

Werk

Titel: Über einige Shakespeare-Aufführungen in München

Autor: Bodenstedt, Friedrich

Jahr: 1865

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509_0002|log16

Kontakt/Contact

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

✉ info@digizeitschriften.de

Ueber einige Shakespeare-Aufführungen in München.

Von

Friedrich Bodenstedt.

Ein eigenthümliches Geschick hat gewollt, dass eine lange Reihe von Jahren hindurch die Shakespeare'schen Tragödien so gut wie verbannt waren von der königlichen Hofbühne zu München, der es überhaupt — seit Dingelstedt's Abgange — an einer künstlerischen Oberleitung fehlte, so dass, mit vorwiegender Rücksicht auf die Kasse, mehr oder weniger munter darauf losgespielt wurde, wie es der Tag eben mit sich brachte. Wenn bei der Zusammenstellung des Repertoire's wirklich ein höher oder tiefer liegender Plan verfolgt wurde, so merkte jedenfalls der intelligentere Theil des Publikums nichts davon, und, kam hin und wieder ein Shakespeare'sches Stück zur Aufführung, so geschah das in einer Art und Weise, die wenig angethan war den Ruhm des Dichters zu mehren.

Es konnte demnach nicht ausbleiben, dass unsere Hofbühne nicht bloß auswärts, sondern auch in München selbst, bei der kleinen stillen Gemeinde, welche zuletzt in Sachen der Kunst und des Geschmacks die oberste Instanz bildet, einigermaassen in Misskredit gerieth. Wir haben hier keine Virtuosen von europäischem Namen, deren Triumphwagen, während vielmonatlicher Ferien, von einer Bühne zur andern auf goldenen Rädern rollt, und einen Abglanz ihres eigenen Tagesruhmes auch auf die Bühne zurückwirft, der sie angehören, oder angehörten. Eine Sage meldet, es sei kurz nach

dem Tode des grossen englischen Mimen Garrick ein Kollege des Verstorbenen zu der trauernden Wittve gekommen und habe zu ihr die geflügelten Worte gesprochen: „Es muss Ihnen doch ein Trost sein, verehrte Frau, dass der theure Verblichene, dessen Ruhm unsterblich ist, auch schon bei Lebzeiten die verständnissinnigste Anerkennung gefunden hat. Ich spreche hier nicht von dem Beifall des grossen Publikums, der oft sehr wenig schmeichelhaft ist, sondern von dem Beifall der wirklichen Kenner. Kein anderer Schauspieler hat, meines Wissens, je das Glück gehabt, in den Journalen so eingehend, so den Nagel auf den Kopf treffend, gewürdigt zu werden, wie Ihr seliger Gemahl. Ich habe die über seine Leistungen geschriebenen Kritiken oft bewundert.“

— Ja, das glaub' ich: die hat mein guter David immer selbst besorgt! — entgegnete die trauernde Wittve....

Solche David's, wenn sie auch keine Garrick's sind, sollen heute selbst in Deutschland vorkommen, allein in München haben wir dergleichen nicht. Unsere Schauspieler müssen Regen und Sonnenschein der Kritik über sich ergehen lassen wie das Geschick es will, und sie können das um so gemüthlicher, als das hiesige Publikum durch Theaterrezensionen weit weniger sich bestimmen lässt als in andern grossen Städten der Fall sein soll. Wir haben an unserer Hofbühne Gäste gesehen, die von den Theaterblättern bis in die Wolken erhoben wurden und doch das Publikum völlig kalt liessen, während eine Fanny Janauschek von denselben Blättern in den Staub gezogen wurde und doch bei jedesmaligem Auftreten das Publikum begeisterte und erwärmte.

Allein solcher Ausnahmserscheinungen zu bedürfen, um das Publikum zu erwärmen und zu begeistern, ist kein feiner Ruhm für eine mit grossen Mitteln ausgestattete Hofbühne, deren Aufgabe es vielmehr sein sollte, alle Gäste — wofern sie nicht auf Engagement spielen, um vorhandene Lücken würdig auszufüllen — überflüssig zu machen.

Der bestimmende Einfluss auf ein Hoftheater geht natürlich vom Hofe selbst aus. Sitzt auf dem Throne ein Herrscher, der seine Freude an den Sprüngen schöner Tänzerinnen hat, so wird das Ballet bevorzugt, das in seiner modernen Gestaltung mit der dramatischen Kunst gar nichts zu thun hat. Wo französischer Geschmack vorherrscht, da stehen die Kameliendamen in Blüthe, nicht blos auf der Bühne, sondern auch im Privatleben. Und so geht's fort durch alle Richtungen. Ein gutes Geschick hat seit einer langen Reihe von Jahren das Münchener Hoftheater vor allen frivolen Aus-

wachsen bewahrt. Die strenge Zucht und Sitte, welche unter König Max II. am Hofe herrschte, gab auch der Bühne ein Gepräge bürgerlicher Ehrbarkeit, die Gemeines und Zweideutiges nicht aufkommen liess. Indess war der verewigte König kein eifriger Theaterbesucher; er gefiel sich mehr in traulichem Verkehr mit sympathischen Gelehrten und Poeten, und da ihn die herkömmlichen Aufführungen der klassischen Dramen selten befriedigten, so zog er es vor, sich die Hauptscenen aus seinen Lieblingsstücken im engsten Kreise vorlesen zu lassen, um das Schöne ohne störenden Beigeschmack zu geniessen. Wiederholt zwang ihn auch sein fast fortwährendes Kopfleiden, den Winter in einem milderen Klima zuzubringen; den Sommer und Herbst verlebte er ohnehin auf dem Lande und so war denn Sr. Majestät in den letzten Jahren seiner segensreichen Regierung ein anhaltender Theaterbesuch schon durch die Umstände unmöglich gemacht. Die bestehenden Mängel fühlte der feinsinnige Monarch wohl heraus; es wurden auch allerlei Einleitungen zu gründlichen Reformen getroffen, aber die Ausführungen erst durch die lange Abwesenheit und dann durch den jähen Tod des Königs verhindert...

Nach der schweren Trauerzeit wandte sich des jetzt regierenden Königs Majestät dem Theater mit einer Begeisterung zu, die förmlich zündend sowohl auf die Schauspieler wie auf das Publikum wirkte. Dem jugendlichen Monarchen, der als Kronprinz ein sehr zurückgezogenes Leben geführt hatte, erschien die Welt der Bretter als eine Zauberwelt, die mit der ganzen Macht der Neuheit auf seinen schwungvollen Geist und sein noch völlig unverdorbenes Gemüth wirkte. Höchst erfreulich war es dabei, zu gewahren, dass dieser feurige, poetische Drang von vornherein eine durchaus ernste Richtung nahm und sich ausschliesslich dem Höchsten und Gewaltigsten zuwandte, was die dramatische Poesie des Alterthums und der Neuzeit zu bieten hat. Die Tragödien eines Sophokles, Shakespeare, Schiller, an deren Lektüre die Phantasie des Kronprinzen sich in der ländlichen Einsamkeit des Hochgebirges entzündet hatte, wollte der König nun mit jugendlichem Eifer in möglichst schneller Reihenfolge dargestellt sehen. Ein frischer, empfänglicher Geist, eine lebhaftere Phantasie ergänzt leicht und gern selbstthätig das unvollkommen Gebotene, steigert aber zugleich das Verlangen nach dem Vollkommenen. So machten die Tragödien Shakespeare's und Schiller's auch in ihrer bühnenmässigen Verstümmelung auf den König einen grossen Eindruck, aber es erschien ihm als Versündigung an der Majestät des Genius, die herkömmlichen Theaterverstümmelungen bestehen zu lassen. Zuerst wurde mit Schiller'schen Dramen der Versuch

gemacht, dieselben ganz so zu geben, wie der Dichter sie geschrieben, wobei sich denn herausstellte, dass ein Don Carlos, ein Wilhelm Tell nahezu sechs Stunden spielte. Wie sich von selbst versteht, wurde über diese Neuerungen viel räsønnirt, und zwar von allen Seiten; man wollte sogar allgemein wissen, Schiller habe sich die vollständige Aufführung seiner grossen Dramen ausdrücklich verboten in der und der Stelle seiner Abhandlungen über die Bühne; allein man ging doch in's Theater, voll Neugier zu sehen, wie ein solches Monstrum von Darstellung „auf die Menge“ wirken werde. Und, seltsam! wer einmal ein Schiller'sches Drama in ganzer Länge gesehen hatte, verspürte ein unwiderstehliches Gelüsten den Versuch bei einem andern Schiller'schen Drama zu wiederholen, wobei sich denn Jedem die merkwürdige Erfahrung aufdrängte, dass das grosse Haus nie so gefüllt war und in den weiten Räumen nie eine so andächtige Ruhe herrschte, wie bei diesen langathmigen Vorstellungen, welche man nun auch wagen durfte auf Göthe'sche und Shakespeare'sche Dramen anzuwenden.

Man hatte früher behauptet, die klassischen Dramen wollten nicht mehr recht ziehen, das Publikum habe, verwöhnt durch die leichtere Waare unserer Zeit, den Geschmack daran verloren. Als stärkster Beweis für diese Behauptung wurde die Thatsache angeführt, dass sogar bei der festlichen Aufführung des König Lear, die am Abend der grossen Shakespeare-Feier vor ein paar Jahren stattfand, das Theater halb leer geblieben sei. Woher nun der plötzliche Umschwung? Die Frage ist leicht zu beantworten. In klassische Dramen gehen vorwiegend gebildete Leute, welche den Inhalt schon aus der Lektüre mehr oder weniger genau kennen. Diese wollen, wenn sie das Theater besuchen, einen grösseren Genuss haben als ihnen das blosser Lesen der Dichtung bietet. Finden sie sich aber in ihren Erwartungen getäuscht, wird ihnen die Dichtung nicht nur in unbegreiflicher Textverstümmelung, sondern auch noch in mangelhafter Darstellung vorgeführt, welche keine reine Wirkung aufkommen lässt, so ist's ihnen nicht zu verdenken wenn sie das Stück lieber lesen als sehen. Dies war, lange Jahre hindurch, der Fall hier in München. Gerade die eifrigsten Verehrer Shakespeare's besuchten seine Stücke am seltensten, wenn nicht irgend ein berühmter Gast besondere Anziehungskraft übte. Ohne das persönliche Eingreifen des Königs wären die grossen Tragödien Shakespeare's ganz und gar von unserer Bühne verschwunden, unter dem unsinnigen Vorwande, dass das Publikum keinen Geschmack daran finde. Ja, sie waren schon so gut wie verschwunden, denn während acht Jahren

wurde (abgesehen von einem kurzen Gastspiele des Dr. Grunert) keine mehr gegeben, und einige der vornehmsten, wie z. B. Richard III., konnten gar nicht gegeben werden, weil es an Darstellern der Hauptrollen durchaus fehlte. Diesem Mangel wurde zuerst einigermaassen abgeholfen durch das Engagement des Herrn Possart, eines jungen Schauspielers von viel Talent und ernstem Streben, der sich schnell die Gunst des Publikums als Franz Moor in den Räubern und Carlos in Clavigo gewann, worauf er der Rolle Richard's III. ein eingehendes Studium widmete und auch — trotz seiner für Darstellung von Helden wenig vortheilhaften Gestalt — so damit durchschlug, dass jede Wiederholung des Stücks ein zahlreiches und dankbares Publikum versammelte. Ein längeres Gastspiel des Fräulein Janauschk brachte neues Leben in unsere, hinter den Forderungen der Zeit vielfach zurückgebliebenen Bühnenzustände, und wirkte nicht blos erfrischend und anregend auf die Zuschauer, sondern auch auf die Mitspielenden, da Fräulein Janauschk, von ächt künstlerischem Streben beseelt, es verschmähte als Virtuosa auf Kosten der Andern zu glänzen und vielmehr nach Kräften dazu beitrug ein wirksames Zusammenspiel herzustellen. Sie war auch die eigentliche Ursache, dass ich selbst zu der Bühne in ein näheres Verhältniss trat, indem sie mich in ihrem Feuereifer veranlasste, jede Rolle, vom leitenden Gedanken herab bis in die kleinsten Einzelheiten, mit ihr durchzugehen und sie auf Alles aufmerksam zu machen, was mir in ihrer Auffassung den Intentionen des Dichters nicht ganz zu entsprechen schien. Wo unsere Ansichten auseinandergingen, zeigte sie sich so frei von aller kleinlichen Künstlereitelkeit, dass sie selbst Rollen ersten Ranges, in welchen sie schon gegläntzt hatte, wesentlich umgestaltete, wenn ich sie durch überzeugende Gründe zu meiner Auffassung bekehrte, wie z. B. die Rolle der Lady Macbeth, wovon später ausführlicher die Rede sein wird. Mir gefiel an der hochbegabten Künstlerin nicht blos ihr rastloses Streben nach Vervollkommen, sondern auch die gute Art und Weise, in welcher sie über die Mitglieder unserer Bühne urtheilte. Kleine Geister, durch flüchtigen, oft mit klingender Münze erkauften Tagesruhm berauscht, geben sich gern einen Schein von Grösse durch herabwürdigende Beurtheilung ihrer Kunstgenossen; anders der wahre Künstler, welcher weiss, dass sein eigener Werth durch Anerkennung fremden Werthes nicht vermindert wird. Ist es doch auch ein besserer Ruhm, sich unter tüchtigen Menschen auszuzeichnen als unter untüchtigen.

Fräulein Janauschk und die strebsameren Mitglieder unseres

Hoftheaters kamen dem Verlangen des jugendlichen, kunstbegeisterten Monarchen, die klassischen Dramen genau so aufgeführt zu sehen, wie die Dichter sie geschrieben, mit Freuden entgegen, obgleich es grosse Schwierigkeiten dabei zu überwinden gab, denn verstümmelt memorirte Rollen schnell zu ergänzen und Einklang in das Ganze zu bringen, ist schwerer, als es Fernstehenden scheinen mag. Allein der Enthusiasmus von oben wirkte zündend nach allen Seiten hin, und es kamen so einige Vorstellungen zu Stande, die uns wirkliche Festabende bereiteten, wenn auch Manches zu wünschen übrig blieb, nicht blos in Einzelheiten, sondern vornehmlich in der stillvollen Durchführung des Ganzen, welche ohne strenge künstlerische Leitung nicht möglich ist. Dem Könige entging dies am allerwenigsten, denn ein frischer, unbefangener Geist, der sich einsam in die idealischen Gebilde der Dichtkunst eingelebt hat, ist, wenn sie ihm zum Erstenmale verkörpert entgentreten, mehr geneigt den absoluten Maassstab anzulegen, als ein das Detail und die vorhandenen Mittel genau kennender Beurtheiler. So lehrt auch die Erfahrung, dass ein kunstverständiger Mann, welcher das Theater nur selten besucht, strenger urtheilt als ein täglicher Theaterbesucher, denn die Gewohnheit übt eine abstumpfende Wirkung und söhnt auf die Dauer oft selbst mit dem Unerträglichen aus. Darum hat auch die Kritik ihre volle Berechtigung, welche nicht den absoluten Maassstab anlegt, sondern nach den gegebenen Voraussetzungen urtheilt. Wenn z. B. ein tüchtiger Schauspieler gezwungen ist, Rollen zu übernehmen, welche seiner Natur und Begabung nicht zusagen, für welche aber der rechte Darsteller fehlt, so verdient er Lob nach Maassgabe seines Strebens, die unerfreuliche Aufgabe möglichst befriedigend zu lösen. Hingegen hat ein fremder, oder gelegentlicher Theaterbesucher, dem solche Rollen in der Erinnerung geblieben, wie er sie von besonders dafür begabten Darstellern gesehen, seinerseits vollkommen Recht, über das Surrogat die Achseln zu zucken, da man nicht Jedem zumuthen kann die geheimen Gründe zu erforschen, warum gerade auf der königlichen Hofbühne zu München die wichtigsten Fächer theils ganz unbesetzt, theils nur mangelhaft besetzt sind.

Im Herbst des vorigen Jahres (1865) wurde mir von Sr. Majestät der Auftrag, die Oberleitung bei den Aufführungen der sogenannten klassischen Dramen, von Aeschylos bis Schiller, zu übernehmen, und nach besten Kräften dafür zu sorgen, dass die Dichtungen möglichst unverstümmelt und den Intentionen der Dichter gemäss dargestellt würden. Die grossen Schwierigkeiten der Lösung einer

solchen Aufgabe springen von selbst in die Augen; selbst unter den günstigsten Voraussetzungen und der eifrigsten Mitwirkung aller Betheiligten kann sie nur annähernd gelöst werden. Von diesen Voraussetzungen blieb hier manche zu wünschen übrig; doch wollte ich, in pflichtgemässer Erfüllung des königlichen Auftrags, der mir ganz und gar ohne mein Zuthun geworden war, wenigstens den ersten Versuch machen, was sich unter den gegebenen Verhältnissen erreichen liesse. Ein halbes Jahr hat genügt mich zu überzeugen, dass sich unter allen Umständen durch ein ernstes, concentrirtes Streben sehr viel erreichen lässt und dass selbst meine schwachen Kräfte genügt haben würden die Münchener Hofbühne binnen wenigen Jahren zu einer Bühne ersten Ranges zu machen, wenn ich die Macht gehabt hätte die vorhandenen Missstände gründlich zu beseitigen, die störenden Gegenströmungen unschädlich zu machen, ein ordentliches Repertoire herzustellen und die Lücken des Personals auszufüllen. Alles das hätte geschehen können, ohne dass der Theaterkasse der geringste Nachtheil daraus erwachsen wäre: sie würde im Gegentheil bedeutend dadurch gewonnen haben, denn es ist ein Missbrauch des Wortes, zu sagen, man spare, wenn man die Ausgaben für das zur Erreichung des Berufszweckes Nothwendige scheut. So wenig ein Glaser spart, wenn er sich scheut den Diamanten zu kaufen, den er zum Schneiden des Glases nöthig hat oder ein Gelehrter die Bücher, die er täglich braucht, so wenig spart ein Theater, wenn es versäumt die zu seinen Zwecken nöthigen Kräfte zu gewinnen. Am wenigsten kann von solchen Spargründen bei der reichdotirten Münchener Hofbühne die Rede sein, wo allein die Ausgaben für Gäste während des Winterhalbjahrs genügt hätten ein halb Dutzend ständiger Mitglieder ersten Ranges für ein ganzes Jahr zu gewinnen. Diese vielen Gastspiele machten auch die Herstellung eines geordneten Repertoires unmöglich, da es den Gästen bequemer war die alten Rollen wieder vorzuführen als neue zu lernen. So geschah es, dass unsere Hofbühne in Novitäten hinter allen anderen mir bekannten Bühnen zurückblieb und ganz und gar die Pflicht verabsäumte, welche ein solches Institut hat, auch die Werke jüngerer Dichter von Belang aufzuführen. Unter etwa vierzig neuen Stücken, die mir während des Winters eingesandt wurden, fanden sich wenigstens vier, deren Aufführung jeder Hofbühne zur Ehre gereicht haben würde; aber trotz meiner warmen Befürwortung ging kein einziges davon über unsere Bretter. Ich erwähne dies nur, um mich gegen frühere Anklagen zu rechtfertigen und künftigen vorzubeugen, als ob ich die Schuld an diesen Unter-

lassungsstunden trüge. Eben weil es mir durch Einflüsse, die mit der Kunst gar nichts zu thun haben, unmöglich gemacht wurde den Erwartungen zu entsprechen, welche sich an meinen Namen und meine Stellung knüpften, zog ich es vor diese aufzugeben, um jenen reinzuhalten. Da die mir von Sr. Majestät gestellte Aufgabe sich bloß auf die sogenannten klassischen Dramen beschränkte, so konnte man mir mit bürokratischem Recht sagen, die Stücke der heutigen Poeten zählten noch nicht zu den klassischen, gingen mich also nichts an. Aber auch mit den klassischen Dramen war ich kaum glücklicher. Ich sollte meine Thätigkeit mit Shakespeare's König Johann beginnen: König Johann kam nicht zur Aufführung. Seine Majestät wünschte König Lear in meiner neuen Bearbeitung zu sehen: man fand es schwer die Rollen neu zu lernen und erbat sich Frist bis Ende Februar. Seit Ende Februar ist schon wieder ein halbes Jahr vergangen und der alte Lear hat sich noch nicht auf der Bühne gezeigt, so dass man sagen kann: gegen Theaterintriguen kämpfen selbst Könige vergebens.

Hatte ich auf diese Weise eine Reihe von Wochen in Arbeiten verloren, die dem Theater zu dauerndem Nutzen hätten gereichen können, so war es mir auch bei den meisten anderen Stücken, die, schon früher einstudirt, nach der herkömmlichen Schablone wiederholt wurden, nicht vergönnt wesentlich fördernd einzugreifen, weil die Darstellungen klassischer Stücke so rasch auf einander folgten, dass man sich glücklich schätzen musste von jedem ein paar ordentliche Proben halten zu können, welche gerade genügten die grössten Fehler auszumerzen, wovon die Bühnenbearbeitungen bei uns wimmeln. Nur bei zwei Shakespeare'schen Tragödien fand ich einigermaassen Zeit, eine annähernd vollständige und harmonische Darstellung nach eigener Auffassung zu erzielen: bei Othello und Macbeth, deren Vorführung auch vom ganzen Publikum als musterhaft anerkannt wurde. Bevor ich näher auf diese Stücke eingehe, sei es mir gestattet in ein paar Worten die Grundsätze darzulegen, welche, nach meiner Ueberzeugung, befolgt werden müssen, um Shakespeare's Dramen würdig auf deutschen Bühnen darzustellen.

Zunächst und vor Allem muss aus Respekt vor dem Dichter und vor dem Publikum, das von ihm erbaut werden soll, für Herstellung eines gereinigten, wirklich deutschen Textes gesorgt werden. Die meisten der für die hiesige Bühne eingerichteten Texte, welche mir durch die Hände gegangen sind, fand ich mehr oder minder korrumpirt und in einigen dieser „Bearbeitungen“ kamen sogar Sprachschnitzer vor, die man in Norddeutschland

keinem Quartaner verzeihen würde. Für dergleichen giebt's auf einer Hofbühne gar keine Entschuldigung.

Dann muss es bei der Inszenirung der Stücke, und besonders der Shakespeare'schen Tragödien, ein leitender Grundsatz sein, den Text so vollständig zu lassen, als es die Mittel der Bühne irgend erlauben. Je vollständiger eine solche Tragödie gegeben wird, desto mächtiger wird ihre Wirkung sein. Kürzungen und Zusammenziehungen getrennter Scenen sind nur da zu entschuldigen, wo der häufige Dekorationswechsel allzustörend eingreifen würde; Weglassung von Personen nur da, wo es der Bühne an entsprechenden Darstellern fehlt, was auf kleineren und mittleren Bühnen leicht vorkommen kann, auf einer grossen Hofbühne aber nie vorkommen darf. Endlich können, ohne Schaden, solche Scenen gekürzt oder gestrichen werden, welche nicht wesentlich in den Gang der Handlung eingreifen und auf der alten Shakespeare-Bühne, wo das Stück ohne Dekorationswechsel und sonstige Unterbrechungen binnen zwei Stunden abgespielt wurde, nur dazu dienten, die Pausen und Uebergänge unserer Zwischenakte zu ersetzen, wie z. B. die Scene zwischen dem Clown und den Musikanten zu Anfang des dritten Aktes von Othello.

Völlig verwerflich sind dagegen alle Auslassungen und Kürzungen, welche nur vorgenommen werden zu Gunsten eines Virtuosen, der die Hauptrolle spielt, oder gar aus Rücksicht auf Zeitgewinn, um das Stück nicht über die übliche Theaterstunde hinausspielen zu lassen.

Wir haben in München die angenehme Erfahrung gemacht — und man wird sie überall machen, wo Gelegenheit dazu geboten wird — dass das Publikum sehr geduldig und andächtig bis elf Uhr Nachts und noch länger aushält, wenn ihm eine Shakespeare'sche Tragödie in würdiger Weise vorgeführt wird. Man will lieber etwas Ganzes als etwas Verstümmeltes sehen, und gerade bei der gedrängten, wortkargen, wuchtigen Ausdrucksweise Shakespeare's, der oft in einer kurzen Scene mehr sagt als andere Dichter in einem ganzen Drama, werden Auslassungen so leicht zu Verstümmelungen.

Freilich darf man dem Publikum nicht jeden Abend Stücke bieten, die bis elf Uhr oder gar bis Mitternacht spielen. Die Darstellung einer Shakespeare'schen Tragödie soll einen Festabend ausfüllen, dessen Wiederholung sich nach dem leicht zu ermittelnden Bedürfniss richtet. Oder man kann durch würdige Vorführung eines Cyklus von innerlich zusammenhängenden Dramen auch eine ganze Festwoche ausfüllen, wie Dingelstedt zur Feier des

Shakespeare-Jubiläums durch die Historien mit glänzendem Erfolge gethan, und wie Aehnliches mit gleichem Erfolge Eduard Devrient in Karlsruhe durchgeführt hat. Bei solchen würdig vorbereiteten Aufführungen, welche den Charakter des Festlichen tragen, wird es nie und nirgends an einem zahlreichen und dankbaren Publikum fehlen; Zuschauer und Schauspieler werden in gleicher Weise dadurch gehoben und begeistert.

Eine Schiller'sche Tragödie mit ihrem reichen rhetorischen Schmuckwerk, ihren schwungvollen Jamben, glänzenden Monologen, zündenden Sentenzen und Schlagworten, erzwingt sich auch bei unzulänglicher Darstellung leichter den Beifall des Publikums als ein Shakespeare'sches Trauerspiel. Die Schauspieler selbst werden schon mehr durch die ihnen vertrautere Sprache des heimischen Dichters, durch seine schlankgebauten, vollaustönenden Verse getragen, und ich hab' es noch nirgends erlebt, dass ein Monolog wie „Durch diese hohle Gasse muss er kommen“ nicht die Mehrzahl der Hände zu klatschender Bewegung fortgerissen hätte, selbst wenn er, statt menschlich gesprochen zu werden, wie ein Aufruf zur Empörung in das Publikum hinausgedonnert wurde.

Unendlich grössere Kunst des Vortrags erfordert der wortkarge, scharf individualisirende Shakespeare'sche Dialog mit seinen oft anakoluthischen Satzbildungen, um den Beifall der Hörer zu gewinnen, zumal schon in den nicht immer gelungenen Uebersetzungen uns Manches fremdartig anmuthet, und Vieles ohne glücklich ergänzendes Geberdenspiel dem Publikum geradezu unverständlich bleibt. Hier bedarf es unter allen Umständen einer sachverständigen, sorgfältigen Leitung und Ueberwachung — wozu die Zeit und Routine eines vielbeschäftigten Regisseurs nicht ausreicht — wenn eine runde, lebendige Vorstellung zu Stande kommen soll. Die einzelnen Schauspieler mögen noch so tüchtig sein: ohne einheitliche Leitung werden sie es nie zu einer stilvollen Darstellung, zu einem wirksamen und harmonischen Zusammenspiel bringen. Wie die Kapelle einen Kapellmeister, so braucht das darstellende Personal einen Dirigenten, der nicht mitspielt sondern blos dirigirt.

Die Grundlage einer guten Vorstellung muss schon in der Leseprobe gelegt werden. Hier sieht man von vornherein leicht, wer seine Rolle falsch auffasst, und wer nicht, und findet bequeme Gelegenheit, sich mit den Darstellern über die Auffassung der Charaktere zu verständigen. Hiernach geht man denn mit jedem Einzelnen unter vier Augen seine Rolle besonders durch, damit sie Alle gründlich vorbereitet und aus Einem Geiste gestimmt auf die

erste Scenenprobe kommen. Hier merkt man nun bald, dass Göthe's „Regeln für Schauspieler“, welche das goldene ABC jedes Bühnenmitgliedes bilden sollten, manchen noch völlig unbekannt sind, von Lessing's tiefer eingehenden Bemerkungen über die Kunst der Darstellung und das Verhältniss des Darstellers zum Dichter (in der Hamburger Dramaturgie) gar nicht zu reden. Der Eine gefällt sich darin dem Parterre alle Augenblicke den Rücken zuzukehren, was nie geschehen soll, ausser beim Abgehen, — der Andere spricht zu laut, der Dritte zu leise, der Vierte zu schnell und undeutlich, u. s. f. — Das sind lauter Gewohnheiten, welche nur dem Mangel einer ordentlichen Leitung entspringen und sich durch ein paar freundliche Bemerkungen sehr schnell bannen lassen. Schwieriger ist es, schlechte Gewohnheiten auszurotten, die in Talentlosigkeit wurzeln oder wie breitblättrige Sumpfpflanzen das trübe Wasser verhüllen, auf dem sie schwimmen. Es giebt talentvolle Schauspieler ohne Bildung, wie gebildete Schauspieler ohne Talent; beiden lässt sich nachhelfen; aber Schauspieler ganz ohne Talent und Bildung sind hoffnungslos und sollten auf keiner Bühne geduldet werden. Es wird in unsern Tagen viel über den Verfall der Schauspielkunst geklagt, und mit Recht; besonders hat Oswald Marbach in seinen „Dramaturgischen Blättern“¹⁾ sehr beherzigenswerthe Worte darüber gesprochen; man irrt aber entschieden, wenn man glaubt, dass es in Deutschland an strebsamen Künstlern fehle, welche Talent und Bildung vereinen. Es fehlt solchen strebsamen, zugleich talentvollen und gebildeten Künstlern, deren ich eine ziemliche Anzahl persönlich kenne, auf den meisten Bühnen nur an Gelegenheit ihre Gaben in würdiger Weise zu entfalten, denn wo nicht durchweg strenge künstlerische Zucht herrscht, vermag der Einzelne selbst bei den löblichsten Bestrebungen wenig. Man kann mit Recht sagen, dass die Bühnenleitungen — abgesehen von einigen rühmlichen Ausnahmen — einen weit grösseren Theil der Schuld an dem Verfall der Schauspielkunst tragen, als die Schauspieler selbst.

Ich habe auf den Proben zu den Shakespeare'schen Tragödien, deren Aufführung ich vorzubereiten hatte, den Schauspielern — vom Ersten bis zum Letzten — keine Bemerkung geschenkt, welche im Interesse der Darstellung zu machen mir nöthig schien, und bin doch immer vortrefflich mit ihnen ausgekommen, weil sie bald merkten, dass es mir nur um die Sache zu thun war, die ihnen

¹⁾ Leipzig, bei R. Frieze. 1866.

am Ende ebenso am Herzen lag wie mir. Gerade die einsichtsvollsten Schauspieler, welche über ihre Rollen am meisten nachgedacht hatten, besprachen sich mit mir darüber am eingehendsten und bequemen gern ihre Auffassung der meinigen an, wenn ich diese als die richtigere überzeugend begründen konnte.

Zum Einstudiren eines Machwerks wie „der Vicomte von Létorières“ (um von den schlechten Stücken, welche unsere Hoftheater verunzieren, nicht gerade das schlechteste zu nennen), wird der allergewöhnlichste Bühnenroutinier sich besser eignen als ich, denn ich würde mich um solche Beiträge zur Entwürdigung der Kunst und der Künstler überhaupt nicht bekümmern. Anders wo es sich um die Darstellung eines Shakespeare'schen Drama's, um die höchsten Aufgaben der Kunst handelt, um die Lösung schwieriger Probleme, über welche die Ansichten der grössten Denker, Dichter und Künstler oft weit auseinander gehen. Wie könnte es verständigen Schauspielern, von welchen nicht Jeder selbst die Summe des über das betreffende Stück vorhandenen Wissens zu ziehen vermag, anders als nützlich und angenehm sein, schnell und auf die bequemste Weise das Wichtigste davon zu erfahren! Selbst der genialste Darsteller eines Hamlet, Macbeth, Othello, Lear u. s. w. kann nur dann zu einer annähernd richtigen Auffassung seiner Rolle gelangen, wenn er auch alle übrigen Charaktere desselben Stücks gründlich studirt hat, denn einer erklärt sich durch den andern, und er wird, wenn er nicht den Urtext und die ganze einschlägige Literatur genau kennt, das Bedürfniss fühlen, sich mit einem sachkundigen Manne zu besprechen, um Aufklärung über dunkle Stellen zu erhalten, oder zu erfahren, wie andere grosse Künstler vor ihm den Charakter dargestellt haben.

Unter den auf die Erklärung der dramatischen Dichtungen Shakespeare's abzielenden Werken ist dasjenige von Gervinus das verbreitetste; man darf annehmen, dass jeder gebildete Schauspieler es gelesen hat, wenn man auch nicht verlangen kann, dass er überall mit den darin gegebenen Charakteristiken (wie z. B. mit derjenigen Falstaff's) einverstanden sei. Allein es bietet eine Menge zutreffender Bemerkungen und einige Berichtigungen landläufiger Uebersetzungsfehler, welche mehr Aufmerksamkeit verdient hätten als sie gefunden haben. Ich will nur Ein Beispiel anführen. Gervinus sagt in der Zusammenfassung seines Urtheils über Othello: „In der deutschen Uebersetzung bekennt der Mohr am Schlusse, dass er schwer zu erregen sei, aber einmal erregt „unendlich raste.““ Ein einziger solcher Ausdruck kann diese Rolle

und mit ihr die Wirkung des ganzen Stückes völlig verrücken. Im englischen Originale bekennt sich Othello nur zu einer maasslosen Zerrüttung und er bezeichnet damit nichts Anderes, als jenes wiedergekehrte „Chaos“¹⁾, den Ausdruck eines entsetzlichen inneren Unglücks. Gelangt der Zuschauer durch eine entsprechende Darstellung zu wenigstens so viel Mitleid mit dem Mohren als zu Empörung gegen ihn, so wird er den Tod der Desdemona mehr mit Rührung als mit Erbitterung tragen, und der Sühnungstod Othello's wird ihn versöhnen.“

Das hier Gesagte wird jeder denkende Leser unterschreiben, und sollte sich jeder denkende Darsteller des Othello zu Gemüthe führen, um das übliche „Rasen“ zu vermeiden. Das „unendlich raste“, welches Gervinus mit Recht rügt, findet sich sowohl in der Uebersetzung von Voss, wie in derjenigen von Schlegel-Tieck; im Englischen heisst es einfach *„perplex'd in the extreme.“*

Mit noch grösserem Unrecht als man Othello hier „rasen“ lässt, hat man ihn zu einem Helden der Eifersucht gemacht; dass selbst Gervinus dieser Auffassung zuneigt, ist um so unerklärlicher, als schon Coleridge das Unhaltbare derselben überzeugend nachgewiesen hat, indem er zeigt, dass die wesentlichen Merkmale der Eifersucht, wie sie sich z. B. in Leontes im Wintermärchen offenbaren, bei dem gläubig liebenden, vertrauensvollen Othello ganz fehlen. Wenn er als ein Opfer der Eifersucht fiele, würde unsere Theilnahme für ihn nicht so innig sein als sie ist, da wir ihn als das Opfer eines ungeheuren Betrugs fallen sehen, eines Betrugs so teuflischer Art und mit so biedermännischer Verstellungskunst ausgeführt, dass sein argloses Gemüth von solcher planvollen Kraftanstrengung eines überlegenen Verstandes im Dienste des Bösen gar keine Ahnung haben konnte. Die Eifersucht entspringt dem eigenen Herzen, setzt eine unruhige Prädisposition, eine tiefwurzelnde Anlage zu Argwohn und Misstrauen voraus, die dem offenen, männlichen Charakter Othello's völlig fremd ist. Er würde Jago nicht glauben, wenn er ihn nicht für seinen wahren Freund und dazu für die verkörperte Ehrlichkeit hielte, und wenn diese seine gute Meinung über den vollendeten Heuchler nicht von Cassio und Desdemona selbst getheilt würde. Nicht umsonst hat der wortkarge

¹⁾ bezieht sich auf die Stelle III. 3, wo Othello ausruft:

*Excellent wretch! Perdition catch my soul,
But I do love thee, and when I love thee not,
Chaos is come again.*

Dichter „den ehrlichen Jago“ gleichsam zu einer stehenden Redensart seines Stückes gemacht; nicht umsonst hat er ihm männliche, kriegerische Tüchtigkeit eingepflanzt, hinter welcher ein unbefangenes Gemüth Heimtücke und schleichende Bosheit nicht sucht; nicht umsonst lässt er ihn die gewaltigsten Hebel in Bewegung setzen, um Othello's liebendes Vertrauen zu erschüttern. Bei einem von Natur eifersüchtigen Manne wäre das unnöthig gewesen, denn ein solcher hat von vornherein kein Vertrauen. Auch wird ein eifersüchtiger Mann, wenn er sich von der Untreue seiner Geliebten überzeugt hat, oder überzeugt zu haben glaubt, seinen Straf- und Racheakt an ihr im Momente der höchsten Aufregung, in blinder Wuth vollziehen, und nicht nach reifer Ueberlegung, als Hüter seiner Ehre, wie Othello.

Welcher schlaun Combination von trügerischen Einwirkungen, welcher Geistesgegenwart in der planvollen Ausbeutung von Zufälligkeiten, welcher Listen, Ränke und Anschläge bedurfte es von Seiten des erfindungsreichen Jago, um in Othello's gläubiges Herz die Saat des Misstrauens zu streuen und seinen Verdacht auf Cassio zu lenken! Er macht ihn glauben, dass er Cassio's treuer Freund sei, dass er aber seinen Herrn, den Mohren, doch noch mehr liebe als jenen; er schildert ihm die Leichtfertigkeit der Töchter Venedigs und führt einen feinen, scharftreffenden Hieb auf Othello's Eigenliebe durch die — gerade wegen ihrer Grobheit ehrlich scheinende — Bemerkung, Desdemona's Liebe zu ihm sei unnatürlich und lasse auf üppige Gelüste schliessen, die leicht wechselten, so dass sie, zu besserem Urtheil kommend und ihn mit ihren schönen Landsleuten vergleichend, einst ihre Wahl bereuen könnte. Er thut, als wisse er gar nichts von Cassio's früherer Vertrautheit mit Othello's und Desdemona's heimlichem Verhältniss und stellt sich höchst betroffen jetzt davon zu erfahren. Er hat Cassio durch Verlockung zur Trunkenheit und Anhetzung zur Rauferei um sein Amt gebracht, sucht ihn aber bei dem dienstestrengen Othello mit scheinbarer Freundschaft zu entschuldigen und macht die gütige Desdemona zu seiner eifrigen Fürsprecherin, um den Mohren immer mehr zu reizen, dessen einmal geweckten Argwohn er durch lügenhafte Berichte über Cassio's Verhältniss zu Desdemona auf's Aeusserste spannt. Trotzdem würde es ihm nicht gelungen sein das Vertrauen des Mohren zu erschüttern, wenn er das Gift seiner Verleumdung nicht gerade auf die empfänglichste Stelle geträufelt hätte durch die Worte:

„Als sie Euch nahm, betrog sie ihren Vater,
Und liebte Euren Blick am meisten, als sie
Davor zu zittern und zu bangen schien.“

„Das that sie!“ erwidert Othello erschüttert, als 'ob jählings ein Abgrund vor ihm klaffte, den ihm bis dahin Blumen verhüllten, und sein Auge trübt sich in demselben Maasse als er glaubt, dass er heller sehe. Desdemona kann betrügen. Das wird ihm jetzt schrecklich klar. Sie hat ihren eigenen Vater betrogen, der ihm selbst beim Abschiede die warnenden Worte zugerufen:

„Merk' auf sie, Mohr, hast Augen Du zu sehn:
Sie trog den Vater, so mag's Dir geschehn!“

Damals entlockten diese Worte dem Mohren die Antwort:

„Auf ihre Treu mein Leben!“

Jetzt aber erhalten sie durch das Echo das Jago ihnen gegeben, plötzlich einen furchtbaren Sinn für ihn. Als Desdemona ihren Vater aus Liebe für Othello hinterging, machte sie ihm dies nur um so werther; anders jetzt, wo er nicht mehr an die Liebe, sondern nur noch an den Betrug denkt. Sie hat ihren Vater betrogen, und kann auch ihren Gatten betrügen. Wie dieser Gedanke sich ihm aufdrängt, ist seine Unbefangenheit verloren und „der ehrliche Jago“ hat gewonnenes Spiel. Es ist deshalb bei der Vorstellung von Wichtigkeit, dass die oben angeführten verhängnissvollen Worte zu wirksamem Ausdruck kommen, weil sie wesentlich dazu beitragen das tragische Schicksal Desdemona's und Othello's zu motiviren, gleichviel ob man mit Vischer annimmt, dass sie nur ein Wink seien, den Jago nachher in seiner Bosheit benutzen kann, oder ob man der herkömmlichen — und wie mir scheint richtigeren — Annahme folgt, Shakespeare habe dadurch eine künftige Nemesis für ein wirkliches Vergehen andeuten wollen. Der Punkt ist zu wichtig, um hier ganz unerörtert bleiben zu können. Vischer sagt: „Darin, dass Desdemona ihren Vater verliess, um dem Mohren zu folgen, liegt gar keine Schuld; der thörichte, zornige Mann verdiente es nicht anders, die Tochterliebe und die Gattenliebe liess sich in diesem Falle nicht vereinigen . . .“

Diese Behauptung scheint mir mehr kühn zu sein, als richtig. Verständigen wir uns, indem wir gleich die nächste Folge der That mit dieser zusammenfassen. Eine zärtlich geliebte Tochter bricht das Herz ihres Vaters, indem sie sich heimlich vermählt, ohne auch

nur den Versuch gemacht zu haben seine Zustimmung zu gewinnen. Sie scheidet von dem durch sie schwergekränkten und tiefgebeugten alten Manne, ohne ein freundliches, entschuldigendes Wort für ihn zu finden, ohne um seinen Segen zu flehen. Sie spricht mit ihm, nicht wie ein Kind mit dem Vater, sondern wie ein Advokat, der seine Sache bloß mit dem Verstande und nicht mit dem Herzen vertheidigt, oder wie ein Schuldner, der sich mit seinen Gläubigern auseinandersetzt: soviel bekommst Du, soviel gebührt Diesem, und soviel bin ich Jenem schuldig.

Wenn solches Verhalten eines Kindes, einem Vater gegenüber, dessen ganzes Herz an diesem Kinde hängt, keine Schuld in sich schliesst, so muss dieses Wort seine altherkömmliche Bedeutung völlig verloren haben. Ich bin gewiss, dass Shakespeare hier — ähnlich wie in der Exposition zum Lear — in vollem Ernst ein wirkliches Vergehen eines Kindes gegen den Vater zur Darstellung bringen wollte, und dass das Volksgefühl — an welches Vischer in einer andern Stelle selbst als an die letzte Instanz appellirt — hier Desdemona schuldig finden wird. Nicht darin liegt ihr Vergehen, dass sie den Mohren liebt und ihm zu Liebe den Vater verlässt, sondern darin, dass sie bei dem wichtigsten Schritte ihres Lebens auf den Vater gar keine Rücksicht nimmt, und bei der Rechtfertigung ihres hinter seinem Rücken geschlossenen Bundes eine so herbe, kurzangebundene Sprache gegen ihn führt, als ob er ihr die gleichgiltigste Person von der Welt wäre. Sie besteht auf ihrem Recht so kalt und gemessen wie Shylock auf seinem Schein. Wir können uns denken, dass Desdemona es für unmöglich gehalten, die Einwilligung ihres stolzen Vaters zu erlangen, wir können vermuthen, dass Othello, um sich keiner Demüthigung auszusetzen, sie in ihrem schnellgefassten Entschlusse bestärkt habe, die Sache heimlich abzumachen — allein im Texte steht davon nichts, und gerade die Sorgfalt, mit welcher der Dichter jeden aufklärenden Wink, jede Aeusserung darüber vermeidet, offenbart auf das Deutlichste seine Absicht, Desdemona's Mangel an kindlicher Pietät möglichst scharf zu betonen, denn vornehmlich auf die Scenen, in welchen Shakespeare seine Helden einführt und in grossen Zügen ihre Charaktereigenthümlichkeiten zeichnet, ist bei ihm besonderes Gewicht zu legen.

Wir lernen Desdemona kennen als das mit wunderbarer Anmuth und Schönheit ausgestattete, in höchster sittlicher Reinheit erblühte, edle, stolze Kind eines hochgestellten, edlen, stolzen Vaters. Er liebt sie von ganzem Herzen (die Trennung von ihr bricht ihm

das Herz), ist aber ein Mann, der sein Herz nicht auf der Zunge trägt und vor Allem die väterliche Autorität streng zu wahren für seine Pflicht hält, und das Auflehnen dagegen für ein Verbrechen. So scheint ein inniges, vertrautes Verhältniss zwischen den Beiden nicht bestanden zu haben. Aus diesem Mangel, sowie aus dem Umstande, dass Desdemona, ohne die zärtliche Pflege einer Mutter und ohne Geschwister aufgewachsen, früh auf sich selbst angewiesen war, erklärt sich ihre Gleichgiltigkeit gegen das Urtheil der Welt, die entschiedene Selbstständigkeit ihres Charakters und die unbeugsame Entschlossenheit, mit welcher sie bei dem wichtigsten Schritt ihres Lebens nur ihr Herz zu Rathe zieht. In einer Stadt, wo Reichthum und Ueppigkeit in höchster Blüthe stehen, an tüchtigen Männern aber ein solcher Mangel ist, dass man den Oberbefehl im Kriege einem fremden Abenteurer, einem Mohren anvertrauen muss, gewinnt dieser ihr Herz. Sie ist licht und schön wie ein sonniger Maientag, er ist schwarz und hässlich wie eine umwölkte Herbstnacht, und dabei so wenig in Selbsttäuschung über sein abschreckendes Aeussere befangen, dass er gar nicht gewagt haben würde, um Desdemona zu werben, wenn sie ihm nicht selbst entgegen gekommen wäre. Sie hat ihn lieb gewonnen wegen seiner hohen männlichen Eigenschaften, wegen seines edlen, offenen Charakters. Die rührende Geschichte seines gefahrvollen, vielfach unglücklichen Lebens, wie er sie selbst mit unwillkürlich ausschmückender Mohrenphantasie erzählt, hat ihr Mitleid, ihre innigste Theilnahme geweckt; sie sieht sein Antlitz in seinem Gemüth und reicht ihm die Hand als dem würdigsten Manne, den sie kennt. Er, der freundlose, alleinstehende, in Jahren schon vorgertickte, einer verachteten Race angehörende Mann, der trotz makelloser Ehrenhaftigkeit und trotz des hohen Ranges und Ansehns, zu welchem er sich durch persönliche Tüchtigkeit emporgeschwungen, doch immer unter den Weissen wie ein Ausgestossener erscheint, den man benutzt, weil man ihn braucht, und den man ehrt, weil man muss, ist überglücklich, zum Erstenmale inniges Verständniss und wahre Liebe zu finden, von den Lippen Desdemona's Vergessenheit des Makels seiner Schwärze, den keine Tugend abwaschen konnte, zu trinken. Die edelsten Motive haben die beiden reinen Herzen zusammengeführt; wir fühlen, dass eines des andern werth ist, und doch können wir uns von vornherein einer unwillkürlich sich aufdrängenden Furcht vor den Folgen dieses Bundes nicht erwehren. Wir sehen die höchste Weiblichkeit in anmuthigster Hülle und die höchste Männlichkeit in abschreckendster Hülle vor uns,

und es ist uns als ob Tag und Nacht zusammenkämen: beide können nicht zusammen bestehen!

Diese Bemerkung scheint von dem vorhin als eigentliches tragisches Motiv des Stückes bezeichneten Ausgangspunkte abzulenken, in Wirklichkeit aber ist sie nur eine Ausstrahlung desselben, die auf ihn, als auf ihre Quelle, zurückweist. Denn was anders als ein banges Vorgefühl, dass solchem ungewöhnlichen, in den Augen des Vaters unnatürlichen Bunde kein Glück für seine Tochter entspriessen könne, bestimmt Brabantio's Abneigung dagegen und bricht ihm das Herz, als er das Geschehene nicht mehr ändern kann? Ein gutes Theil beleidigten Stolzes und zornigen Schmerzes über die Missachtung seiner festbegründet gewählten väterlichen Autorität mag man mit auf die Rechnung setzen, allein der Hauptgrund wird immer in der Sorge um sein Kind zu suchen sein. Und so lange Familienbande für heilig gelten, wird Desdemona jedem unbefangenen Gemüthe schuldig gegen ihren Vater erscheinen. Ohne die Voraussetzung dieser — von Othello getheilten — Schuld der sonst so lebenswürdigen Heldin würde dem Drama die tragische Weihe fehlen, und würde es zu einem blossen Intriguenstück herabsinken; denn dass ein so abgefeimter, durchtriebener Bösewicht wie Jago das Glück zweier so vortrefflicher Menschen wie Othello und Desdemona zerstört, ohne dabei — gleichviel ob bewusst oder unbewusst — höheren Zwecken zu dienen, kann nur einen peinlich-traurigen, aber keinen tragischen Eindruck machen. Anders, wenn wir die Dinge nehmen, wie sie wirklich sind, wenn wir uns streng an des Dichters eigene Worte halten und Nichts in das Stück hinein-, sondern Alles aus dem Stücke herauserkennen. Da wirkt Desdemona's Schicksal tragisch auf uns, weil wir sehen, dass sie es sich selbst, und zugleich damit den Boden bereitet, auf den Jago seine Saat des Unheils säen kann. Aus freiem Entschlusse vertauscht sie den Frieden ihres Vaterhauses mit dem stürmischen Leben, welchem sie als Gattin Othello's entgensehen muss. Sie ist sich der verhängnissvollen Bedeutung dieses Schrittes klar bewusst, und wird so wenig dazu gezwungen, dass sie vielmehr der ganzen Welt Trotz bietet, um ihn zu thun. Sie bricht das Herz ihres Vaters, um ihrem eigenen Herzen zu folgen. Somit nimmt sie alle Verantwortung und alle Folgen ihrer That auf sich allein. Nach solchem Anfange wird kein gesundes Gefühl einen glücklichen Ausgang erwarten. Nun spinnt sich ihr Schicksal ab von einem verworrenen Knäuel, dessen sich Jago bemächtigt, um ihn noch mehr zu verwirren, so dass er nicht mehr gelöst, nur durch-

schnitten werden kann. Jago's Eingreifen in den Gang der Tragödie ist kein bloß äußerliches: er hat Grund Othello zu hassen, der ihm, dem bewährten Krieger, einen jungen Milchbart bei Besetzung eines wichtigen Amtes vorgezogen hat. Dieser begründete Hass in ihm wird verstärkt durch eine seiner plebejischen Natur entspringende neidische Bosheit und Missgunst gegen alles Vornehmere und Höhere. Das Edle, uneigennützig Gute im Charakter Othello's und Desdemona's kennt er wohl, aber achtet er nicht: es gilt ihm für Dummheit, und er selbst wendet seinen auf Kosten des Herzens ausgebildeten, überlegenen Verstand nur an, wo es gilt seinen gemeinen Ehrgeiz und seine Gewinnsucht zu befriedigen, oder um seiner Rachgier zu fröhnen, oder auch aus blosser Freude daran Andere bei der Nase herumzuführen und sich an seiner Ueberlegenheit in Kniffen und Ränken zu weiden, da er unter der Maske des rauhen Biedermannes, die er trägt, beim Gelingen seiner heimtückischen Pläne auf keinen andern Beifall rechnen kann als auf seinen eigenen. Er würde geradezu als der incarnirte Genius des Bösen erscheinen, wenn er nicht selbst häufig das Bedürfniss fühlte seine Nichtswürdigkeiten zu motiviren und ihnen wenigstens einen Schein des Rechtes zu geben. Dass er einigen Grund hat Othello zu hassen, haben wir schon gesehen; dass ihm Cassio ein Dorn im Auge ist, begreift sich; dass er Roderigo ausbeutelt und zum Narren hält, reizt die Zuschauer mehr zum Lachen als zur Theilnahme für den Betrogenen, der in seiner verliebten Dummheit glaubt, die Gunst einer Desdemona um Gold und Juwelen erkaufen zu können; — aber selbst für Jago's teuflisches Intriguiren gegen die gütige, unschuldige Desdemona lassen sich aus seiner gemeinen Natur heraus Gründe genug finden. Er glaubt überhaupt nicht an reine weibliche Hoheit und Würde; er hält Desdemona für so üppig und leichtsinnig wie alle anderen Frauen und ihr Verhältniss zu Cassio erscheint ihm keineswegs so harmlos wie uns. Glaubte er doch auch nicht an die Tugend seiner eigenen Frau, da er den Mohren in Verdacht hat sein Amt bei ihr versehen zu haben. Er möchte dem Mohren dafür ebenfalls in's Gehege kommen und er hält seine auf Desdemona gerichteten Wünsche durchaus nicht für unerfüllbar. Allein diese Wünsche treten zurück gegen seine übrigen Rachepläne, deren bestimmtere Anlage und Durchführung er von der schnellen Benutzung günstiger Zufälligkeiten abhängig machen muss. An diesem gefährlichen Spiel hat er seine Freude, und wie ein Bergsteiger immer kühner wird, je mehr Abgründe und Klüfte er glücklich überspringt, so fühlt sich Jago immer sicherer nach

jedem neuen Erfolge, den ihm seine erfindungsreiche Geistesgegenwart gewinnt, bis er endlich in seiner eigenen Schlinge gefangen wird. Gerade der Dümme der von ihm Betrogenen, Roderigo, muss der Erste sein, der den Betrug merkt, weil sein Verkehr mit Jago von vornherein so unsauberer Art war, dass unbedingtes Vertrauen dabei nicht aufkommen konnte. Leichter und länger waren Cassio, Desdemona und Othello zu täuschen, weil sie Jago wirklich für einen Ehrenmann und ihren zuverlässigen Freund hielten, und weil ihre edle, arglose Natur gar keine Ahnung hatte von dem sittlichen Abgrunde, der sich unter Jago's biderber Hülle verbarg.

Jago war Desdemona's geborener Feind, denn die Gemeinheit hasst alles Erhabene und sucht es zu sich herabzuziehen, weil sie unfähig ist sich zu ihm emporzuschwingen.

Das Ungewöhnliche, das Hohe und Schöne wird von den Menschen überhaupt nur geduldet, wo es sie durch anbequeme Klugheit zu gewinnen, oder ihnen durch Macht zu imponiren weiss. Sonst trägt es sein tragisches Schicksal in sich. Nach diesem, durch die Erfahrung bestätigten, Satze würde ein so ungewöhnliches Paar wie Othello und Desdemona, dem Weltklugheit und Menschenkenntniss völlig mangelte, ohnehin kein dauerndes Glück auf Erden gefunden haben, selbst wenn Jago ihren Untergang nicht so grausam beschleunigt hätte. Es bestehen zudem Unterschiede in ihren Charakteren, welche auch von innen heraus Konflikte ernster Art erzeugt haben würden, so dass es an Grund zu Zerwürfissen in keinem Falle gefehlt hätte. Der Dichter musste selbstverständlich für seine Zwecke einen Fall wählen, durch welchen sich vor unsern Augen das Verhängniss folgerichtig und schnell vollzog. Wir sehen nun gleich nach dem ersten Zwiespalt der Liebenden den Riss zwischen ihnen zu einer abgrundtiefen Kluft sich erweitern, statt durch verständnisinniges Entgegenkommen ausgeglichen zu werden. Durch denselben rücksichtslosen Eigenwillen, durch welchen Desdemona dem Zorne ihres Vaters sich ausgesetzt hatte, aus Liebe zu Othello, trotz sie jetzt dem Zorne ihres Gatten, aus Freundschaft für Cassio. Statt die günstige Gelegenheit zu benutzen, das durch Jago's Heimtücke erzeugte und durch das verhängnisvolle Taschentuch genährte Misstrauen gründlich zu beseitigen, steift sie sich auf die Erfüllung ihres Anliegens für Cassio und stürmt so unbewusst selbst ihrem Verderben entgegen. Mit wunderbarer Kunst und Herzenskenntniss macht der Dichter gerade die innere Reinheit seiner Helden zur Mitursache ihres Untergangs. Desdemona ist so kindlich unschuldig, dass sie eheliche

Untreue für durchaus unmöglich hält, die rohen Anspielungen darauf gar nicht versteht und am allerwenigsten ahnt, dass man schlimm von ihr denken könne. Daher die Unbefangenheit in ihrem Verkehr mit Cassio und Jago, sowie das völlige Missdeuten des jählings veränderten Benehmens ihres Gemahls, den sie durch ihren hartnäckigen Eifer, ihn mit Cassio auszusöhnen, immer mehr reizen und in seinem Argwohn bestärken muss. Rührend ist es nun, zu sehen, wie die Liebe, die beide zusammengeführt, sich in ihnen immer herrlicher entfaltet, je weiter sie durch ein unglückseliges Schicksal auseinander gerissen werden. Man möchte so leiden wie sie, um so geliebt zu werden! Ein Augenblick solcher Liebe wiegt das längste gewöhnliche Menschenleben auf. Darin liegt das innerlich Versöhnliche dieser in ihrem äusseren Schicksalswalten sonst so herben Tragödie.

Ein Glück, wie er es im Besitze Desdemona's gefunden, hatte der heimatlose, vereinsamte Othello sich nie träumen lassen: von der Höhe dieses Glücks plötzlich herabgerissen zu werden in den Abgrund der Verzweiflung, musste den starken Mann in den Grundfugen seines Baus erschüttern und den späten Sonnenschein seines Herzens in grause Nacht verkehren. Das tragische Ende ergiebt sich von selbst. Kann er Desdemona nicht mehr lieben, so kehrt das Chaos zurück, wie er sich bedeutungsvoll ausdrückt, in diesem Einen Worte Alles erschöpfend, was wir von seinen früheren Gemüthszuständen und Kämpfen zu wissen brauchen:

„Glaubst Du,
Ich würd' ein eiferstüchtig Leben führen,
Mit frischem Argwohn stets dem Mondenwechsel
Zu folgen? Nein: der Zweifel und Entschluss
Sind Eins bei mir.“

So spricht Othello selbst von sich, ähnlich wie Schiller seinen König Philipp sagen lässt:

„Wenn ich einmal zu fürchten anfangen;
Hab' ich zu fürchten aufgehört.“

Und so geht Othello, nachdem er sich von Desdemona's Schuld (die er in seiner Mohrenphantasie gleich tausendfach vergrössert) überzeugt zu haben glaubt, schrecklich in's Gericht mit ihr. Aber sein Schmerz ist himmlisch: er straft wo er liebt. Und als er dann, zuerst durch Emilie, über seinen ungeheuren Irrthum aufgeklärt wird, giebt er sich selbst den Tod, als einem „ehrenden

Mörder“, der Nichts aus Hass gethan, Alles aus Liebe. Wir sehen ihn scheiden aus einer Welt, die ihm kein Glück mehr bieten kann, und deshalb wirkt sein Tod befreiend für ihn und uns.

Am besten wird die Darstellung des Othello einem Künstler gelingen, der die innere Glut mit äusserer Ruhe und Kälte, dem Resultat strenger Zucht und Selbstbeherrschung, zu vereinigen weiss. Je maassvoller das Ganze aufgefasst wird, desto mächtiger wirken die vereinzelt hervorbrechenden Momente leidenschaftlicher Erregung; aber selbst hier wird der denkende Künstler sich hüten seine ganze Kraft aufzubieten; man muss immer das Gefühl behalten, dass mehr vorhanden ist als ausgegeben wird.

Der Münchener Hofbühne fehlt ein Künstler von der hinreisenden Macht der Leidenschaft, welche zur Darstellung eines Othello, Macbeth, Lear und ähnlicher Charaktere eigentlich nöthig ist. Diese Rollen werden bei uns von Herrn Dahn gespielt, einem sonst sehr begabten und gebildeten Künstler von imposantem Aeussern und durchaus guten Manieren, der als Leicester, Götz, Essex, Capulet, Geist im Hamlet, König Gunther und in vielen anderen Rollen die sein reiches Repertoire umfasst, heute kaum übertroffen werden dürfte. Von Seiten eines so vielbeschäftigten Künstlers erfordert es eine gewisse Selbstüberwindung und eine ungewöhnliche Hingabe an die Sache, wenn er, dem Zwang der Umstände sich fügend, eine sonst ausserhalb seiner Sphäre liegende, höchst schwierige Rolle übernimmt, bloss um die Aufführung eines Stückes wie Othello zu ermöglichen. Wenn ich nun sage, dass Herr Dahn seine grosse Aufgabe in durchaus würdiger Weise und mit entschiedenem Beifall, nicht bloss des grossen Publikums, sondern auch der Kenner, gelöst hat, so ist damit ein grosses, aber verdientes Lob ausgesprochen. Als ich ihn acht Jahre früher in derselben Rolle sah, war seine Leistung nicht so aus Einem Gusse wie diesmal, wo er die zu lösende Aufgabe durchaus in das richtige Verhältniss zu seinen Mitteln zu setzen wusste. Gleiches Lob verdient die talentvolle und sehr fleissige Frau Dahn-Hausmann, welche die Desdemona spielte. Den Jago, welchen vor acht Jahren Herr Christen vortrefflich gab, hatte diesmal Herr Possart übernommen, der ebenfalls einen durchschlagenden Erfolg damit erzielte. Der sehr begabte und fleissige junge Künstler ist für diese und ähnliche Rollen wie geschaffen und kann das Höchste darin erreichen, wenn er die ihm besonders bei Wiederholungen drohende Gefahr zu vermeiden weiss, sich auf Kosten des Ganzen in scharf pointirte Einzelheiten zu verlieren. Seine erste Darstellung des Jago auf unserer

Hofbühne war eine musterhafte; bei einer mehrere Monate später stattfindenden Wiederholung des Stücks fand er in einzelnen Momenten noch lauterem Beifall, allein der Gesamteindruck war ein weniger befriedigender. Ueberhaupt machte diese Wiederholung, welche bei wesentlich veränderter Besetzung und sichtbar ohne alle künstlerische Leitung stattfand, einen zerrissenen Eindruck. Unter den neubesetzten Rollen wurde nur die des Cassio, von Herrn Richter, gut gespielt; Othello und Desdemona, von fremden Gästen dargestellt, blieben weit hinter dem Dahn'schen Ehepaare zurück.

Bei der ersten Vorstellung hatte ich besondere Sorgfalt darauf verwendet, den Charakter der auf den meisten Theatern arg vernachlässigten Emilie zu gehöriger Geltung zu bringen. Hier wurde diese Rolle früher von einer älteren Dame in matronenhafter Weise gegeben, während Emilie doch, nach der unzweifelhaften Absicht des Dichters, eine schmucke, frische, kecke, in Worten etwas leichtfertige, aber im Grunde kreuzbrave Frau sein soll, die von der Schlechtigkeit ihres Mannes gar keine Ahnung hat und entschlossen mit ihrem Leben für die Ehre und Unschuld ihrer Herrin eintritt, an der sie mit rührender Liebe hängt. In diesem Sinne gab eine hübsche, jugendliche Darstellerin, Fräulein Rautenberg, diesmal die Rolle und erzielte damit ihren ersten durchschlagenden Erfolg auf unserer Bühne. —

Auch die anderen Darsteller wirkten nach Kräften zum glücklichen Gelingen des Ganzen mit; besonders ist hier Herr Rohde als Cassio und Herr Niemann als Roderigo hervorzuheben. —

In meinem Berichte über die ebenfalls durchweg gelungene Aufführung des Macbeth kann ich mich kürzer fassen, da ich meine Ansichten über die Hauptcharaktere dieser Tragödie schon im ersten Theile des Jahrbuchs ausgesprochen und begründet habe. Herr Dahn gab den Macbeth, Fräulein Janaschek die Lady, und beide erreichten durch ihr poetisches, wirksam contrastirendes und doch lebendig ineinandergreifendes Spiel eine weitaus grössere und reinere Wirkung als früher bei ihrem Zusammenspiel in denselben Rollen. Dieselben Rollen, dieselben Schauspieler, dieselben Mittel, derselbe Fleiss — denn daran haben es beide nie fehlen lassen —; woher nun der Unterschied, der zugleich reinere und gewaltigere Eindruck dieser Vorstellung im Vergleich zu der früheren? Doch wohl nur daher, dass früher von einer vorhergehenden Verständigung über den Geist des Ganzen und das Verhältniss der Charaktere zu einander nie die Rede war, während diesmal gerade hierauf das Hauptgewicht gelegt wurde. Man kann über die Auf-

fassung der Hauptcharaktere verschiedener Meinung sein, und wie gross die Kluft auch sei, welche die herkömmlichen Auffassungen des Charakters Macbeth's und der Lady von einander trennt: es lässt sich mit der einen wie mit der andern, wenn sie streng durchgeführt wird, ein bedeutender Erfolg erzielen, allein man darf beide nicht mit einander vermengen. Vor einigen Jahren wurde in London die Lady Macbeth auf zwei verschiedenen Bühnen von zwei gefeierten Schauspielerinnen in ganz verschiedener Weise gegeben. Die eine, deren Name mir nicht gleich beifällt, neigte sich mehr der herben, furienhaften Auffassung der Mrs. Pritchard, verstärkt durch Nachahmung einiger traditioneller Glanzmomente der Siddons zu, während die andere, Miss H. Faucit, einer milderen Auffassung folgte, ohne es deshalb an Energie des Ausdrucks und der Handlung an den nöthigen Stellen fehlen zu lassen. Beide Schauspielerinnen boten eine Charakterdarstellung aus Einem Gusse und ernteten reichen Beifall. Der lange, in den Journalen geführte Streit, welche von den beiden Auffassungen die richtigere sei, ist bis heute unentschieden geblieben, wie ein Streit der in verschiedenen Journalen geführt wird, deren jedes es als einen Ehrenpunkt betrachtet bei seiner Meinung zu verharren, immer unentschieden bleiben wird. Darüber aber kann bei verständigen Leuten wohl kein Unterschied der Meinung bestehen, dass die Auffassung des Charakters der Lady Macbeth nothwendig zurückwirken muss auf die Auffassung des Charakters ihres Gemahls. Wenn sie dargestellt wird nach dem Muster der Mrs. Siddons — worauf wir gleich zurückkommen werden — so bildet sie den Mittelpunkt und Hebel der ganzen Tragödie, Macbeth sinkt zu einer blossen Nebenfigur herab und der Dichter hätte besser gethan, sein Stück Lady Macbeth zu nennen. Mrs. Siddons, über deren Darstellung dieses Charakters wir von Scene zu Scene die genauesten Berichte haben (besonders in den Aufzeichnungen Boaden's, Campbell's und Marston's), gab die Rolle in antikem Stile, mit statuenhafter, grandioser Einfachheit, als der fleischgewordene weibliche Genius des Bösen in verführerisch schöner Hülle, stolz, kalt, unbeugsam, aller Reue, allen Regungen des Gewissens unzugänglich. Wenn sie, nach der erhaltenen Kunde von dem Nahen König Duncan's, die Geister anrief sie zu entweiben, so stellte sie mit ihren hochaufgezogenen dunklen Brauen, den grossen, furchtbar blickenden Augen, den erhöhten Schultern und den hohlen Händen ein Bild des Grausens dar, wie (nach Boaden's Ausdruck) die Bühne sonst wohl kein ähnliches getragen. — Sie schien den bösen Geistern mehr als eine Herrscherin zu gebieten,

als sie flehend anzurufen. Dann in der Scene, wo Macbeth zu ihr sagt: „Theuerste Liebe, Duncan
Kommt hier zur Nacht her.

Lady.

Und wann geht er wieder?

Macbeth.

Nach seiner Absicht, morgen.

Lady.

O, den Morgen

Soll nie die Sonne seh'n!“

sprach sie diese Worte mit einem Ausdruck, dass Macbeth förmlich vor ihr zusammenknickte. Den höchsten Grad des Grässlichen erreichte sie in der Scene, wo sie, um ihren schwankenden Mann anzutreiben, ihm sagt, sie würde sich das Kind von der Brust reissen und ihm das Gehirn zerschmettern, wenn sie so geschworen hätte dies zu thun, wie er geschworen den König zu ermorden. „Hier ging sie (sagt Boaden) in Ton und Geberde weit über alles Menschliche hinaus und diese wirklich schöne und anmuthige Schauspielerin gewann es über sich, ein Bild vollkommenster Verworfenheit, gleichsam ein der Hölle entstiegnes Weib darzustellen.“

Wenn sie nach der Mordscene, nachdem sie das Gesicht der Kämmerlinge mit Blut beschmiert, die Bühne wieder betrat, spielte um ihre Lippen ein Ausdruck höhnischer Verachtung. Selbst in der Nachtwandlerscene, der Scene ihrer grössten Triumphe, zeigte sie keinen Anflug von Reue und Zerknirschung. „Sie war die leibhaftige Melpomene“ sagt Boaden, und Campbell drückt dasselbe mit anderen Worten aus: „Sie war die verkörperte Tragödie.“

Lady Macbeth galt, wie bekannt, für die höchste Leistung der grossen Künstlerin, und ich kann mir sehr wohl denken, dass ein so ausnahmsschönes Weib, von so majestätischem Wuchs, so imposantem Auftreten, so hinreissender Gewalt in Wort, Blick, Haltung und Geberde, in dieser Rolle einen mächtigen Eindruck auf das Publikum gemacht hat, allein richtig finden kann ich ihre Auffassung nicht. Ihre Grundanschauung des Charakters der Lady ist falsch, und darum ist Alles falsch, wie das aus den oben angeführten Einzelheiten deutlich genug in die Augen springen dürfte. Sie ist später selbst von dieser Auffassung zurückgekommen; wir wissen aus ihren Aufzeichnungen, dass sie sich später ganz und gar nicht mehr für eine Lady Macbeth geeignet hielt. Sie wollte diese dargestellt sehen als eine zarte, blonde Schönheit, durch Lieb-

lichkeit der Erscheinung bezaubernd, dabei aber von grosser Geisteskraft und Energie:

*„Fair as the forms that, wove in Fancy's loom,
Float in light visions round the poet's head.“*

„Such a combination only, respectable in energy and strength of mind, and captivating in feminine loveliness, could have composed a charm of such potency as to fascinate the mind of a hero so dauntless...“

Ich habe schon in meinem früheren Aufsätze bemerkt, dass ich das Blonde nicht gerade für nothwendig halte, mich im Uebrigen aber der späteren Auffassung der Mrs. Siddons entschieden zuneige, weil sie durchaus den Worten des Dichters angemessen ist. Es zeugen dafür, ausser der ganzen Charakterentwicklung, die verschiedenen Zärtlichkeitsausdrücke, welche Macbeth gegen die Lady gebraucht, und welche auf keine statuengleiche Erscheinung, auf kein hochmüthiges Mannweib, auf keinen incarnirten Genius des Bösen passen würden. Eine an die Antike erinnernde Erscheinung passt überhaupt nicht in diese durchaus romantischen Geist athmende Tragödie hinein. Hier weht die Luft des schottischen Hochlands, hier haucht die schottische Haide ihre Dünste aus, Hexen, Nebelgebilde, Aberglauben, Sehergabe und himmelverdunkelnde Gewitter erzeugend. In keinem andern Drama hat der Dichter mit so poetischer Anschaulichkeit wie in diesem den Grund und Boden geschildert, aus welchem er seine Gestalten hervorzaubert und die Luft, welche sie athmen, gleichwie um zu zeigen, dass sie nur unter diesen Bedingungen so werden konnten wie sie wurden.

In wenigen Zügen lässt sich das Verhältniss der beiden Hauptcharaktere zu einander darstellen.

Macbeth ist ein gewaltiger Kriegermann, von hochfliegendem Ehrgeiz und grosser persönlicher Tapferkeit, dabei aber mit einer wundersamen Reizbarkeit der Nerven und einer damit zusammenhängenden, leichtbeweglichen, reichen Phantasie begabt, deren Ausburten oft durchzuckt werden von den prophetischen Blitzen des schottischen *second-sight*. Zudem ist er ein vollendeter Egoist, der Alles nur auf sich bezieht, das Glück Anderer mit neidischer Missgunst betrachtet und für fremdes Leid kein Herz hat. Hölle und Erde müssen ihm dienen. Was seine Pläne nicht fördert, was ihrer Ausführung auch nur von Weitem hinderlich zu werden droht, wird erbarmungslos aus dem Wege geschafft. Ohne sittliche Grundlage, ohne wirkliche Achtung vor der Tugend, und doch ruhmsüchtig und voll krankhafter Begier die gute Meinung der Menschen zu gewin-

nen, ist er trotz seiner Tapferkeit ein haltloser, schwankender Charakter, der gern falsch gewinnen möchte ohne falsch zu spielen, aber doch lieber falsch spielt als auf den Gewinn zu verzichten. Er hat keine Furcht Schlechtes zu thun, er hat nur Furcht vor den Folgen, und zwar nur vor der bösen Nachrede der Menschen und der möglichen Bestrafung seiner Missethaten auf Erden. Er selbst sagt, wenn er nur hienieden, in diesem Leben, den Erfolg sichern könnte, so würde er vor dem Schrecklichsten nicht zurückbeben und gern das künftige Leben in die Schanze schlagen. Damit ist der Schlüssel zu seinem Charakter gegeben.

Seine Frau hat, was ihm fehlt, männlich klaren Verstand, rasche Entschlossenheit, festen Willen. Sie kennt und theilt seinen hochfliegenden Ehrgeiz und sie bebt vor dem ungeheuren Verbrechen nicht zurück, das nöthig scheint um ihn zu befriedigen, aber sie geht geradeswegs auf ihr Ziel los. Sie will ihn glücklich sehen und bietet rasch entschlossen rücksichtslos Alles auf, um das zu erreichen, worin er das Glück sieht. Ihre Phantasie plündert die Zukunft nicht, wie die seinige, mit allen möglichen Vorstellungen, um das einmal Gewollte wieder hinauszuschieben und die günstige Gelegenheit zu verpassen; Gefahr sieht sie nur in der Verzögerung. Sie treibt ihn an zu der beschlossenen That, sie fasst ihn bei der schwächsten Seite, indem sie seinen Mannesmuth anzweifelt und sich erbieht die That selbst zu thun. Sie ist bereit sich für sein vermeintes Glück zu opfern, das Aeusserste für ihn zu wagen, aber mit dem Einen glaubt und hat sie auch Alles abgethan, während für ihn die Ermordung Duncan's nur der Ausgangspunkt zu weiteren Gräueltthaten ist. Die Ueberspannung ihrer Kräfte bei der Förderung seines ungeheuren Verbrechens, sowie die bald gewonnene Einsicht, dass er die gehoffte Befriedigung nicht dadurch gefunden, sondern immer weiterstürmt auf seiner blutigen Bahn, bricht ihr Herz und verwirrt ihren Verstand. Nach dem Tode Duncan's ist keine innere Gemeinschaft mehr zwischen Macbeth und der Lady; ihre Gedanken und Gefühle gehen immer weiter auseinander; er wagt nicht einmal ihr seine ferneren Mordpläne mitzutheilen. Sie geht unter in Reue, Zerknirschung und Verzweiflung; er weiss von Reue und Zerknirschung nichts. Nicht ein einziges Wort lässt ihn der Dichter sagen, das darauf hindeutete. Aber jemehr er nach Aussen durch blutige Thaten seine Stellung zu befestigen sucht, desto haltloser wird er in seinem Innern, geängstigt, gepeinigt, ruhelos hin- und hergeschleudert durch die Schreckensbilder seiner immer geschäftigen Phantasie. Die Phantasie ist ihrer Natur nach wie die Quelle dar-

aus sie entspringt; dem gutgearteten Menschen spiegelt sie liebliche Bilder vor, wird ihm zum Trost und zur Freude; einem verdorbenen Herzen, einem verfinsterten Gemüthe wird sie zur entsetzlichsten Folter. Sie bereitet dem blutigen Macbeth grimmere Qualen, als er durch alle Mittel der Gewalt seinen Feinden zu bereiten vermag. Sie ist die unmittelbare Rächerin seiner Sünden, die ihm zuruft: du hast den Schlaf ermordet, den unschuldigen Schlaf, darum wirst du selbst nicht mehr schlafen! Sie führt den Geist Banquo's vor seine Augen, den er vergebens zu bannen sucht durch die heuchlerische Ausflucht: du kannst nicht sagen, ich hab's gethan! Sie lässt ihn die grauenvollsten Blicke in die Zukunft thun, wo er sich freudlos sieht, ruhelos und verachtet. Sie ist die durch das Stück schreitende Nemesis, welche den Sünder schon im Leben straft, denn was für eine Strafe wäre der Tod auf dem Schlachtfelde für einen Helden! Durch seine reizbare, fein angelegte geistige Organisation, durch seine sühnende Phantasie allein wird der blutige Macbeth, der Königsmörder, der herz- und reulose Wüthrich zu einer hochpoetischen, immer auf's Neue fesselnden Figur.

Unbegreiflich ist mir immer die übliche Auffassung gewesen, ihn als einen von Natur edlen Menschen einzuführen, der erst durch die Verlockungen der Hexen und die Anspornungen der Lady zum Verbrecher wird. Im Texte steht nichts dergleichen, man mag die Worte der Hexen — und diese selbst — nehmen wie man will. Bekanntlich sehen einige Ausleger in den Hexen nur die Ausgeburten von Macbeth's Phantasie und in ihren Worten nur den Ausdruck oder Wiederhall seiner Gedanken. In diesem Falle kann von einer ausser ihm wirkenden Verlockung selbstverständlich überhaupt nicht die Rede sein. Oder man nimmt die Hexen als wirkliche, mit prophetischer Kraft begabte Geschöpfe, und auch dann ist nicht abzusehen wodurch sie den „edlen“ Macbeth zum Bösen verlocken. Sie prophezeien ihm blos, dass er einst König sein werde. Glaubt er an diese Prophezeiung, so kann er den Erfolg ruhig abwarten; glaubt er nicht daran — wo liegt die Verlockung zur Ermordung des alten, ihm so gütig gesinnten Duncan? Der Gedanke daran, dem sogleich andere mörderische Gedanken folgen, entspringt lediglich seinem eigenen Haupte.

Doch genug von Macbeth. Ist in Betreff seines Charakters die vorherrschende Auffassung mit den Worten des Dichters schwer in Einklang zu bringen, so dürfte in Bezug auf Macduff kaum ein Zweifel darüber aufkommen, dass der Dichter einen durchaus sittlichen Charakter zeichnen wollte, der im Verlaufe des Stücks an Bedeutung wächst. Von Herrn Possart wurde die Rolle mit fei-

nem Verständniss durchgeführt. Als Lady Macduff that Fräulein Brandt ihr Bestes. Auch die übrigen Rollen wurden sehr gut gegeben: Banquo von Herrn Büttgen, Duncan von Herrn Herz, Malcolm und Rosse von den Herren Rohde und Rütbling, zwei vielversprechenden und sehr fleissigen jungen Künstlern.

Ich beschloss meine Thätigkeit am königlichen Hoftheater — in Bezug auf Shakespeare, wovon, dem Zwecke dieses Buchs gemäss, hier allein die Rede ist — damit, dass ich noch die Leseproben zu Hamlet und zum Sommernachtstraum hielt. In den ersten beiden Aufführungen spielte Herr Possart den Hamlet vortrefflich und ganz in dem Sinne wie ich diesen Charakter in einem grösseren Aufsätze in den Westermann'schen Monatsheften entwickelt habe. Herr Christen, eins der hervorragendsten Mitglieder unserer Bühne, erwarb sich, wie immer, grossen Beifall in der Rolle des recitirenden Schauspielers. Der Geist fand in Herrn Dahn, Laertes in Herrn Rohde einen würdigen Repräsentanten. Ophelia wurde von Frau Dahn-Hausmann gut gespielt. Herr Herz hatte als Polonius glückliche Momente; doch konnte er den Charakter nicht zur vollen Geltung bringen, da ihm die Rolle zu sehr verstümmelt war und sein Vortrag oft der Deutlichkeit ermangelte. Herr Büttgen that als König Claudius sein Bestes, aber die Rolle verlangt einen andern Darsteller. Ganz und gar nicht an ihrem Platze war Fräulein Brandt als Königin.

Am häufigsten und — vielleicht eben deshalb — meist vor halbleerem Hause ging Romeo und Julie im Winterhalbjahr über die Bretter, wobei Julie, mit mehr oder minder Beifall, der Reihe nach von Frau Dahn-Hausmann und zwei Gästen: Frau von Bulyowsky und Fräulein Sänger gegeben wurde. Herr Rohde spielte den Romeo mit Schwung und Feuer; Herr Possart war ein guter Pater Lorenzo; Capulet und Mercutio sind den Herren Dahn und Christen wie auf den Leib geschrieben; auch Fräulein Seebach als Amme und Herr Lang als Bedienter verfehlen ihre Wirkung auf das Publikum nie, und doch nimmt man keinen vollen und reinen Eindruck mit nach Hause, nicht blos weil Gräfin Montague und Graf Paris in der bisherigen Besetzung viel zu wünschen übrig lassen, sondern noch mehr, weil uns das Stück gar zu verstümmelt vorgeführt wird, was auch wohl dazu beiträgt, dass die an und für sich trefflichen Kräfte nicht harmonisch zusammenwirken. Für ein kleineres Theater und geringere Mittel ist diese Bearbeitung sehr geschickt eingerichtet; für unsere grosse Hofbühne reicht sie nicht aus.

Dass man bei den Verhandlungen über Julien's Alter die vierzehnjährige Julia Shakespeare's zu einer achtzehnjährigen macht, wollen wir hier um so weniger tadeln, als wir keine ganz jugendliche Darstellerin der Rolle besitzen; aber dass trotzdem die Amme in ihrem Bericht sagen muss:

„Eilf Jahr ist's her, seit wir's Erdbeben hatten:

Und ich entwöhnte se (mein Lebenlang

Vergess' ich's nicht) just auf denselben Tag...“

klingt doch ein bisschen zu komisch. Danach würde die Amme ihre Julie volle sieben Jahre an der Brust gehabt haben! — Uebrigens gehört „Romeo und Julia“ zu denjenigen Stücken, die gerade in England am schrecklichsten verarbeitet werden. Wer sich näher darüber unterrichten will, der lese das Kapitel „*Theatrical perversion of Romeo and Juliet*“ in George Fletcher's „*Dramatic Studies of Shakespeare*“.

„Das Wintermärchen“, in Dingelstedt's Bearbeitung, fand bei jeder Wiederholung ein dankbares Publikum.

Von „der Widerspänstigen Zähmung“, die hier in München nach einem Texte gegeben wird, der gründlicher Ausbesserung bedürfte, erwähne ich nur, dass Herr Rütbling darin den Petrucchio zum Erstenmale, und zwar vortrefflich spielte, und dass in der Titelrolle Frau von Bulyowsky viel Beifall fand.

„Viel Lärmen um Nichts“ gehörte hier immer zu den am besten gegebenen Lustspielen; jetzt wird in der komischen Gerichtsscene ein bisschen zu arg outrirt und improvisirt.

Seit ich Obiges niederschrieb, wurden zwei andere Stücke von Shakespeare: „Wie es Euch gefällt“ und „König Johann“ auf unserer Hofbühne zum Erstenmal gegeben, „nach der Schlegel'schen Uebersetzung für die deutsche Bühne bearbeitet von Carl Jenke“, wie der Zettel besagte. Das erstere fand viel, das zweite sehr mässigen Beifall. Jenes war im grossen Ganzen geschmackvoll inscenirt und machte in der Darstellung einen guten poetischen Eindruck, dieses liess überall viel zu wünschen übrig.

„Wie es Euch gefällt“ wurde mit einer sehr ansprechenden, von Robert von Hornstein eigens dazu componirten Musikbegleitung gegeben, welche den poetischen Eindruck wesentlich erhöhte und besonders die Lieder zu grosser Wirkung brachte.

Die Seele des Lustspiels ist Rosalinde und Frau Dahn-Hausmann war in dieser Rolle in der That die Seele des Stücks. Um

den hochpoetischen Charakter ganz und gar im Sinne des Dichters durchzuführen fehlte ihr nichts als das, was sie nicht geben konnte, nämlich eine etwas grössere Gestalt. Shakespeare lässt sie selbst zu Celien sagen:

„Wär's nicht besser,
Weil ich von mehr doch als gemeinem Wuchs,
Dass ich mich trüge völlig wie ein Mann?“

Ihr würdig zur Seite stand als Orlando Herr Rohde. Sein Ringkampf mit Charles (den Herr Tomschitz sehr gut gab) war von der Regie trefflich so arrangirt, dass man nur die obere Hälfte der Ringer sah. Oliver fand in Herrn Rütbling einen sehr guten Darsteller, der Herzog in Herrn Dahn, Jacques in Herrn Richter, und vor Allen war Herr Christen als Probstein ganz in seinem Elemente. Auch das Spiel der Uebrigen war im Ganzen befriedigend. Was im Einzelnen Anlass zu gerechtem Tadel gab, war nicht die Schuld der Schauspieler, sondern des Bearbeiters und Regisseurs, dessen unfeiner Rothstift den Schäfern gerade das Schönste aus ihrem Dialog gestrichen hatte; auch trugen sie ein Kostüm, welches ganz und gar nicht zu dieser poetischen Schäferwelt passte. Ausserdem möchte ich die Verse, die er selbst in das Stück hineingedichtet hat, um mit handfester Routine dem bühnenunkundigen Shakespeare in der Kunst des Motivirens nachzuhelfen, nicht auf meinem Gewissen haben. Endlich war der Ardennerwald mit seinen vornehmen Bewohnern (der bei Shakespeare den zweiten, in der Bearbeitung den dritten Akt eröffnet) beim Aufrollen des Vorhangs zu sehr nach der Art lebender Bilder mit grünem Hintergrunde arrangirt. Man sah das Gemachte, und der poetische Eindruck ging darüber verloren. Man wunderte sich, dass die wie für photographische Zwecke aufgestellten Figuren plötzlich Sprache und Bewegung gewannen.

Ueberwog in der Inszenirung dieses Lustspiels der gute Eindruck des Ganzen weitaus die einzelnen Mängel, so war dagegen in der Einrichtung und Ausstattung des „König Johann“ so ziemlich Alles verfehlt. Nicht blos hatte der Bearbeiter den Text des Dichters auf das Grausamste verstümmelt und verarbeitet, auch die Decorationen waren, obwohl neu, meistens unbefriedigend und gerade für die Hauptmomente der Handlung möglichst unzweckmässig eingerichtet. Ich gehöre wahrlich nicht zu Denen, die auf Decorationen ein übertriebenes Gewicht legen; ich könnte sie ganz entbehren und betrachte sie unter allen Umständen nur als Neben-

sache. Da sie aber einmal eingeführt sind, so sollen sie auch ihrem Zwecke dienen, um den Ort der Handlung möglichst treu zu veranschaulichen. Sie brauchen nicht reich zu sein, sie sollen aber correct sein und einen passenden Rahmen der Handlung bilden. Nach dem Aufwand der Mittel bemisst sich das Ziel, das dadurch erreicht werden kann. Bei kleinen Mitteln stellt man keine grossen Anforderungen; die dürftigsten Andeutungen genügen, wenn sie Richtiges andeuten und wenn Uebereinstimmung im Ganzen ist. Das war bei der Aufführung des „König Johann“ nicht der Fall. Die Staatsgemächer waren reicher als sie zu sein brauchten oder sein durften; sie waren aber nicht im Geschmacke der Zeit und des Ortes der Handlung. Ausserdem war im ersten Akte der Thron im Hintergrunde so aufgestellt, dass man zwar den König Johann und seine Mutter *en face*, von den übrigen Mitspielenden aber meist nur den Rücken sah (was überhaupt nie vorkommen darf als beim Abgehen). Diese unzweckmässige Aufstellung wiederholte sich vor den Mauern von Angers, die aussahen wie ein grosser Pappkasten, gegen welchen die Kanonen ihre eiserne Entrüstung nicht auszuspeien brauchten, da ihn der starke Bastard hätte mit der Hand einreissen können. Es war durchaus nicht nöthig, die Festung in ihrer ganzen Breite im Hintergrunde sich ausspannen zu lassen; eine von der Seite vorspringende Bastei hätte genügt und die Könige vor der Verlegenheit bewahrt während ihrer Unterhaltung mit dem Btürger dem Publikum den Rücken zukehren zu müssen, wodurch auch viel von dem Dialoge verloren ging. Die Schlacht im dritten Akte war so kümmerlich wie möglich arrangirt und wäre besser hinter die Coulissen verlegt worden. Doch genug von solchen Nebensachen, die kaum in Betracht kommen bei den übrigen Mängeln der Darstellung, wozu vor Allem die ganz und gar unzureichende Besetzung der beiden vornehmsten Frauenrollen gehört. Lady Constance und Königin Elinor bilden die treibenden Kräfte des Stücks, dem ohne eine würdige Durchführung dieser beiden Frauencharaktere die Seele fehlt. Und diese Seele fehlte denn auch in der That; Fräulein Brandt und Fräulein Weiss schienen keine Ahnung von der Grösse ihrer Aufgabe zu haben. Im vorigen Winter hätte man in Fräulein Janaushek und Frau Strassmann ein paar Darstellerinnen dieser Rollen gehabt wie man sie so leicht nicht wiederfindet. Damals wurde das Stück nicht gegeben, obgleich es schon längst vorbereitet war; jetzt besitzt unsere Hofbühne keine Schauspielerinnen, welche eine Constance und Elinor auch nur erträglich darzustellen vermöchten, und ohne eine wür-

dige Ausfüllung gerade dieser Rollen das Stück zu geben ist ein entschiedener Missgriff. Die übrigen Rollen waren grösstentheils in guten Händen. Frau Dahn-Hausmann spielte den Arthur vortrefflich; auch muss bemerkt werden, dass das Gemäuer, von welchem sich Arthur herunterstürzt, sehr geschickt arrangirt war. Herr Possart spielte den König Johann mit vollem Verständniss seiner Aufgabe. Für den Bastard ist Herr Dahn, dessen Auffassung nichts zu wünschen übrig liess, nicht mehr jung genug. Der parlamentirende Bürger auf den Mauern von Angers wurde von Herrn Christen vortrefflich gegeben. Herr Richter machte aus der verstümmelten Rolle des Pandulpho, was daraus zu machen war. Auch die Uebri- gen spielten mehr oder minder gut. Kurz, an den Darstellern — mit Ausnahme der obengenannten beiden Damen — lag es nicht, dass das Stück zu keiner rechten Wirkung gelangte.
