

Werk

Titel: Über die Shakespeare-Aufführungen in Karlsruhe

Autor: Devrient, Otto

Jahr: 1865

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509_0002|log17

Kontakt/Contact

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

✉ info@digizeitschriften.de

Ueber die Shakespeare-Aufführungen in Karlsruhe.

Von

Otto Devrient.

Es ist eine Freude, den glücklichen Erfolg eines segensreichen Unternehmens zu berichten.

Ein solches Unternehmen war die Aufführung unseres Shakespeare-Cyclus und von wünschenswerthestem Erfolge gekrönt. Im Theaterjahre 1864 bis 1865, d. h. in zehn Monaten, brachte unsere Bühne zwanzig verschiedene Stücke des britischen Meisters zur Aufführung; nämlich:

- „Was Ihr wollt“, nach Schlegel;
- „Othello“, nach Voss;
- „Kaufmann von Venedig“, nach Schlegel;
- „Hamlet“, nach Schlegel;
- „Die Widerspänstige“, nach Deinhardstein;
- „Viel Lärmen um Nichts“, nach Baudissin;
- „Coriolan“, nach Dor. Tieck;
- „Julius Caesar“, nach Schlegel;
- „Das Wintermärchen“, nach Dingelstedt;
- „Der Sturm“, nach Schlegel;
- „König Johann“, nach Schlegel;
- „Wie es Euch gefällt“, nach Schlegel;
- „Der Sommernachtstraum“, nach Schlegel;
- „Die Comödie der Irrungen“, nach Holtei;

„Romeo und Julia“, nach Schlegel;
„Richard II.“, nach Schlegel;
„Heinrich IV.“, Zusammenziehung beider Theile, nach
Schlegel;
„Richard III.“, nach Schlegel;
„König Lear“, nach Voss;
„Macbeth“, nach Schiller.

Dazu kommen noch fünf Wiederholungen vom „Kaufmann von Venedig“, „Wie es Euch gefällt“ und „Romeo“, so dass der Cyclus fünf und zwanzig Abende einnahm.

Neu war in diesem Jahre nur: „Wie es Euch gefällt“, das auch im folgenden Jahre eine bemerkenswerthe Zugkraft behielt.

Eine chronologische Reihenfolge nach der Entstehung der Werke herzustellen, war um so unmöglicher, als ja in dieser Beziehung noch Alles bisher Muthmassung geblieben ist.

Dagegen wurde in den römischen und englischen Historien die chronologische Folge des Inhalts festgehalten; mit den übrigen Stücken nach dem Bedürfniss des Repertoires in möglichster Abwechslung von ernster und heiterer Gattung verfahren.

Von welchem unendlichen Vortheil die Shakespeare'schen Stücke für das Bühnen-Repertoire sind, braucht hier nicht erst in Erinnerung gebracht zu werden.

Eine Kunstgenossenschaft, die Shakespeare bei sich heimisch gemacht, hat vor keiner schauspielerischen Schwierigkeit mehr zurückzuschrecken, denn sie hat in den Werken ihres grossen Kunstgenossen den Schlüssel gefunden, der das Verständniss und die Auffassung jeder Stelle erschliessen muss: das einfache Zurückführen auf die Natur.

Dieser Probestein jeder dramatischen Schöpfung wird bei Shakespeare allemal Gold aufweisen; und gleichwie seine auf Natur gegründeten Darstellungen niemals mit dem Schema der gewöhnlichen Bühnen-Routine abgefunden werden können, so wird umgekehrt dem geübten Shakespeare-Darsteller jede auf Bühnengewohnheit gestellte dramatische Schriftstellerei als schale, kunstlose Arbeit erscheinen.

Den gleichen Eindruck muss das Publikum theilen, und sein Geschmack muss mit der Zeit mit dem seiner Künstler Hand in Hand gehend, den Genuss des Trivialen verschmähen.

Es ist eine anerkannte Thatsache, dass Shakespeare, der Schauspieler, seinen Collegen und sich für ihre gemeinschaftliche Bühne seine jetzt so von allen Gebildeten angestaunten Werke ge-

schrieben. Was liegt nun näher, als Gervinus' Satz: „Shakespeare's Werke sollten streng genommen durchaus nur durch Aufführung verständlich gemacht werden; und die Philosophie sollte von seiner Dichtung fern bleiben.“

Dennoch ist es unläugbar, dass im Ganzen von Seiten der Gelahrtheit bei weitem mehr in Shakespeare's Werken gesucht und gefunden und viel mehr mit diesen Kindern der Natur experimentirt wird, als von Seiten der Bühne.

Es liegt hierin vielleicht das grösste Lob des Dichters, da das schön Geborene auch unter der mäkeldnden Sonde der Wissenschaft Stich hält und die Wissenschaft die Sondirung dieser schönen Geburten des Forschens würdig erachtet; es liegt aber gleichzeitig ein grosser Tadel für die Schauspielkunst in dieser Bemerkung. Wir erfüllen nur eine lang versäumte Pflicht, wenn unsere Bühne den Händen der gelehrten Herren endlich mit Dank ihr lang vernachlässigtes ureigenstes Eigenthum wieder abzunehmen sich bemüht.

Shakespeare schrieb für die Bühne. Die richtig verstandene Darstellung seiner Stücke wird ihn dem Publikum erst zum rechten Verständniss bringen.

Die literarischen Interessen müssen und werden sich von dem Kern der unmittelbaren Wiedergabe des Lebens lösen und des Dichters Plan wird wieder, wie unter seiner Mitwirkung, zur That werden.

In diesem Sinne wurden siebenzehn von den genannten Stücken vom Director Dr. Eduard Devrient für die Bühne bearbeitet.

Vor Allem stellten die Anforderungen der heutigen Bühne, des heutigen Publikums und der Richtung seiner Bildung wie seines Geschmacks andere Bedingungen als unter der Regierung Elisabeth's und Jacob's des Ersten. Wenn also die unmittelbare, lebenswarme und lebenswahre Darstellung die Aufgabe sein soll, so wäre es eine völlig missverstandene Pietät gegen den Dichter, ein ebenso konfuses, als unpraktisches Unternehmen, die nunmehr fortentwickelte Art der Darstellung in die alten Schranken vergangener Jahrhunderte zu fesseln. Und wenn Tieck und Baudissin so dringend darauf bestehen: Shakespeare's Dramen würden ihre volle schauspielerische Wirkung erst wieder gewinnen, wenn man sie vom modernen Coulissenkram befreie und auf der nachgebildeten altenglischen Bühne darstelle, so darf man dagegen nur das Urtheil der Zeitgenossen — ja Shakespeare's eigenes — anführen, die oft genug den unzulänglichen Bühnen-Apparat und die damit verbundenen allzugrossen Missstände bespötteln, beklagen oder zu entschuldigen ver-

suchen. Das Tieck'sche Vorhaben gehörte zu den Experimenten, die kaum die Neugier des trockenen Forschers über die ersten Scenen hinaus befriedigen dürfte, und zu solchem Zwecke ist die Bühne nicht zu missbrauchen.

Eben so wenig aber schien es angethan, durch übertriebenen Decorations- und Costümpomp, durch Einfügung von Ballets und Aufzügen das Auge des Publikums derartig zu beschäftigen, dass das Ohr seine Thätigkeit versäume. In dieser Ausartung sind seltsamer Weise just die Engländer am unbarmherzigsten mit ihrem grössten Dichter umgegangen, und wem das im Druck erschienene Theaterbuch der Kemble'schen Aufführungen Shakespeare's in die Hände fällt, der wird sehen, wie z. B. Romeo und Julia, dessen ganzes Gewicht in der Süssheit der Rede, in den feinen psychologischen Vorgängen, in den springenden Launen der Liebenden u. s. w., kurz in der schauspielerischen Aufgabe beruht, zu einem blossen pomphaften Spektakelstück verwandelt wurde, bei dem man gelegentlich vergessen kann, was für ein Stück eigentlich auf dem Zettel zur Aufführung angekündigt worden war. Ebenso wird man bei Berichten über die heutige Londoner Aufführung des Kaufmann von Venedig immer von der Seufzerbrücke, von dem bunten Treiben auf dem Rialto, von den landenden Gondeln und den lustigen Gruppen der Venetianer rühmen hören, und doch sind gerade die Scenen auf dem Markte, wo Shylock's Innerstes sich uns erschliessen soll, so empfindlicher Natur, dass die kleinste Zerstreuung der Aufmerksamkeit sie stören muss.

Um zwischen beiden Extremen die rechte Mitte zu finden, musste, wie Hamlet den Schauspielern sagt, „das eigene künstlerische Zartgefühl der Meister des Dirigenten sein.“

Da eine der allerwesentlichsten Bedingungen für die Bühnenwirkung eines Drama's die richtige Gruppierung und Eintheilung des Stoffes ist, so galt das erste Augenmerk des Bearbeiters einer zweckmässigen Akteintheilung. Der anerkannten Norm der Dreitheiligkeit folgend, suchte er vor Allem Einleitung, Umschwung und Lösung festzustellen, die sodann von selbst die vermittelnden Glieder des zweiten und vierten Aktes im fünftaktigen Drama entstehen liessen.

Bei der sehr mangelhaften, schwankenden Redaktion der Shakespeare-Ausgaben liess sich in dieser Beziehung dem Originale selten folgen. Auch in der s. g. Schlegel-Tieck-Ausgabe sind sehr viele Akt-Eintheilungen für die dramatische Wirkung völlig unbrauchbar.

Die Karlsruher Einrichtung hatte neue Eintheilungen angestrebt:
So im „Hamlet“:

Erster Akt. Einleitung. Hamlet empfängt die Mahnung des Geistes. Seiner eigenen fiebernden Stimmung folgend, fällt er auf den Plan des beobachtenden Wahnsinns.

Zweiter Akt. Spiel des Wahnsinns. Zweifel am Geist. Beschliesst die Prüfung durch ein Schauspiel.

Dritter Akt. Gewissheit durch das Schauspiel. Wendung. Gereizte Wuth. Ersticht den Unrechten, den Vater seiner Geliebten.

Vierter Akt. Gestörter Entschluss durch den Schmerz über seine erste Uebereilung. Froh hinwegzumüssen, der That entzogen zu werden. Verrath des Königs. Hamlet's Rettung und Rückkehr. Neue Selbstanklage beim Anblick des muthigen Fortinbras.

Fünfter Akt. Ophelia's Begräbniss. Hamlet gebrochen.

Lösung. Hamlet lässt den Wettkampf über sich ergehen. Im Todeskampfe endlich die verspätete Rachethat.

In gleicher Weise in „Richard II.“:

Erster Akt. Einleitung. Richard's despotische Willkühr und Härte. Verbannung Hereford's. Richard geht in den irischen Krieg.

Zweiter Akt. Verschwörung Northumberland's. Hereford kehrt zurück.

Dritter Akt. Richard kommt aus Irland heim. Sein Heer verlässt ihn. Wendung. Er unterwirft sich dem Vetter Bolingbroke.

Vierter Akt. Richard's Abdankung und Abschied von seinem Weibe. Hereford König.

Fünfter Akt. Aumale's entdeckte Verschwörung beschleunigt Richard's Tod. Lösung.

Und in „Romeo und Julia“:

Erster Akt. Einleitung. Streit der beiden Häuser. Romeo's Tändelei mit Rosalinden macht der ernsten Liebe zu Julia Platz. Ihre Geständnisse.

Zweiter Akt. Romeo's Heiterkeit. Heimliche Trauung in Lorenzo's Zelle.

Dritter Akt. Tybald's Tod. Wendung. Romeo verbannt. Klagen beider Liebenden.

Vierter Akt. Abschied. Julia soll den Paris heirathen. Sie nimmt den Schlaftrunk, den ihr Lorenzo brachte.

Fünfter Akt (wie im Originale). Die tödtlichen Folgen der Uebereilungen.

Lösung. Tod des Romeo und der Julia. Versöhnung der feindlichen Häupter am Grabe der Kinder.

In „Heinrich IV.“:

Erster Akt. Einleitung. Percy vor dem König. Grund der Rebellion. Heinrich und sein Verführer Falstaff.

Zweiter Akt. Liederlichkeit des Prinzen. Percy nimmt Abschied von seinem Weibe. Die Rebellion wächst. Prinz Heinrich an Hof gefordert.

Dritter Akt. Prinz und König Heinrich. Versöhnung. Wendung. Prinz Heinrich auf dem Marsche. Die Rebellen im Lager. Percy der Heisssporn. Falstaff wirbt Rekruten.

Vierter Akt. Schlacht. Prinz Heinrich rettet seinen Vater. Percy's Tod. Sieg der Königlichen.

Fünfter Akt. Warnung an Falstaff. Tod König Heinrich's. Lösung. Prinz Heinrich's erwachte edle Gesinnung. Falstaff's Verbannung. König Heinrich V.

Im „Coriolan“.

Erster Akt. Einleitung. Aufruhr des Volkes. Marcus' Hochmuth. Der antiatische Krieg. Aufidius geschlagen, schwört Rache. Cajus Marcius Coriolanus.

Zweiter Akt. Coriolan soll Consul werden. Er gewinnt die Stimme des Volkes.

Dritter Akt. Aufwiegelung des Volkes durch die Tribunen. Wendung. Coriolan verbannt.

Vierter Akt. Coriolan sucht den Aufidius auf. Noth der Römer. Bittgang der Volumnia. Coriolan gewonnen.

Fünfter Akt. Einzug der Volumnia. Lösung. Mord des Coriolan durch Aufidius.

In „Julius Caesar“:

Erster Akt. Einleitung. Caesar weist die Krone ab. Cassius gewinnt den Brutus.

Zweiter Akt. Die Verschwörungsnacht.

Dritter Akt. Der Tag der Idus. Erste Warnungen durch Calpurnia. Mord auf dem Capitol. Wendung. Die Rede Marc Anton's gewinnt das Volk.

Vierter Akt (wie im Originale). Lagerscenen. Brutus' Kummer. Caesar's Erscheinung.

Fünfter Akt (wie im Originale). Das Heer der Verschworenen geschlagen. Lösung. Brutus fällt bei Philippi. Octavius Caesar.

Mögen diese wenigen Beispiele das System bezeichnen, dem die Karlsruher Bearbeitung folgte.

Es ist hier selbstverständlich nicht möglich, alle Aenderungen, Kürzungen, Ergänzungen und Bemerkungen von der ganzen Zahl der siebenzehn Dramen anzugeben. Ich beschränke mich lediglich auf die Gesichtspunkte, welche die Karlsruher Aufführungen leiteten, und die ja aus kurzen Beispielen erhellen können.

Ein zweites Moment nahm die volle Aufmerksamkeit des Bearbeiters in Anspruch: Die Zusammenziehung der zersplitterten Szenen.

Die lokale Einheit, welche bei dem altenglischen Theater durch den Mangel an wandelbarer bildlicher Darstellung des Schauplatzes entstand, machte den häufigen scheinbaren Wechsel desselben leicht. Wenn ein Zettel das Publikum von Nord nach Süd, von Ost nach West schleudern, bald in Wald, auf offene Haide, in die dumpfe Schenkstube, in den säulengetragenen Palast versetzen, wenn man, wie ein Zeitgenosse spottend sagt, in dem leeren Gertist bald einen duftigen Garten, bald ein blutrauchendes Schlachtfeld erkennen konnte, so löste die geflügelte Aufmerksamkeit jenes Musterpublikums alle die gewagten Aufgaben spielend, weil seiner Einbildungskraft gar kein Anhalt gegeben wurde, als der durch das Wort bezeichnete Begriff.

Die verwöhnte, müßige Hinnehmung unsers modernen Publikums muss bei dem realen Anhaltspunkt der Dekoration unbedingt auch Stabilität des Ortes, wie der inneren Situationen der Szenen verlangen.

Die häufigen Dekorationswechsel sind, so lästig für die Mechanik der Bühne, so unleidlich und zerstreuend für den Zuschauer. Es galt also, überall für die zersplitterten, hin und her geworfenen Szenen so zu sagen ein neutrales Lokal zu finden, auf dem die Handlungen der einen und der andern Auftritte statt haben können.

Laien haben hierin oft eine Hauptschwierigkeit für die Aufführung gefunden, der geübte Sachverständige findet sehr rasch, dass die Zersplitterung der Situation bei Shakespeare eben reine Formsache seiner Zeit ist, dass bei ihm die Gruppen für den Suchenden schon so bequem daliegen, dass er nur die Fäden aufzunehmen und zu schürzen braucht, um Situationen zu gewinnen, die unserm heutigen, verweilenden Interesse angemessen sind. Es liegt

hierin ein neuer Beweis für Shakespeare's Meisterschaft in der Technik des Drama's.

Dass es dabei vielfach der vermittelnden Worte bedurfte, versteht sich von selbst. Der Bearbeiter kam hierbei am leichtesten in Gefahr, zu viel von dem Seinigen hinzuzugeben. Wo es sein konnte, suchte er aus anderen, etwa gestrichenen Stellen des Dichters selbst die entstehenden Lücken zu füllen. Vornehmlich hütete er sich, inhaltvolle Sätze, eigene Gedanken einzufügen.

In der besprochenen Weise liessen sich bei unserer Aufführung im „Sommernachtstraum“ die Verwandlungen für die Rüpelszenen vermeiden. Die Handwerker erschienen, wie von ihrer Arbeit kommend, im ersten Akte vor dem Palaste, zum Theil auf den Stufen eines Brunnens gelagert, und besprachen ihren Plan. Auch die zweite Scene in der Hütte liess sich in den Wald übertragen. Statt Zettel's Monolog und der darauf folgenden Verwandlung zu Ende des zweiten Aktes, kehrten die furchtsamen Handwerker am frühen Morgen mit frischem Muth in den Wald zurück, um ihren „transportirten“ Freund zu suchen, ohne den „das Stück zum Henker ist und nicht vor sich gehen kann.“ Mit den Worten, mit denen sie den Eintretenden im Originale empfingen, riefen sie den noch in der Laube Schlafenden an.

„Wenn mein Stichwort kommt, ruft mich und ich will antworten,“ lallte er noch halb im Schlaf und mit Verschmelzung seines Monologs in die nächste Scene deutete er den Neugierigen an, was für „ein äusserst rares Gesicht er gehabt.“

In „Was Ihr wollt“ spielten die erste Scene des Herzogs, sowie Viola's Landung in einem Walde am Meere. Sebastian's und Antonio's zwei Scenen waren zusammengezogen und spielten am Hafen. Mit Ausschluss der Trinkgelage und der Dunkelhaft Malvolio's liess sich nun der ganze übrige Theil des Lustspieles in einem Garten vor Olivia's Palaste abspielen. Eine Säulenhalle, die sich an den Palast schloss, gab den nothwendigen zweiten Eingang in denselben. In ihr harrete Cesario-Viola vorgelassen zu werden, in ihr belauschten die lustigen Verschworenen hinter den Säulen versteckt den Gecken Malvolio u. s. w., während um einen Gartensitz auf der anderen Seite sich die Scenen der Olivia gruppirten.

In „Coriolan“ liess sich der antiatische Krieg auf zwei Dekorationen, vor Corioli und auf offenem Felde, beschränken.

Im „Kaufmann von Venedig“ wurden die Werber: Marocco und Arragon sogleich im ersten Akte abgefertigt. Hierdurch blieben die Scenen in Belmont und jene in Venedig gesammelter.

In „Richard II.“ waren die beiden Streitscenen Hereford's und Norfolk's zusammengezogen. Beide Barone erschienen schon in voller Rüstung vor dem Könige, bereit, ihren Ehrenhandel auszufechten. Der Säulenbogen im Hintergrunde zeigte auf geöffnete Schranken. — Und was der Beispiele mehr sind.

Wie der häufige Wechsel des Schauplatzes, der ja also im Grunde genommen keiner war, im Gebrauche der Shakespeare'schen Zeit seine vollständige Erklärung und Entschuldigung findet, so sind gleichfalls die mannigfachen Rauheiten und Unsauberkeiten einerseits, die nicht seltene Ueberladung mit Wortwitz, Silbenstechereien und Bilderjagden andererseits ja von ihm selbst oft genug als übler Brauch seiner Zeit gegeißelt worden. Wenn er sich als Kind seines Zeitalters nicht davon völlig frei machen konnte, so erschien es als die echtste Pietät gegen ihn, ihm das für unsere jetzige Gewohnheit Zuviel jener Zeitfärbung bei der Wiedergeburt der Aufführung zu nehmen; denn wenn er bei uns populär wirken soll, wie zu seiner Zeit, so darf unser Publikum sich nicht an Dinge stossen, die nur ein kulturhistorisches, kein dramatisches Interesse haben. Vor Allem an jene Unfläthigkeiten, die sich nicht immer mit den Personen, die sie sprechen, entschuldigen lassen, immer aber mit der derben Gewohnheit seiner Zeit, hängt sich die Schaar der Widersacher. Eine vernünftige Bearbeitung musste beweisen, wie rein der Kern der Shakespeare'schen Dramen sei, der ohne Schaden all jenes Anhangs entbehren kann. Selbstverständlich ist hier nicht von prüden Uebertreibungen die Rede. Denn ein gebildetes Publikum wird weit mehr Anständigkeit damit erweisen, wie es ein anstössiges Wort hinnimmt, als wie es über jeden Anklang einer Zweideutigkeit die Nase rümpft.

So blieben bei der Karlsruher Aufführung Heinrich's IV. die Kärnerscene, die Scenen der Frau Hurtig und Dortchens u. s. w. aus. Die zotige Gesprächigkeit der Amme war beschränkt, und so fort.

Das Wortspiel schien jedenfalls da zu vermeiden zu sein, wo die gekünstelte Uebersetzung Sinn und Situation beeinträchtigt.

So der Anklang von *kin* und *kind* in Hamlet's erster Rede:

„Mehr als befreundet, weniger als Freund.“

Hier schien bei unserer Aufführung die einfache Uebersetzung:

„Mehr als dein Vetter, weniger als dein Sohn,“

die des Oheims Worte absticht, angethaner zu sein.

Aber nicht Ungereimtheiten allein, auch manche angestaunte Schönheit musste die echte Pietät, trotz des bewundernden Mitleidens, opfern.

Die Verwöhntheit unseres Publikums, welchem Shakespeare so vertraut und lieb als möglich zu machen, ja unsere Hauptaufgabe sein musste, verlangte schlechterdings fortdauernd auf das regste gestachelt zu sein; denn während die langweiligsten Romane und Feuilletons verschlungen werden, gestattet man dem Drama keinen Stillstand.

Auch hier hat es Shakespeare dem Bearbeiter leichter gemacht, als irgend ein anderer Dichter, und wo man selbst bei Schiller stets in Verlegenheit bleiben wird, bei nothwendigen Kürzungen das Wichtige vom Entbehrlichen zu unterscheiden, tritt bei Shakespeare der Kern der Reden aus ihrer geistreichen Hülle untrüglich hervor und man hat nur das Bedauern zu überwinden, welches ungern das schön Gesagte, für die Darstellung aber Entbehrliche, aufgibt.

So nothwendig und heilsam sich einerseits die Kürzungen erwiesen, so versuchte doch die Karlsruher Einrichtung das Zuviel anderer Bearbeitungen in dieser Hinsicht wieder auszugleichen.

Der Charakter des Claudius im Hamlet war von despotischen Darstellern der Titelrolle so zugestutzt worden, dass aus dem gewaltigen Staatsmann, der dem schwachen Neffen, trotz allen Scheltens desselben, nur zu sehr imponirt, in der That nur ein Lappenkönig wurde. Und auch der Charakteristik Hamlet's hatte die Auslassung des Monologes:

„Wie jeder Anlass mich verklagt“ —

und gar der Scene am Grabe Ophelia's die klarsten Deutungen genommen.

Wenn in Coriolan die Gutzkow'sche Bearbeitung, vielleicht nur dem Stimmfond des Darstellers zu Liebe, den ganzen antiatischen Krieg ausliess, so erschienen 'des Marcius' Andeutungen seiner Thaten, die man nicht gesehen, wie Prahlereien und seine Verachtung der Plebs ganz unbegründet. Endlich ist des Aufidius' Besiegung und Racheschwur für die Wirkung seines zweiten Erscheinens dem schuttsuchenden Coriolan gegenüber unerlässlich.

Noch ein Weiteres schien zu beachten.

Nicht selten finden sich bei Shakespeare Reden, die durch fehlerhafte Kopien oder schon bei der Darstellung aus irgend welchem äusserlichen Grunde von einer Person auf eine andere übergingen.

So glaubte unsere Aufführung von „Was Ihr wollt“ die ursprüngliche Intention des Dichters zu treffen, wenn sie das Lied:

„Come away, come away, death“ —

von Viola selbst dem Herzoge vorsingen liess.

Schon in ihrer ersten Scene sagt sie zum Schiffshauptmann:

„Thou shalt present me as an eunuch to him (this duke)
It may be worth thy pains; for I can sing,
And speak to him in many sorts of music“ —

Dazu beginnt die Scene mit des Herzogs Aufforderung, die offenbar an Cesario geht:

„Give me some music —
Now good Cesario, but that piece of song,
— — we heard last night;
— — Come; but one verse.“

Die Worte Curio's:

„He is not here, — that should sing it“ — u. s. w.

so wie das ganze gewaltsame Einzwängen des Narren — selbstverständlich nicht Olivia's — machen nur allzusehr den Eindruck eingeschobenen zufälligen Nothbehelfs. Obenein scheidet sie die Prosa und den gezwungenen Humor aus.

Der Vortheil für die Darstellung war unendlich. War doch der Viola Gelegenheit gegeben, die ganze Wehmuth ihrer unerwiderten Neigung ihrem Geliebten gegenüber in dem trüben Liede austönen zu lassen. Der Herzog, durch den Zauber des verkleideten Weibes mächtig ergriffen, verfehlt im Dunkel des Geheimnisses den Gegenstand seiner Liebe und sendet die unbewusst Geliebte (Viola) zu der vermeintlichen Geliebten (Olivia). Erst als der Schleier der Verstellung gelüftet wird, versteht er, wem der Sturm seiner Sehnsucht galt.

Die Scene bildete so gewissermaassen den Wendepunkt des Lustspiels und war von grösster Wirkung. Erst durch diese Aenderung oder Herstellung schien die Tiefe der dichterischen Erfindung zur Geltung gebracht.

Leider machte die Ueberzahl der Figuren in Shakespeare's Dramen, von denen ja, wie bekannt, mehrere von Einer Person gespielt wurden, für unsere modernen Anforderungen die Zusammenschmelzung mehrerer in eine nothwendig; theils des mangeln-

den Personals wegen, vornehmlich aber, um Verwirrungen zu vermeiden. Hier konnte der Bearbeiter nicht immer ohne Gewaltthätigkeit zu Werke gehen, und der Darsteller solcher Flickrollen musste deutlich empfinden, wie scharf Shakespeare selbst Nebenrollen mit wenigen Strichen zu individualisiren verstand.

So schwanden im „Kaufmann von Venedig“ zwei Freunde Antonio's in Einen; im „Caesar“ verschiedene Verschworene in Einige; so entging Rosenkranz im „Hamlet“ dem Wellentode, den Göldestern sterben musste, um den Osrick zu vertreten, dessen frappante Erscheinung in der trüben Neige des Dramas dem abgestorbenen Hamlet die Aufmerksamkeit des Publikums rauben müsste u. s. w.

Wie in der Akt- und Scenen-Eintheilung oftmals von den englischen Originalen abgewichen werden musste, so konnten auch die verschiedenen Uebersetzungen dem dramatischen Bedürfniss nicht gerecht werden.

In vollem Maasse verdient gewiss Schlegel das Lob der deutschen Wiedergeburt Shakespeare's, das ihm Michael Bernays im vorigen Jahrgange dieses Buches (Seite 396 u. f.) spendet; aber gerade in jenem Lobe drückt sich die Unzulänglichkeit jener Uebersetzung für die Bühne am klarsten aus, indem es sie mit Voss' Wiedergabe des Homer vergleicht. Dieses sich zwischen beide Sprachen stellen und den Geist und die Wendungen des Engländers in die deutsche Bearbeitung übertragen, ist ein Verdienst, das jeder Leser nicht genug anstaunen kann, das aber gerade dem Schauspieler und dem hörenden, nicht lesenden Publikum am übelsten mitspielt. Es steht in der Theaterwelt Deutschlands fest, dass die Unklarheit, Holprigkeit und undramatische Versäumniss des Bühneneffektes der Uebersetzungen, Shakespeare auf den kleineren, spekulirenden Bühnen, zu denen fast alle Stadttheater zu zählen sind, nimmermehr heimisch werden lassen kann.

Von den nicht Schlegel'schen, besonders Dorothea Tieck's grausamen Gedächtniss- und Zungenquälereien ganz abgesehen, hietet auch Schlegel — vornehmlich in den Historien — kaum zu bezwingende Hindernisse und Schwierigkeiten, und nur zu häufig musste ein Bühnenkundiger dem Schauspieler zu Hülfe kommen und den Text dramatisiren.

Selbst in Schlegel's vortrefflicher Hamlet-Uebersetzung fehlt es nicht an Unverständlichkeiten, wie z. B.:

„Er muss dies wissen, denn es zu verstecken,
Brächt' uns mehr Gram, als Hass, die Lieb' entdecken.“

So in „Richard II.“:

„Wuth muss man bekämpfen,
Gieb her sein Pfand! Der Leu macht Pardel zahm.
— Doch färbt er sie nicht um“ —

ward geändert in:

„Gieb her! Der Leu kann Leoparden zähmen!
— Ja, doch er kann ihm nicht die Flecken nehmen“ —

was dem Bilde entsprechender erschien.

Oder statt:

„So schmeichelt denn, wer stirbt, dem, der noch lebt?“

heisst es:

„Der Sterbende will dem Gesunden schmeicheln?“

Hier tritt wieder die Beobachtung ein, wie sehr unser grösster dramatischer Dichter noch immer in den Händen der Gelehrten ruht und wie lediglich die literarischen, nicht die theatralischen Interessen seiner Werke vertreten werden.

Die Uebersetzungen sind schon oben angegeben, denen unsere Aufführungen im Wesentlichen folgten, doch wurden vielfache Textrevisionen vorgenommen, vornehmlich in Lear, Richard II., Heinrich IV., Romeo und Julia, selbst im Hamlet. Die Schiller'sche Bearbeitung des Macbeth, die gerade von Seiten der Literaten so vielfach und mit Recht angegriffen wird, kommt trotz alledem dem schauspielerischen Bedürfniss am allernächsten. Nur die Hexenszenen mussten bei der Karlsruher Einrichtung aus andern Uebersetzungen eingeschoben und manche idealisirte Kraftstelle vom antiken Kothurn in den nordischen Riemschuh umgeschnallt werden.

Es bleibt nun nichts mehr, als über die Darstellung zu berichten. Ihr Augenmerk lief, der ganzen Richtung unserer Bühne gemäss, vor Allem auf ein in allen Theilen vermitteltes Verständniss für das Publikum. Wo Bearbeitung, Inszenirung, belehrendes Urtheil und praktische Anleitung in Einer Hand des Dirigenten ruht, da ist die Hauptaufgabe der Bühne nicht so schwer gelöst: des Dichters Intentionen zu vermitteln. Welchen Vorwurf man auch vielleicht unseren Aufführungen machen darf, die künstlerische Einheit — das Wesen der Shakespeare'schen Dramen, weil sie ebenfalls durch einen praktischen Bühnenleiter geschrieben sind, — muss unsern Aufführungen zugestanden werden.

Es ist eine lächerliche Behauptung: dass die Maxime, vor Allem das Ensemble zur Geltung zu bringen, die Wirkung der Hauptrollen abschwäche, oder gar die freie Entfaltung des künstlerischen Genius hemme.

Nirgends finden wir einen glänzenderen Beleg für die Wichtigkeit des Ensemble, als in Shakespeare. Es muss sich schon beim Durchlesen seiner Dramen zeigen, wie fern es ihm lag, die Nebenfiguren als pure Beihülfen, als leblose Staffage, als seelenlose Plebs für die eigentliche Rollen-Aristokratie abzufertigen. Wir sehen vielmehr, wie jede, auch die kleinste Rolle eine Färbung erhielt und wie jede letzte Nebenfigur noch mit der Liebeswärme des Bühnenpatriarchen geschaffen wurde.

Ebenso klar zeigt es sich aber auch, wie er trotz dieser Achtung vor dem lebenden Wesen, das er gebär, die Gruppierung nie verfehlt und seine Hauptpersonen in den grellbeleuchteten Vordergrund stellt, während die Nebenfiguren im Lokalschatten des Bildes nur flüchtig übertuscht sich zurückhalten müssen.

Eine solche gruppierende Berücksichtigung ist bei der Bühnen-Aufführung schlechterdings nicht zu umgehen, und die Gefahr, dass Haupt- und Nebenfiguren in eine nüchterne Schattenfläche zurückweichen müssten, kann nur falscher Ehrgeiz despotischer Virtuosen oder die mäkelnde Unkenntniss anmaassender Recensenten geltend machen.

Liefern uns denn nicht jene Virtuosen die schreiendsten Gegenproben, indem sie, den Prachttrollen der Shakespeare'schen Dramen zu Liebe, gerade diesen Schöpfer misshandeln?

Man vergleiche nur einmal ein solches Regiebuch eines Virtuosen mit dem Originale des Dichters und man wird sehen, welcher Schaden dem Stücke zugefügt worden, indem man es auf die eine Figur stellte, diese mit allen Gaben des schöpferischen Lebens überhäufte und den übrigen Menschen des Stückes die Seele nahm; ja, man kann oft noch von Glück sagen, wenn die Aermsten bei solchen Kuren noch mit ganzem Leibe davon kommen.

Der Karlsruher Shakespeare-Cyclus war gewissermaassen das Zeugniß der Reife nach zwölfjährigem Bemühen, den grössten dramatischen Dichter bei einem Publikum heimisch zu machen, das ihn vor jener Zeit kaum aus den allervereinzeltesten Proben kannte und dessen Geschmack sich anfangs gegen jede ernste Aufgabe anstemmte. Mag es der Kunstanstalt, mag es dem Publikum zum Ruhme gereichen, dass der Antheil des letzteren bei jenen fünf und zwanzig Abenden sich als der glänzendste auswies und dass die

Dramen des Briten fast einen bedeutenderen Zulauf fanden, als ein ähnlicher Cyclus der deutschen Classiker, der in diesem verflossenen Theaterjahre gespielt wurde.

Mag vor Allem jener echte Beschützer der Kunst sich den schönen Lorbeer dieses Sieges auf's Haupt drücken, der in Zeiten, wo fast allgemein die Bühne nur leichte Vergnügungen bietet, den schwer ernsten Bestrebungen seines Theaters den unwandelbaren Schutz fürstlicher Huld bewahrte.

