunkelter Bühne fortgeschafft; es wird hell und es folgt die Szene zwischen Juan und Borachio. Während der Zeit haben wir hinter dem Vorhang den fertiggebauten Bühnenwagen vorgeschoben, auf dem jetzt die linke Seite von einer Loggia beherrscht wird, die in ihrem Stil sich dem neutralen Bühnenportal anfügt, während rechts eine stark belaubte Pergola nebst Marmortisch und Bank die Bühne begrenzt, in der sich nachher sowohl Benedikt wie Beatrice verbergen. Nach hinten eine blumenberankte Steinmauer, einige Zypressen und Rundhorizont.

Nun folgen die Szenen in Leonatos Garten, genau wie im Original. Einer kleinen Textänderung sei gedacht. Wenn der Prinz vom Ständchen spricht, das Hero gebracht werden soll, sagt er statt «morgen abend» «heute». Nach dem Abgang und Monolog Benedikts, welcher mit den Worten endet: «ich muß mir ihr Bildnis verschaffen», tritt Balthasar mit einigen Musikanten rückwärts im Garten auf, welche ihre Instrumente stimmen, dann aber von Balthasar weitergeführt werden, mit der Bedeutung, daß es noch zu früh sei. Nach dieser stummen und mit komischem Spiel ausgeführten Szene treten die drei Damen, Hero, Margaretha und Ursula, auf und es entwickelt sich die Lauschszene Beatricens. Nach dem Abgang Beatrices kommen die Musikanten geschlichen, postieren sich hinten im Garten und es ertönt ein reizendes Ständchen. Inzwischen ist die Sonne gesunken und eine sanfte Abendröte bedeckt den Himmel. Unter den Klängen des Ständchens schließt sich langsam der Mittelvorhang. Die Musik verklingt leise und vor dem Vorhang, in halber Dämmerung spielt sich jetzt die Szene zwischen Pedro, Leonato, Claudio, Benedikt und Juan ab. Wenn sich der Vorhang wieder öffnet, sieht man rückwärts eine Mauer mit reichem Tor in der Mitte und dahinter Baumgruppen in Mondbeleuchtung — die Vorderbühne liegt in tiefem Dunkel und markiert jetzt das Portal von Leonatos Schloß. Es treten auf Holzapfel, Schlehwein und die Nachtwächter. Der Schluß der Szene und auch des ersten Aktes ist die Gefangennahme Konrads und Borachios. Hier ist die große Pause.

Der zweite Akt beginnt in einem kleinen, intimen Gemach mit der Ankleideszene Heros, welche sich zur Hochzeit rüstet. Dann vor dem Vorhang Leonato, Holzapfel, Schlehwein. Leonato ist in großer Eile und zieht sich bereits im Abgehen Handschuhe an. Nach einer kleinen Pause, die auf den Abgang Holzapfels und Schlehweins folgt, ertönt leiser Orgelklang, der Vorhang geht auseinander, man sieht in halbem Licht das Innere der Hauskapelle Leonatos, der Mönch nebst Chorknaben und anderen Mönchen sind versammelt zur Vornahme der heiligen Zeremonie. Wenn die Hochzeitsgesellschaft abgeht, ziehen auf ein Zeichen Benedikts zwei Mönche den Vorhang zu und die große Szene zwischen Benedikt und Beatrice spielt nun vor dem Vorhang, so daß die Kapelle durch die Scherze und Wortspiele der beiden nicht entweiht wird. Hierauf folgt die Gefängnisszene, wobei nur ein Gefängsnisprospekt kurz hinter dem Portal herabgelassen wird und im Finstern eine große Bank und ein Stuhl für den Schreiber gestellt werden. Inzwischen ist wieder der Wagen, auf welchem die Pergola

usw. aus dem ersten Akt steht, vorgefahren worden, so daß nach Schluß der Gerichtsszene, wenn sich der Vorhang schließt, der Prospekt hochgeht, sofort weitergespielt werden kann. Und zwar genau in der Folge des Originals. Alsdann kommt vor dem Vorhang die kleine Szene Benedikt, Margareta und Beatrice. Dann Grabkapelle mit a-cappella-Gesang der Mönche auf der Hinterbühne und hierauf die große Schlußszene, die vor dem Vorhang anfängt, um sich dann, wenn derselbe sich auf ein Zeichen Leonatos öffnet, auf der ganzen Bühne (Ballsaal des ersten Aufzuges) fortzusetzen. Ich lasse diese Schlußszene am Abend bei Kerzenbeleuchtung spielen, damit die Liebesschwüre Benedikts und Beatrices: «Bei diesem Sonnenlicht» usw. eines ironisch-satirischen Beigeschmacks nicht entbehren und in einer schelmischen Neckerei ausklingen, wie sie begannen. Unter Tanz, Musik und fröhlichem Lachen schließt das Lustspiel.

«Maß für Maß» galt es nach denselben Prinzipien auszubauen. Vor allem gab es da längere literarische Vorarbeiten, da der Text dieses Werkes eine gründliche Reinigung, sowie Klarheit des Ausdruckes forderte, und recht umfangreiche, dabei aber vorsichtige Streichungen, damit der Grundgedanke der herrlichen Dichtung auch dem weniger literarisch gebildeten Zuschauer sich in voller Schönheit und Reinheit offenbare. Ich glaube nach dem maßgebenden Urteil verschiedener Shakespearekenner, die ich nach der Aufführung Gelegenheit hatte, um ihre Meinung zu fragen, diese Aufgabe nach besten Kräften gelöst zu haben.

Die Darstellung folgte wieder der Reihenfolge des Originals. Vor dem Vorhang begann der erste Aufzug mit der kleinen Abschiedsszene des Herzogs, der auf einem reichgeschnitzten Sessel, dem einzigen Möbel in dieser Szene, sitzt und von einem kleinen Gefolge von Hofherren und zwei Pagen umgeben ist. Nach Abgang des Angelo und Escalus wird die Bühne verdunkelt, eine leise, aber ausgelassene Musik ertönt, die immer lauter wird, und der zweite Vorhang öffnet sich über dem Bilde, das vor dem Hause der Frau Ueberley spielt. Die Hinterbühne, die nun um vier Stufen erhöht ist, stellt einen kleineren Platz dar, der von mehreren verdächtigen Häusern umgeben ist, deren Fenster zum Teil erleuchtet sind und vor deren Türen farbige Laternen hängen. Nach hinten zu eine niedrige Mauer und einige Stufen, welche zur Stadt führen, die man in der Ferne, vom Mond beleuchtet, liegen sieht. Musik, Tanz und Gesang eröffnen die Szene, so daß man sofort mitten in die Situation der berüchtigten Häuser, die Angelo niederreißen will, hineingeführt wird. Dirnen, junge Leute zechen und johlen an einzelnen Tischen, einige werden während des Gelages unter Lachen und Kreischen von den Mädchen in ihre Wohnungen geführt, deren Fenster sich dann erhellen. Nachdem die Bühne sich allmählich geleert hat, kommen aus der Stadt der Kerkermeister (nicht Schließer wie in einigen Übersetzungen) nebst Gerichtsdienern, welche Claudio und Julia zum Kerker führen. Julia, welche noch im Abgehen einen schmerzlichen Blick nach Claudio wirft, geht mit zwei Gerichtsdienern links im Proszenium ab, welches jetzt den Eingang zum Kerker darstellt, während Lucio, der mit einigen Edelleuten aus der Gastwirtschaft kommend, den gefangenen Claudio erblickt, ihn anredet und so sich zwanglos die Szene zwischen Lucio und Claudio den vorhergehenden anreiht. Nach Schluß derselben wird der zweite Vorhang zugezogen und der kurze Dialog zwischen dem Herzog und Pater Thomas findet vor dem Vorhang

statt. Die Beleuchtung auf der Bühne ist ziemlich dunkel, nur durch die Öffnung rechts im Proszenium fällt rötliches Abendlicht. Währenddessen wird die Hinterbühne in eine Art Kreuzgang verwandelt, mit einem großen buntgemalten Fenster als Hintergrund. Vor einer Madonnenstatue brennt die ewige Lampe, es ist Nacht. Leises Orgelspiel leitet zu dieser Szene über, so daß sofort die weihevolle Stimmung des Ortes betont wird. Nach Abgang des Lucio ertönt leiser Nonnengesang — Isabella läuft zur Tür der Äbtissin, ruft dieselbe, verabschiedet sich und wird von ihr mit Segen entlassen. Inzwischen betrat der Zug der singenden Nonnen von links vorne die Bühne, die Äbtissin schließt sich ihm an und sie gehen singend langsam in den Hintergrund, zur Kirche. Unter dem Gesang fällt der Vorhang über dem ersten Aufzug.

Der zweite Aufzug beginnt in einer Halle in Angelos Hause. Auf der erhöhten Hinterbühne sitzt in einem auf Stufen stehenden Thronsessel unter einem Baldachin Angelo, hinten sitzend und stehend Escalus und einige Richter, während vorn, auch noch auf der Hinterbühne, an einem Tisch zwei Gerichtsschreiber mit Akten und Gesetzbüchern sitzen. Rechts steht ein Podest, eine Art Anklagestand für den später auftretenden Pompejus und Junker Schaum. Diese Szene ist sehr stark auf die Komik herausgearbeitet. — Pompejus, der immer etwas bezecht ist, ist jetzt stark angetrunken und es ergeben sich daraus einige außerordentlich wirksame komische Situationen. Nach Abgang der Richter und der komischen Personen bleibt die Bühne einen Augenblick leer. Alsdann erscheint durch die Mitte der Kerkermeister mit einem Diener, welcher ihn Angelo meldet. Dieser tritt auf und es schließt sich jetzt die große Szene zwischen Angelo, Isabella und Lucio an, mit dem Monolog des Angelo. Dieser Auftritt sowie der nächstfolgende zwischen Angelo und Isabella sind mit die schwersten im ganzen Stück und bedürfen einer besonders liebevollen Ausarbeitung. Die Umwandlung des Angelo, seine Qualen, seine Gewissensbisse, sein allmählicher Übergang von anfänglicher Kälte bis zur rasenden Leidenschaft, die ihn zu jedem Verbrechen fähig macht, müssen menschlich, ja nicht theatralisch mit aller Präzision herausgearbeitet werden. Dann sind aber auch diese beiden Szenen, wie ich Gelegenheit hatte bei der Aufführung zu beobachten, von einer eminent starken Wirkung. Die dritte Szene dieses Aufzuges zwischen Herzog, Kerkermeister und Julia spielt vor dem Vorhang, in halber Beleuchtung, die den Vorgängen den passenden Hintergrund gibt. Währenddessen ist die Hinterbühne wiederum verwandelt worden und stellt jetzt ein kleines Gemach bei Angelo dar. Die rechte Hälfte der Bühne ist durch einen dunkelroten Vorhang verdeckt, die linke Seite wird aus einer Wand, einer Mitteltür mit schwerem Vorhang und einem Fenster, das sich unmittelbar an den flankierenden roten Vorhang schließt, zu einem kleineren Raum ausgestaltet. An der linken Wand, die mit einem großen Gobelin behängt ist, steht eine Truhe, auf der Angelo, durch das durchs Fenster fallende Sonnenlicht beleuchtet, bei Aufgang des Vorhangs, sitzt. Die vordere Bühne ist nur in matterem Licht gehalten. Am Schluß dieser Szene, in der Angelo seiner rasenden Leidenschaft die Zügel schießen läßt, ist Isabella, allmählich in sich zusammensinkend, in der rechten vorderen Ecke auf die Knie gefallen und hat leise weinend ihr Antlitz in beide Hände geborgen. Nach Angelos Abgang bleibt sie dann noch eine Weile in dieser Stellung und es entwickelt sich allmählich ihr Schlußmonolog, in dem sie einen harten Kampf in ihrer Seele auskämpft, bis ihr Entschluß, ihre Jung-

fräulichkeit nicht preiszugeben, sich ihr entringt. Indem sie, schwer atmend, noch immer ringend, ihre Schlußworte halb unter Tränen sprechend, sich zum Abgang wendet, schließt der zweite Aufzug.

Im dritten Aufzug findet kein Dekorationswechsel statt. Zum Spielen wird die ganze Bühne benutzt und stellt die Hinterbühne, etwas erhöht, eine Art Vorraum des Gefängnisses dar. Im Hintergrunde ist eine große Öffnung, von welcher Stufen hinabführen in den Gefängnishof, von dem man nur den oberen Teil der abgrenzenden Mauer sieht, und am Horizont ein paar Pappeln. Der Hof selbst ist in der Tiefe angenommen und führen einige Stufen von der Hinterbühne hinab. Neben der großen Öffnung ist noch eine schmälere Fensteröffnung rechts, hinter der sich der Herzog als Lauscher versteckt. An der linken hinteren Seitenwand befindet sich ein kleines Fenster mit einem Vorhang, durch das Sonnenlicht fällt, in der Ecke links eine größere Steinbank, an der rechten hinteren Seite eine schwere Holztür zum Kerkermeister. Das Ganze ist ein schwerer grauer Steinbau, ohne besondere Architektur. Ganz vorn an der linken Seite steht oder hängt eine einfache Lampe mit unsichtbarer elektrischer Birne. Bei Beginn dieses Aufzuges sitzt Claudio auf der Bank links vorn im Proszenium, der Herzog steht neben ihm im Mönchsgewand. Sodann hört man Isabella hinten links rufen: «Macht auf!» Der Kerkermeister, der hinten stand, geht hinab und kommt mit Isabella in den Vorraum — sie läuft auf Claudio zu, während der Herzog zum Kerkermeister in den Hintergrund tritt, dann hinten rechts abgeht, um nachher lauschend in der Fensteröffnung zu erscheinen. Die Szene zwischen den beiden Geschwistern spielt sich ziemlich links vorn ab und bedarf ebenfalls einer besonders sorgfältigen Herausarbeitung, da sie in der Wirkung eine der stärksten des ganzen Stückes ist. Claudio, der in diesem Auftritt alle Stadien der Hoffnung, der Mutlosigkeit, des Grauens und Entsetzens durchlebt, muß von einem allerersten Schauspieler gespielt werden, der alle seelischen Übergänge scharf und eindrucksvoll charakterisieren kann. Zum Schluß faßt er sich männlich und bittet seine Schwester auf den Knien um Verzeihung. Sie segnet ihn und er geht resigniert, aber zum Tod bereit, links ab, erst in der Öffnung, nach langer Spielpause die letzten Worte: «Die Liebe zum Leben ist mir so vergangen» usw. sprechend. Isabella ist ihm nachgegangen und bleibt leise weinend, an die linke Öffnung gelehnt, stehen. Der Herzog tritt jetzt langsam zu ihr, redet sie sehr diskret an; und es folgt die Szene zwischen Herzog und Isabella, wie im Buch, nur mit starken Strichen, insbesondere in den Reden des Herzogs. Um in denselben eine gewisse, leicht eintretende Monotonie zu vermeiden, empfehle ich, alle die Stellen, die sich auf Angelo und sein Gebaren beziehen, mit unterdrücktem Zorn zu sprechen. Auf diese Weise kommt mehr Licht und Farbe in den Dialog und wird der Charakter des Herzogs nicht gar zu sanftmütig und waschlappig in diesen ersten Aufzügen. Nachdem er nun Isabella verabschiedet hat, sie sich nach unten entfernt und er ihr mit Wohlgefallen nachblickt, hört man unten Klopfen, Stimmengewirr, Aufschließen des Tores. Elbogen, Pompejus samt Gerichtsdienern erscheinen, und es folgt Szene II der Buchausgabe, ebenfalls mit starken Strichen, welche besonders die Szene mit Lucio betreffen. Der Dialog zwischen Escalus und Herzog, welcher sich anschließt, ist ebenfalls stark gekürzt. Nach Abgang des Escalus bleibt der Herzog auf den Stufen in der Mitte stehen und spricht nach einer Pause den Schlußmonolog ohne Bewegung, ruhig, ernst

— monumental, bis zu der Stelle: «List gegen Bosheit» usw., wobei er vortritt und in die Schlußworte mit starkem Tonwechsel einen gewissen Humor hineinbringt. Er hat bei Beginn des Monologes seine Mönchskapuze abgeworfen, so daß man sein Gesicht und sein Mienenspiel sehen kann.

Der vierte Aufzug beginnt im Garten Marianas. Man sieht auf einem Hügel der Hinterbühne eine Art bewachsene Pergola mit einer Bank darin. Nach hinten eine stufenförmig aufsteigende Steinmauer, mit Gras und Blumen bewachsen, in der Ferne am Horizont blaut eine Hügelkette. Es ist Sonnenuntergang. Mariana sitzt gedankenvoll in der Pergola, ein Buch, in dem sie las, in der Hand, während der Knabe, auf dem Rasen liegend, zur Laute das Lied singt. Wir benutzten dazu eine englische Originalkomposition aus der Zeit der Königin Elisabeth. Wenn Isabella und Mariana links vorn zur Beratung abgegangen sind, tritt der Herzog langsam an die Mauer und spricht nach einer längeren Pause, vom Scheine der Abendsonne umflossen, den kleinen Monolog. Die zweite Szene dieses Aufzuges spielt vor dem neutralen Vorhang, während hinten leise der Vorhof des Gefängnisses aufgestellt wird. Die Lampe auf der linken Seite brennt, die rechts ist beinahe dunkel. Die Figuren des Grauslich und Pompejus sind aufs Groteske gestimmt, auch in der Maske. Der sich anschließende Auftritt zwischen Herzog und Kerkermeister mit dem Brief des Angelo ist sehr stark gekürzt und nur auf das Notwendige beschränkt. Nachdem die beiden links abgegangen sind, öffnet sich der Vorhang und von rückwärts tritt Pompejus, leicht angetrunken, auf, setzt sich auf die Stufen, trinkt ab und zu einen kräftigen Schluck aus seiner Flasche und spricht seinen Monolog: «Ich bin hier so bekannt» usw., der auch stark gekürzt ist — denn die Definition der verschiedenen Kunden der Kupplerin findet beim heutigen Publikum kein Verständnis. Die sich hier anschließenden Szenen folgen genau dem Buche bis zum Auftritt des Lucio, welcher ganz gestrichen ist. Nachdem der Herzog Isabella verabschiedet hat, will sie sich über seine Hand neigen, um sie zu küssen, er läßt es nicht zu, hebt sanft ihren Kopf und blickt ihr tief in die Augen. Sie wird verwirrt und eilt nach hinten. Der neutrale Vorhang schließt sich, es wird auf der Vorderbühne hell, und es folgt die vierte Szene des vierten Aufzuges: Angelo und Escalus, die mit dem Monologe, der den seelischen Zusammenbruch Angelos bedeutet, endet und so einen wirksamen Aktschluß schafft. Die fünfte Szene ist ganz gestrichen, die sechste zum nächsten Aufzug herübergenommen, so daß der fünfte Aufzug ganz der grandiosen Gerichtsszene vorbehalten bleibt. Die Dekoration stellt auf der Hinterbühne eine große Terrasse in ungefähr $1^1/_2$ Meter Höhe dar, von der in der Mitte Stufen hinabführen, in deren Mittelhöhe jedoch eine Plattform ist, auf welche nachher die beiden Stühle gestellt werden. Hinter der Terrasse sieht man ein paar Zypressen oder Pappeln sich scharf gegen den Horizont abheben. Der Aufzug beginnt mit der sechsten Szene des vorhergehenden. Mariana und Isabella drängen sich durch das den Herzog erwartende Volk, Bruder Thomas kommt dazu und führt die beiden ab. Nun erfolgt unter Musik und Heilrufen der Menge der Aufmarsch des Herzogs, mit vollem Pompe unter einem Baldachin, mit großem Gefolge, über die Terrasse von oben links. Auf der Mittelplattform bleibt der Herzog stehen, spricht Angelo an und reicht ihm und Escalus die Hand, so daß alle drei jetzt die Hauptgruppe bilden. Hinter dem Herzog, auf der oberen Terrasse das Gefolge und die Hellebardiere, unten rechts und links das Volk. Wenn der Herzog nach Sitzen

ruft, holen zwei Pagen sehr schnell zwei reichverzierte Klappsessel von rechts; und es setzen sich der Herzog und Angelo — Escalus steht. In diesem Aufzug sind ebenfalls starke Striche Bedingung, da sonst der Enderfolg in Frage steht. Der Dialog zwischen Lucio und dem Herzog erfordert ein sehr schnelles Tempo, Rede und Gegenrede müssen Schlag auf Schlag kommen, bis zur Entlarvung des Herzogs, die dann als große Sensation auf alle Beteiligten wirkt.

Die Rede des Herzogs: «Ein Angelo für Claudio usw.... Maß für Maß» ist machtvoll und wuchtig zu sprechen — er ist jetzt der strenge, unerbittliche Richter. In den Worten des Herzogs an Lucio ist jedesmal die Stelle: «Hängt ihn» gestrichen, da es einen besseren und lustspielmäßigen Ausgang gibt, wenn niemand mit dem Tode büßt. Lucio wird ja auch durch seine zwangsweise erfolgende Heirat mit dem «lüderlichen Fisch» genug gestraft. Indem der Herzog sich nun mit Isabella an der Hand zum Abgang wendet und sein Volk grüßend auf der Mittelplattform stehen bleibt, fällt unter Fanfaren und Jubelrufen der Vorhang.

Einen Hauptanteil an dem glücklichen Gelingen und dem Erfolg bei uns sehe ich in der Besetzung der Rolle der Isabella, die wir nicht, wie üblich, der ersten Heldin, sondern der jugendlichen Liebhaberin anvertrauten. In der Darstellung durch die Heldin kommt in die Figur etwas zu viel «starre, eiskalte Tugend» hinein, während die jugendliche Liebhaberin, schon durch ihre Erscheinung mädchenhafter wirkend, auch in der Darstellung zarter, innerlicher und geschmeidiger wirken kann. Auch ein klein wenig Lustspieltyp für die Rolle ist sehr am Platze, denn dadurch kommt die Absicht Shakespeares, nirgends den Ton des Trauerspiels siegen zu lassen, am besten zum Ausdruck.

«Wie es euch gefällt».

Dem Krieg und seinen völkischen Spaltungen zum Trotz widmen die deutschen Bühnen sich unentwegt der Pflege Shakespeares und seiner Werke. Nicht nur die landläufigen befinden sich jahraus, jahrein auf den Spielplänen, auch die abseits liegenden, selten gegebenen Stücke erscheinen in neuen Einstudierungen und finden ein dankbares, freudig entgegennehmendes Publikum. So hat das lange als Stiefkind behandelte Meisterwerk «Wie es euch gefällt» gleichzeitig an drei namhaften Bühnen eine fröhliche Auferstehung gefeiert und allerorten einen durchschlagenden Erfolg erzielt.

Voran ging Zürich mit einer Einrichtung des Direktors Alfred Reucker. (Als Buch erschienen bei Rascher & Co., Leipzig und Zürich.) Reucker legte seiner Einrichtung die von Hermann Conrad revidierte Übersetzung von Schlegel und Tieck zugrunde, und hielt sich, was Aktschluß und Szenenfolge betrifft, durchaus an das Original. Er schreibt in der Vorrede: «Es ist die Hauptbedingung für den Erfolg des Ganzen, daß alle Verwandlungen bei verdunkelter Bühne offen, leise und blitzartig schnell vor sich gehen. Es gibt eine einzige Pause nach dem III. Akt und 16. Bild. Die strengste Verfolgung dieses Prinzips hat es zur Evidenz erwiesen, daß jede Bearbeitung, die in Verlegungen der Szenen, Weglassung scheinbar nebensächlicher Personen oder im Zusammenpferchen verschiedener Schauplätze ihr Heil sucht, an Shakespeare Schiffbruch

leidet. Man nehme — wie ich — die Anregungen oder Erfahrungen des Münchener Künstlertheaters, das, wie bekannt, in manchen wesentlichen Punkten auf der alten Münchener Shakespeare- oder, wie man sie nennen sollte: «Perfall-Savits-Bühne» fußt, schaffe durch einen doppelten Rundbogen einen Vorderraum, der durch eine Zuggardine und einen Faltenvorhang von neutralen Farben abwechselnd abzuschließen ist, suche sich im Fundus geeignete Wald-, Hügel- und Seeprospekte mit entsprechenden Bogen und Hängebäumen, die bei verschiedener, bisweilen silhouettenhaft angewandter Beleuchtungstechnik auch mehrfach zu verwenden sind.»

Getreu diesen Anweisungen war der Verlauf der Vorstellung in Zürich. Der I. Akt zerfiel in 3 Bilder, der II. in 7, der III. in 6, der IV. in 3, der V. in 2.

Bild 1 enthielt Sz. 1 des I. Aktes: In Olivers Haus. Vor einem Vorhang von silbergrauer Farbe. 2. Bild (Sz. 2, I): In Herzog Friedrichs Palast. Bogenwölbung von einem herabfallenden reichen altgoldfarbenen Vorhang geschlossen. 3. Bild (Sz. 3, I): Dekoration wie 2. Bild.

4. Bild (Sz. 1, II): Der Ardenner Wald, eine Lichtung mit einer breitästigen alten Linde, davor eine Rasenböschung, in der Tiefe der Eingang einer efeuumsponnenen Höhle. 5. Bild (Sz. 2, II): Dekoration wie 2. Bild. 6. Bild (Sz. 3, II): Dekoration wie Bild 1. 7. Bild (Sz. 4, II): Ardenner Wald, durch Versatzstücke etwas verändert. Linde, Hängestück fortgezogen. 8. Bild (Sz. 5, II): Unter der Linde. 9. Bild (Sz. 6, II): Ein anderer Teil des Waldes, mit Blick auf einen lauschigen, schilfumwachsenen See. Auswechseln des Prospektes. 10. Bild (Sz. 7, II): Dekoration wie Bild 8.

11. Bild (Sz. 1, III): Dekoration wie Bild 2 und 5, Herzog Friedrichs Palast. 12 und 13. Bild (Sz. 2, III): Im ersteren Wald, dicht bestanden, dann (durch Wegziehen) ein anderer lichterer Teil des Waldes. 14. Bild (Sz. 3, III): Schattige Waldstelle mit Durchblick auf einen Weiher. 15. Bild (Sz. 4, III): In einem Hohlweg. 16. Bild (Sz. 5, III): Unter einer dichten, mit Rosen gespannten Blätterlaube.

17. Bild (Sz. 1, IV): Der lichtere Teil des Waldes wie im 13. Bild. 18. Bild (Sz. 2, IV): Der Hohlweg wie im 15. Bild. 19. Bild (Sz. 3, IV): Die Lichtung wie im 17. Bild.

20. Bild (Sz. 1, 2, 3, V): Schattiger Waldplatz unter dichtem Blätterdach. 21. Bild (Sz. 4, V): Am Rande des Waldes, mit schönem Blick in die weite Landschaft.

Der Züricher Aufführung folgte die Leipziger. Geheimrat Martersteig hat für die von ihm geleiteten Bühnen gleichfalls eine neue Einrichtung geschaffen, die sich ebenso wie die Züricher streng an das Original hält. Auch er gliedert, unter Verlegung der Aktschlüsse III und IV, den ganzen Verlauf der Handlung in rasch wechselnde Bilder, ebenso wie in Zürich durch blitzschnelle Dunkelpausen bei offener Bühne, nur verändert er den Schauplatz nicht so oft wie Reucker, er begnügt sich mit 17 Bildern.

I. Akt: 1. Bild (Sz. 1), 2. Bild (Sz. 2). Das 3. Bild setzt inmitten Szene 2 ein, beim Auftritt des Herzogs; das 4. Bild enthält Szene 3.

II. Akt: 5. Bild (Sz. 1), 6. Bild (Sz. 2), 7. Bild (Sz. 3), 8. Bild (Sz. 4), 9. Bild (Sz. 5), 10. Bild (Sz. 6), 11. Bild (Sz. 7).

III. Akt: 12. Bild (Sz. 1), 13. Bild (Sz. 2), 14. Bild (Sz. 3), 15. Bild (Sz. 4, 5). Die 1. Szene des 4. Aufzuges ist in das 15. Bild mit einbezogen.

IV. Akt: 16. Bild (Sz. 2, 3). Die 1. und 2. Szene des 5. Aufzuges in den 4., in das 16. Bild hinübergenommen.

V. Akt: 17. Bild beginnt mit Szene 3, ohne weiter zu verwandeln, der Epilog wird wie in Zürich vor dem Vorhang gesprochen.

Das besondere Verdienst der Leipziger Einrichtung ist die textliche Revision durch Martersteig, die, ohne die Schönheiten der Schlegelschen Übersetzung zu opfern, sorgfältig jede Unebenheit ausglich und in der Fassung an vielen Stellen leichter und gefälliger wurde. Die Redaktion verschonte durchaus die Bilderpracht des Originals; jede Neuerung blieb im Geist der vorhandenen Übersetzung; nur dort, wo durch das schnelle Vorüberhuschen des gesprochenen Wortes die Klarheit leiden konnte, setzte die bühnenkundige Feder ein, rundete ab, spitzte zu. Denn die Wirkung von «Wie es euch gefällt» beruht ganz und gar auf dem Reiz, der Schönheit und Anmut des Dialoges; ihn klar und geschliffen herauszuarbeiten, blieb die vornehmste Sorge des Bearbeiters, der hier zugleich als Spielleiter sich der akustischen Bedingungen bewußt war, unter welchen die Wirkung eintritt.

Als dritte Einrichtung liegt die von Wiesbaden vor. «Für die deutsche Bühne übersetzt von Hans Olden.» (Bei Oesterheld & Co., Berlin.)

Auch Olden hielt sich mit geringen Umstellungen an das Original, ließ die Szenenfolge bis auf einzelne Ausnahmen unangetastet, wechselte nicht in dem Maß die Schauplätze, wie Zürich und Leipzig es getan, und bediente sich nicht durchweg der offenen Verwandlungen.

Der I. Akt, Szene 1, 2, 3, hat drei Schauplätze: Gutshof, Schloßpark, Pavillon. Er schließt mit der 3. Szene des II. Aktes. Der II. Akt beginnt mit Szene 2: Galerie; daran schließt sich Szene 1 und verwandelt mit Szene 4 in den Ardenner Wald. Der III. Akt hat nach der 1. Szene eine Verwandlung, ebenso nach der 3. Szene des Originals, spielt im übrigen, wie in den Aufzügen zuvor, auf einem einzigen Schauplatz. Der IV. Akt hat einen Einschnitt vor der 2. Szene, der V. vor der 3. Szene des Originals.

Die Wiesbadener Einrichtung strebt danach, das sprachliche Gewand des Stückes zu modernisieren, hält sich zwar im ganzen und großen ebenfalls an die vorhandenen Übersetzungen, verfällt aber gelegentlich in den Possenton: «Der Schlaue ist dir über» (Seite 39); «Da schlürft der gute Trottel schon heran» (Seite 72); «o Bildungssimpelei am falschen Orte» (Seite 102) u. a.

Den auftretenden Personen sind in der Bühnenanweisung bezeichnende Charakteristiken beigefügt: «Oliver, stämmiger Landjunker, hart und herrisch in Ton und Auftreten, aber nicht durchaus abstoßend; seine Brutalität beruht auf einem Überschuß an Temperament»; «Le Beau, glänzender, älterer Hofmann von gezierter Redeweise, weitläufig und ein wenig dämlich»; «Herzog Friedrich, prachtliebender Tyrann, kurz, sprunghaft in der Rede» usw.

So gute Fingerzeige diese Anweisungen auch geben, engen sie den Schauspieler ein, der gerade in der Gestaltung der Figuren Shakespeares die größte Freiheit besitzt; vermöge der Bühnenkenntnis ihres Schöpfers lassen sie sich von den verschiedensten Seiten anfassen.

Sämtliche drei Aufführungen erbringen den Beweis, daß die deutschen Bühnen sich durch die Flut der Bearbeitungen der Stücke Shakespeares endgültig durchgerungen haben; statt der ehemaligen Einrichtungen, die die Szenenfolge willkürlich veränderten und den architektonischen Bau der Stücke er-

schütterten, wird jetzt dem Original in seiner ursprünglichen Pracht zu seinem Recht verholfen.

Der dreifache Erfolg von «Wie es Euch gefällt» beweist augenfällig die Richtigkeit dieser Erkenntnis. Es sind nicht Ausstattungswunder, szenische Überraschungen, die den Erfolg brachten, sondern die reine Wiedergabe des Originals in einer sorgfältigen, die dramatischen Schätze hebenden Darstellung.

Adolf Winds.

Statistischer Überblick

über die Aufführungen Shakespeare'scher Werke auf den deutschen und einigen ausländischen Theatern im Jahre 1916.

Aachen. Widerspenstige 3. — Othello 2. — Kaufmann 3. — Romeo 2. — Hamlet 2. — Macbeth 1.

Altenburg, Sachs.-Alt., Herzogliches Hoftheater. Kaufmann 1.

Altona, Stadttheater. Sommernachtstraum 5. — Was ihr wollt 17. — Hamlet 4. — Romeo 1. — Lärm um nichts 4.

Aussig, Bhm. Romeo 2.

Bamberg. Othello 2 (Schweinfurt). — Sommernachtstraum 2. — Kaufmann 1.

Basel, Stadttheater. Richard III. 5. — Sommernachtstraum 1. — Kaufmann 4. — Hamlet 2.

Bautzen. Macbeth 2.

Berlin, Königliches Schauspielhaus. Caesar 4. — Lärm um nichts 2. — Widerspenstige 7. — Hamlet 1. — Kaufmann 1. — Antonius und Cleopatra 3.

Berlin, Deutsches Theater. Sommernachtstraum 11. — Hamlet 6. — Macbeth 26. — Was ihr wollt 3. — Lärm um nichts 2. — Romeo 2. — Kaufmann 2. — Wintermärchen 3. — Lear 2.

Berlin, Luisen-Theater. Othello 2. — Widerspenstige 13.

Berlin O., Schillertheater. Romeo 12.

Berlin, Theater am Nollendorfplatz. Othello 4. — Caesar 4. — Kaufmann 3.

Berlin, Volksbühne, Theater am Bülowplatz. Lärm um nichts 15. — Hamlet 14. — Romeo 14. — Sommernachtstraum 13. — Wintermärchen 19.

Bern, Stadttheater. Wintermärchen 3. — Hamlet 2.

Beuthen, Ober-Schles. Kaufmann 3.

Braunschweig, Herzogliches Hoftheater. Widerspenstige 2. — Was ihr wollt 4. — Lärm um nichts 1. — Romeo 1.

Bremen, Stadttheater. Wintermärchen 2. — Lärm um nichts 3. — Romeo 1. — Hamlet 6.

Bremen, Schauspielhaus. Lärm um nichts 4.

Bremerhaven, Stadttheater. Widerspenstige 3. — Kaufmann 2. — Lear 1.

Breslau, Lobe-Theater. Wintermärchen 2. — Lear 2. — Irrungen 5.

Bromberg, Stadttheater. Othello 1. — Hamlet 6.

Brünn, Stadttheater. Hamlet 6. — Romeo 2.

Cassel, Königliches Theater. Sommernachtstraum 6. — Hamlet 1. — Kaufmann 4.

Charlottenburg, Schillertheater. Romeo 14.

Chemnitz, Neues Stadttheater. Hamlet 3. — Was ihr wollt 7.

Coblenz. Kaufmann 1. — Hamlet 1.

Coburg, Herzogliches Hoftheater. Sommernachtstraum 1.

Cöln, Schauspielhaus. Richard III. 8. — Othello 2. — Was ihr wollt 2. — Wintermärchen 7.

Cottbus. Widerspenstige 3. — Othello 2. — Hamlet 2.

Danzig, Stadttheater. Romeo 2. — Kaufmann 2. — Othello 2.

Darmstadt, Großherzogliches Hoftheater. Was ihr wollt 2. — Antonius und Cleopatra 2. — Lear 1. — Sommernachtstraum 2. — Coriolanus 1. — Hamlet 1. — Kaufmann 1. — Romeo 1. — Caesar 2.

Dessau, Herzogliches Hoftheater. Sommernachtstraum 3. — Hamlet 2.

Döbeln. Othello 2.
Dortmund, Stadttheater. Wintermärchen 2. — Sommernachtstraum 5. — Hamlet 2.
Dresden, Königliches Schauspielhaus. Othello 6. — Widerspenstige 11. — Macbeth 7. — Lärm um nichts 4. — Hamlet 3. — Lear 3.
Dresden, Volkswohltheater. Widerspenstige 2.
Duisburg. Widerspenstige 2. — Hamlet 1. — Romeo 1.
Düsseldorf, Stadttheater. Othello 2. — Widerspenstige 2. — Hamlet 1. — Romeo 1. — Antonius und Cleopatra 2.
Düsseldorf, Schauspielhaus. Was ihr wollt 6 (1 in *Düren,* 2 in *Bochum*). — Sturm 20.
Eisenach. Wintermärchen 2. — Kaufmann 1.
Elberfeld. Widerspenstige 4. — Hamlet 2.
Elbing, Stadttheater. Kaufmann 3. — Othello 2. — Sommernachtstraum 4.
Erfurt, Stadttheater. Widerspenstige 1.
Essen, Ruhr, Stadttheater. Lear 4. — Romeo 3.
Flensburg, Kaiserl. subv. Stadttheater. Romeo 1. — Hamlet 2. — Wintermärchen 3. — Sommernachtstraum 2.
Frankfurt am Main, Schauspielhaus. Irrungen 11. — Antonius und Cleopatra 5. — Hamlet 8. — Kaufmann 5. — Wintermärchen 4. — Romeo 2. — Richard III. 4. — Was ihr wollt 2. — Szenen aus Heinrich VI. (Die Hexe von Orleans) 2. — Othello 4. — Heinrich IV. 1. Teil 4. — Heinrich IV. 2. Teil 3. — Lärm um nichts 8.
Fürth, Bayern. Wintermärchen 1. — Kaufmann 1. — Romeo 1.
Gera, Reuß. Fürstliches Hoftheater. Was ihr wollt 3 und 1 in *Greiz.*
Glogau. Othello 1.
Görlitz. Widerspenstige 1. — Was ihr wollt 1. — Sommernachtstraum 3.
Gotha, Herzogliches Hoftheater. Romeo 1.
Göttingen. Was ihr wollt 3 und 1 in *Eschwege.* — Hamlet 1.
Graz, Opernhaus. Lear 1. — Hamlet 2. Macbeth 2.
Graz, Schauspielhaus. Was ihr wollt 5.
Halle, Saale, Stadttheater. Hamlet 4. — Macbeth 2. — Was ihr wollt 2. — Kaufmann 3. — Romeo 1.
Hamburg. Stadttheater Sommernachtstraum 2.
Hamburg, Deutsches Schauspielhaus. Wintermärchen 9. — Widerspenstige 5. — Szenen aus Heinrich VI. (Die Hexe von Orleans) 5. — Richard III. 2.
Hanau, Main. Hamlet 2.
Hannover, Königliches Theater. Widerspenstige 7. — Wintermärchen 1. — Kaufmann 1. — Hamlet 1. — Sommernachtstraum 1.
Hannover, Residenztheater. Othello 6.
Harburg. Othello 1.
Heilbronn. Romeo 2.
Hildesheim. Sommernachtstraum 5. — Macbeth 3. — Was ihr wollt 1. — Romeo 4.
Bad Homburg v. d. H., Kurtheater. Hamlet 1.
Innsbruck, Stadttheater. Sommernachtstraum 5.
Jena. Othello 1. — Lärm um nichts 3.
Karlsruhe, Baden, Großherzogliches Hoftheater. Sommernachtstraum 1. — Hamlet 5. — Lärm um nichts 1.
Kattowitz, Ober-Schles. Kaufmann 2.
Kiel, Stadttheater. Kaufmann 1.
Bad Kissingen, Königliches Kurtheater. Was ihr wollt 3.
Klagenfurt, Jubiläums-Stadttheater. Kaufmann 1.
Königsberg, Pr., Neues Schauspielhaus. Irrungen 16.
Konstanz, Stadttheater. Romeo 2.
Krefeld. Romeo 1. — Kaufmann 1.
Leipzig, Neues Stadttheater. Widerspenstige 2. — Lear 1. — Romeo 1. — Kaufmann 1. — Hamlet 1.
Leipzig, Altes Stadttheater. Kaufmann 3. — Widerspenstige 3. — Hamlet 2. — Lear 4. — Wintermärchen 1. — Macbeth 1. — Was ihr wollt 1. — Lärm um nichts 1. — Romeo 4. — Wie es euch gefällt 9. — Maß für Maß 2.
Liegnitz. Hamlet 2.
Lille, Deutsches Theater. Was ihr wollt 4 (Gastspiel *Düsseldorfer* Schauspielhaus) und 1 (Gastspiel Fürstliches Theater *Gera*).
Lodz, Deutsches Theater. Was ihr wollt 1 (1 in *Warschau*).
Lübeck, Stadttheater. Sommernachtstraum 1. — Wintermärchen 3. — Romeo 3.
Lüneburg. Was ihr wollt 1.
Luzern, Stadttheater. Kaufmann 2. — Hamlet 2. — Widerspenstige 1 und 1 in *St. Gallen* und 1 in *Winterthur.*

Magdeburg, Stadttheater. Kaufmann 2. — Othello 1. — Caesar 2.
Mainz. Kaufmann 1. — Romeo 1. Lärm um nichts 5. — Hamlet 3.
Mannheim, Großherzogliches Hof- und Nationaltheater. Kaufmann 2. — Was ihr wollt 5.
Meiningen, Herzogliches Hoftheater. Kaufmann 1. — Romeo 2.
Memel. Sommernachtstraum 3.
Metz, Stadttheater. Was ihr wollt 2. — Sommernachtstraum 6.
München, Königliches Hof- und Nationaltheater. Hamlet 6. — Macbeth 5. — Wintermärchen 2. — Caesar 2.
München, Königliches Residenztheater. Othello 12. — Widerspenstige 3. — Lärm um nichts 3.
München, Münchener Volkstheater. Widerspenstige 6.
München, Schauspielhaus. Macbeth 2.
München-Gladbach. Romeo 1.
Neustrelitz, Großherzogliches Hoftheater. Kaufmann 1. — Othello 1.
Nürnberg, Stadttheater. Wintermärchen 2. — Othello 1. — Was ihr wollt 3. — Hamlet 1. — Romeo 2. — Kaufmann 3.
Offenbach. Hamlet 1.
Oldenburg, Großherzogliches Thater. Wintermärchen 4. — Was ihr wollt 2. — Kaufmann 1. — Sommernachtstraum 1.
Oppeln. Widerspenstige 2.
Plauen, Vogtl., Stadttheater. Sommernachtstraum 3.
Prag, Neues Deutsches Theater. Hamlet 2. — Lear 2. — Kaufmann 1.
Prag, Königl. Böhm. Landes- u. Nationaltheater. Hamlet 4. — Macbeth 7. — Romeo 2. — Irrungen 1. — Richard III. 3. — Lear 1. — Sommernachtstraum 2. — Kaufmann 4. — Widerspenstige 3. — Lärm um nichts 3. — Maß für Maß 1. — Was ihr wollt 2. — Othello 2. — Wie es euch gefällt 2. — Wintermärchen 4. — Heinrich IV. 8.
Reichenberg, Bhm., Stadttheater. Romeo 2. — Othello 1. — Hamlet 1.
Rudolstadt, Fürstliches Theater. Othello 1.
Schwerin, Mecklenburg, Großherzogliches Theater. Kaufmann 3. — Was ihr wollt 3.
Solothurn, Stadttheater. Romeo 1. — Was ihr wollt 1.
Sondershausen, Fürstliches Theater. Othello 1.
Stettin, Stadttheater. Wintermärchen 1. — Kaufmann 3.
Stralsund. Richard III. 1. — Sommernachtstraum 2.
Straßburg, Els., Stadttheater. Widerspenstige 3. — Hamlet 4. — Wie es euch gefällt 3.
Stuttgart, Königliches Hoftheater, Großes Haus. Lear 3. — Sommernachtstraum 4. — Hamlet 4. — Othello 2. — Richard II. 2. — Wintermärchen 2. — Coriolanus 1. — Romeo 1. — Heinrich IV. 1. — Richard III. 3. — Kaufmann 6.
Stuttgart, Königliches Hoftheater, Kleines Haus. Widerspenstige 2. — Lärm um nichts 6. — Was ihr wollt 3.
Thorn, Stadttheater. Othello 2. — Kaufmann 1.
Trier. Hamlet 1.
Troppau. Was ihr wollt 2.
Weimar, Großherzogliches Hoftheater. Maß für Maß 2. — Macbeth 2. — Sommernachtstraum 5.
Wien, K. K. Hofburgtheater. Richard III. 4. — Othello 5. — Kaufmann 5. — Romeo 3. — Was ihr wollt 25. — Richard II. 3. — Lear 10.
Wien, Deutsches Volkstheater. Hamlet 2. — Romeo 1. — Kaufmann 4. — Othello 1. — Wintermärchen 12.
Wien, Neue Wiener Bühne. Hamlet 5.
Wien, Volksbühne. Sommernachtstraum 16.
Wiesbaden, Königliches Theater. Widerspenstige 2. — Macbeth 4. — Wie es euch gefällt 4.
Zittau. Romeo 1. — Macbeth 1. — Widerspenstige 1.
Zürich, Stadttheater. Kaufmann 1. — Lear 2. — Lärm um nichts 1. — Hamlet 6. — Wie es euch gefällt 6.
Zürich, Pfauentheater. Was ihr wollt 3. — Troilus und Cressida 3. — Lärm um nichts 4. — Widerspenstige 3. — Macbeth 5.
Zwickau, Sa., Stadttheater. Romeo 1.

Nach vorstehender Zusammenstellung sind somit von 108 Theatergesellschaften 23 Shakespearesche Werke in 1179 Aufführungen dargestellt worden. Diese verteilen sich wie folgt:

Hamlet	141	mal	durch	42	Gesellschaften
Was ihr wollt	123	„	„	29	„
Ein Sommernachtstraum	115	„	„	26	„
Romeo und Julia	100	„	„	33	„
Der Widerspenstigen Zähmung	99	„	„	24	„
Der Kaufmann von Venedig	92	„	„	40	„
Ein Wintermärchen	89	„	„	20	„
Othello	72	„	„	28	„
Viel Lärm um nichts	70	„	„	16	„
Macbeth	70	„	„	15	„
König Lear	37	„	„	13	„
Komödie der Irrungen	33	„	„	4	„
König Richard III.	30	„	„	8	„
Wie es euch gefällt	24	„	„	5	„
Der Sturm	20	„	„	1	Gesellschaft
Julius Caesar	14	„	„	5	Gesellschaften
Antonius und Cleopatra	12	„	„	4	„
König Heinrich IV.	9	„	„	2	„
Die Hexe von Orleans (aus Heinrich VI.)	7	„	„	2	„
Maß für Maß	5	„	„	3	„
König Richard II.	5	„	„	2	„
König Heinrich IV, 1. Teil	4	„	„	1	Gesellschaft
König Heinrich IV, 2. Teil	3	„	„	1	„
Troilus und Cressida	3	„	„	1	„
Coriolanus	2	„	„	2	Gesellschaften

Paul Fischberg.