

Badische Landesbibliothek Karlsruhe

Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe

Dramaturgische Blätter

Aufsätze und Studien aus dem Gebiete der praktischen Dramaturgie, der
Regiekunst und der Theatergeschichte

Aus der Praxis der modernen Dramaturgie

Kilian, Eugen

München, 1914

Shakespeares Timon von Athen auf der heutigen Bühne

[urn:nbn:de:bsz:31-93234](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:31-93234)

Shakespeares Timon von Athen auf der heutigen Bühne.

„Timon von Athen“ ist für die Wissenschaft und das Theater in gewissem Sinne noch heute ein ungelöstes Problem. Die Ungleichheit des Werkes, das Nebeneinander gewaltiger dichterischer Schönheiten und zahlreicher minderwertiger, unfertiger Teile hat der Tragödie von jeher die verschiedenste Beurteilung von seiten der Ästhetiker zugezogen. Neben höchster Bewunderung für die Bedeutung der Dichtung steht ungerechte Herabsetzung und Geringschätzung. Die wissenschaftliche Forschung ist in ihren zahlreichen Kontroversen und Hypothesen über die Entstehung des Werkes und den Anteil des großen Dichters daran noch bis heute zu keinem allgemein anerkannten und unumstößlichen Resultate gekommen. Noch weniger hat das Theater trotz mannigfacher ernster Bemühungen ein positives Verhältnis zu dem Drama zu gewinnen vermocht.

Es ist ein beredtes Zeugnis für den außerordentlichen dichterischen Reiz, der diesem Werk entströmt, daß es trotz seiner offen zutage liegenden zahlreichen Unvollkommenheiten und Mängel doch zu den verschiedensten Zeiten eine mächtige Anziehungskraft auf das Theater und seine künstlerischen Führer geübt hat. Diese Anziehungskraft bewährte sich in Deutschland — seltsam genug — in unverhältnismäßig starker Weise schon in jener Zeit, da man eben erst anfing, die Riesenwelt des Briten für das deutsche Theater zu erobern. In den siebziger und achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts, als Schröder in Hamburg und Dalberg in Mannheim die erste erfolgreiche Pionierarbeit für die Anpassung der Shakespeareschen Dramen an das deutsche Theater leisteten, stand — lange vor vielen anderen Stücken, die erst in viel späterer Zeit Gemeingut der deutschen Bühnen geworden sind — „Timon von Athen“ auf der

Liste der Werke, denen sich die Liebe und die Aufmerksamkeit der Theaterkundigen zuwandte.

Es ist bekannt, daß kein Geringerer als Schiller 1784 in seiner Abhandlung über die Schaubühne als eine moralische Anstalt die später allerdings getilgten Worte schrieb:

„Unsere Schaubühne hat noch eine große Eroberung ausstehen, von deren Wichtigkeit erst der Erfolg sprechen wird. Shakespeares ‚Timon von Athen‘ ist, soweit ich mich besinnen kann, noch auf keiner deutschen Bühne erschienen, und so gewiß ich den Menschen vor allem anderen zuerst in Shakespeare auffuche, so gewiß weiß ich im ganzen Shakespeare kein Stück, wo er wahrhaftiger vor mir stände, wo er lauter und beredter zu meinem Herzen spräche, wo ich mehr Lebensweisheit lernte, als im ‚Timon von Athen‘. Es ist wahres Verdienst um die Kunst, dieser Goldader nachzugraben.“

Der furchtbare Haß, der in dem zweiten Teile des „Timon“ gegen die Menschheit und ihre Kultur emporflammt, scheint gerade in dem Zeitalter, das den Idealen Rousseaus huldigte, vielfach verwandte Saiten berührt zu haben. Schiller trug sich damals, wie er in einem Briefe an Dalberg schrieb, mit dem Gedanken, neben „Macbeth“ auch „Timon“ für das deutsche Theater zu bearbeiten. Die Ausführung dieses Planes kam nicht zustande.

Schon vorher aber hatte der Theaterschriftsteller S. J. Fischer in Prag den ersten Versuch unternommen, den „Timon von Athen“ der deutschen Bühne zu adaptieren und seine Bearbeitung in einem Sammelbände gleichzeitig mit „Macbeth“, dem „Kaufmann von Venedig“ und „Richard II.“ im Jahre 1778 veröffentlicht. Mit einem gewissen Geschick waren die fünf Akte des Originals zu deren drei in der Bearbeitung zusammengezogen, in der Weise, daß der zweite Akt bei Fischer dem dritten des Originals entsprach, während der erste und dritte des Bearbeiters jeweils zwei Akte des Urtextes umfaßte. Abgesehen von zahlreichen Kürzungen, denen seltsamerweise auch die wirkungsvollste Szene des Stückes, das zweite Gastmahl, zum Opfer fiel — nur die Einladung hierzu wurde erwähnt — folgte das Stück ziemlich treu dem Gange des Originals. Der letzte Akt, der ohne Verwandlung im Wald vor der Höhle spielte,

schloß das Stück mit V, 2 und den letzten Worten Timons, die dadurch, daß die Senatoren mit Flavius vor ihm den Schauplatz verließen, den Charakter eines kurzen, abschließenden Monologes erhielten.

Auf das Theater scheint Fischers Bearbeitung nicht gedrungen zu sein. Dies erreichte erst die Bearbeitung Dalbergs, die den Timon 1789 in Mannheim zum ersten Male auf die deutsche Bühne brachte¹⁾. Auch bei Dalberg trat natürlich wie bei Fischer an Stelle von Shakespeares blühenden Versen die nüchterne Prosasprache des damaligen Familienstückes. Im übrigen ging er mit dem Originale weit radikaler und gewalttätiger um als der Prager Bearbeiter. Timon, der in Timandra eine Geliebte erhielt, wurde zum Mörder des Sempronius; dies veranlaßte das Eintreten des Alcibiades für den schuldigen Freund vor dem Senat und des ersteren Verbannung aus der Stadt.

In der freien und selbständigen Weise, wie Dalberg hier durch zahlreiche Neudichtungen in die Komposition des Stückes eingriff, hatte der Mannheimer Dramaturg seine Vorgänger in den Bearbeitungen, in denen man im eigenen Vaterlande des Dichters sein Werk im Laufe der Jahrhunderte veränderte und verunstaltete. Shadwell (1678) hatte dem Timon eine Geliebte, die ihn nicht verläßt, Cumberland (1771) eine Tochter gegeben, die er um Vermögen und Existenz bringt: beides Erfindungen, die mit dem Geiste des Originals unvereinbar sind und, wie schon Gervinus erkannte, eine „Entwurzlung des Charakters“ bedeuten. Weit glimpflicher und pietätvoller verfuhr Lambe in der Bearbeitung, die er 1816 für Kean in London herausgab. Sie erwarb sich das unbestreitbare Verdienst, nach den Verballhornungen der vorangegangenen Jahrhunderte den echten Timon für die englische Bühne zum ersten Male wiederherzustellen. Lambe begnügte sich mit relativ geringfügigen Änderungen und Kürzungen im Texte und benutzte nur für den letzten Akt eine neugedichtete Szene aus Cumberlands Bearbeitung.

In Deutschland ruhte nach Fischers und Dalbergs ersten kühnen Versuchen die Beschäftigung mit dem Probleme bis tief in das 19. Jahrhundert herein²⁾. Erst im Laufe der letzten fünf Jahr-

zehnte wagten sich wieder einige Versuche hervor, den Timon für das deutsche Theater zu gewinnen. Von den drei Bearbeitungen, die sich dieses Ziel setzten: von Seodor Wehl, Albert Lindner und August Fresenius³⁾ ist nur die von Lindner 1871 in Berlin auf die Bühne gelangt; sie verschwand nach zwei Aufführungen wieder im Archiv des Königlichen Schauspielhauses. Gedruckt wurde nur die Bearbeitung von Wehl in der alten „Schaubühne“ von 1862; über die von Fresenius hat dieser in den Jahrbüchern der deutschen Shakespeare-Gesellschaft berichtet.

Alle diese Einrichtungen gehören zu der Gattung der sogenannten freien Bearbeitungen; keine konnte der Versuchung widerstehen, an den angeblichen und wirklichen Mängeln des Originalen mit bessernder Hand herumzusehen und diesem, wie Srenzel in seiner Besprechung der Berliner Aufführung schrieb, „moderne Nasen und Arme“ anzusetzen. Am freiesten und willkürlichsten ist Lindner mit der Vorlage umgegangen; er hat sie durch zahlreiche Neu- und Umdichtungen erweitert und den Schluß der Tragödie durch einen rührseligen Ausgang entstellt, der Timon „versöhnt“ durch Selbstmord enden läßt. Weit konservativer ist Seodor Wehl verfahren, dessen Einrichtung ohne wesentliche Änderungen ziemlich genau dem Originale folgt. Ihr schärfster Eingriff bestand darin, daß sie die Senatszene (III, 6), deren unorganische Stellung in dem Gesamtdrama für alle Bearbeiter ein Stein des Anstoßes war, beseitigte und sie durch eine neugedichtete Szene zu Beginn des vierten Aktes ersetzte, die den Versuch machte, die Verbannung des Alcibiades durch sein Eintreten für den von dem Senate verhafteten Timon (verhaftet wegen der „Schmach“ des Gastmahls!) zu motivieren. In diesem Punkte, der losen Verbindung von Alcibiades' Verbannung mit der Handlung des Stückes, einen Wandel zu schaffen, war das Ziel, das auch Fresenius bei seiner Umarbeitung der Senatszene vorschwebte. Er ließ zu diesem Zwecke Alcibiades den Senat ansehen, „seinem in momentane Geldverlegenheit geratenen Freund Timon durch ein Darlehen aus dem Staatschatz aufzuhelfen, und als die Senatoren fast einstimmig dies Gesuch abschlugen, gerät der jugendlich aufbrausende, ob solch schnöden Undanks empörte Alcibiades dermaßen in Zorn, daß er racheschnau-

bend den Sitzungsaal verläßt“. Die für diese Szene notwendig gewordenen Zusätze entnahm Fresenius soviel als möglich dem Wortlaut teils gestrichener Stellen des Timon, teils anderen Dramen Shakespeares — ein etwas seltsames Verfahren, das die also neu entstandene Szene gewissermaßen wie ein Potpourri aus Shakespeares Werken erscheinen ließ. Im übrigen war Fresenius bestrebt, eine möglichst treue Wiedergabe des Originales zu bieten.

Zu dem erwünschten Ziele ist keine dieser drei Bearbeitungen durchgedrungen; sie gehören, wenn man von der zweimaligen Aufführung des Stückes in Lindners Fassung absieht, ausschließlich der Literatur an. Dagegen ist es der letzten Bearbeitung, die das Stück erfahren hat, der von Heinrich Bulthaupt, beschieden gewesen, sich im Laufe der neunziger Jahre des vorigen Jahrhunderts eine namhafte Reihe deutscher Bühnen zu erobern. Der momentane äußere Erfolg dieser Aufführungen vermochte allerdings nicht darüber hinwegzutäuschen, daß der sonst so verdiente Dramaturg sich mit diesem seinem Timon auf einen Abweg verirrt hatte⁴). Seine Umarbeitung des Stückes, die an Freiheit der Behandlung alle früheren Arbeiten weit hinter sich zurückließ, brach dem Charakter des Helden durch einen unmöglichen, rührseligen Schluß seine Spitze ab und verfiel überdies, gleich Dalberg, in den unglaublichen Fehler, Timon zum Mörder zu machen und ihm dadurch eine Schuld aufzulasten, die mit dem Problem der Dichtung ganz und gar unvereinbar ist. Auch im übrigen war die Arbeit Bulthaupts derart frei, daß sie wohl als eine Neudichtung mit Benutzung einiger Teile Shakespeares, nicht aber als eine Bearbeitung des Shakespeareschen Dramas gelten konnte.

Von dem echten Timon vermochte diese Zwittererschöpfung noch weit weniger eine Vorstellung zu geben, als alle früheren Versuche, das Stück für die heutige Bühne zu erobern. Der Wunsch, diesen echten Shakespeareschen Timon auf der Bühne zu sehen, blieb nach wie vor ein frommer Wunsch. Auch Fresenius war am Schlusse seiner Darlegungen zu dem Resultate gekommen, daß alle bisherigen Bearbeitungen dem Schauspiel allzusehr ins Fleisch schneiden. „Das Original überragt sie alle bei weitem. Es dürfte sich deshalb

schon der Mühe verlohnen, der ursprünglichen Dichtung, nur mit allernotwendigsten Kürzungen und Änderungen, noch ein weiteres Mal auf die Bühne zu verhelfen. Man wage den Versuch.“ Und in demselben Sinne äußerte sich Srenzel, als er über die Aufführung von Lindners Bearbeitung zu Gericht saß: „Wozu überhaupt diese Bearbeitungen? Mit einem Strich durch die Reden Timons wider Timandra und Phrynia kann man ohne den geringsten Anstoß das Stück überall darstellen.“

Daß solche Stimmen im Rechte waren, zeigte die Münchner Aufführung des „Timon von Athen“ vom 19. September 1910, die zum erstenmal versuchte, den echten Shakespeareschen Timon, ohne alle einschneidende Änderungen und Zusätze, bloß mit einigen zweckentsprechenden Kürzungen versehen, auf die deutsche Bühne zu stellen. Dieser Versuch, das Stück zum erstenmal in Deutschland und — wenn man an die englischen Aufführungen denkt — wohl überhaupt zum erstenmal seit Shakespeares Tagen nach dem unveränderten Original zu spielen, konnte nur gewagt werden mit Rücksicht auf die besonderen Vorteile, die dem Münchner Hoftheater durch die dortige neue Shakespeare-Bühne zur Verfügung standen.

Diese Vorteile kommen gerade einem Werke wie dem „Timon von Athen“ in besonderem Maße zustatten. Wollte man versuchen, dieses spröde und ungleich gearbeitete Stück mit seinen zahlreichen Verwandlungen unverändert auf der modernen Illusionsbühne zu spielen, so würde ein solcher Versuch mit Schwierigkeiten aller Art zu kämpfen haben. Der Kontrast zwischen den echten und unechten Teilen der Dichtung, der Riß, der zwischen den wunderbarsten Offenbarungen des Shakespeareschen Genius und der unfertigen und stümperhaften Arbeit eines Routiniers offenkundig klappt, würde sich auf der Dekorationsbühne, wo die zahlreichen Veränderungen des Schauplatzes ein fortwährendes Fallen des Vorhangs und lange Pausen erforderten, auf das peinlichste bemerkbar machen und den künstlerischen Genuß in starkem Maße schädigen. Nur eine Bühneneinrichtung, die es ermöglicht, die heterogenen Teile des Werkes durch die Kontinuität des Spieles zu einem möglichst geschlossenen Ganzen zusammenzuhalten, die es gestattet, über die

vielen schwächeren Szenen tunlichst rasch hinwegzueilen: nur eine solche Bühne ist imstande, das eigentümliche, bei allen seinen Unvollkommenheiten doch gewaltige Werk für die heutige Bühne zu retten.

Es erweist sich dabei empfehlenswert, die Tragödie statt der überlieferten Sünsteilung in drei Akte zu gliedern. Dadurch wird es möglich, die ganze Aufführung nur an zwei Stellen durch ein Fallen des Vorhangs zu unterbrechen, was für die einheitliche Wirkung der Vorstellung sehr heilsam ist. Es empfiehlt sich dies um so mehr, als die ganze Komposition des Werkes der Drieteilung entgegenkommt und die Übersichtlichkeit der Handlung durch diese Art der Gliederung gehoben wird.

Der erste Akt umfaßt demnach die beiden ersten Akte des Originals; er bringt die Exposition und die ersten Anzeichen des drohenden Bankerotts. Der zweite Akt, der dem dritten des Urtextes entspricht, zeigt die verschiedenen erfolglosen Versuche Timons, von seinen Freunden Geld zu erhalten, die Verbannung des Alcibiades durch den Senat, endlich den Höhepunkt des Werkes in der zweiten Bankettszene. Der dritte Akt umfaßt die beiden letzten Akte des Originals, deren Spaltung durch einen Aktschluß schon wegen der Armut an äußerer Handlung in diesem zweiten Teile der Tragödie sehr wenig zu empfehlen wäre.

Der erste Akt beginnt in einem Vorsaale von Timons Haus, der in stilisierter Dekoration auf der Hinterbühne gestellt ist. Ein einfacher Prospekt, hinter dem der Bankettsaal für die folgende Szene in seinen Hauptteilen bereits fertig steht, bildet den Hintergrund des kurz gehaltenen Bühnenbildes; als allegorisierende Attribute wirken zwei wertvolle Kunstgegenstände (Skulpturen), die auf den Kunstsinne des reichen Mäzenaten deuten. Eine diskrete Tafelmusik, die den ersten Teil der Szene begleitet, vorübergehende Gäste, die von Dienern hereinkomplimentiert werden, bereiten auf die Anfänge des Bankettes vor. Der Text der ersten Szenen — bei der Münchner Aufführung wurde die vortreffliche Übersetzung von Paul Heyse zugrunde gelegt — bleibt, von einigen geringfügigen Kürzungen abgesehen, unverändert. Nach dem Auftritt des Alcibiades und Timons Worten:

Seid willkommen!

Oh' wir uns trennen, soll uns manche Stunde
In Lust vereinen. Bitte, tretet ein!

geleitet Timon seine Gäste in das Innere des Hauses; die Tafelmusik setzt von neuem ein, und der Mittelvortrag schließt sich. Während die Hinterbühne in den Bankettsaal verwandelt wird, spielt sich auf der Vorderbühne die kleine Szene ab, die im Original den Schluß von I, 1 bildet: der Auftritt der „beiden Lords“ und ihr Gespräch mit Apemantus. Die „beiden Lords“ sind hier, ebenso wie an verschiedenen anderen Stellen des Stückes, durch Timons Freunde, am besten Lucius und Lucullus, zu ersetzen. Die Übertragung der Rollen der verschiedenen ungenannten „Lords“ auf die mit Namen bedachten Freunde Timons empfiehlt sich ebenso aus praktischer Rücksicht, wie sie durch die uns überlieferte vielfach unfertige Gestalt des Stückes, das in der Benennung der Personen eine auffallende Flüchtigkeit zeigt, geboten und erlaubt erscheint. Mit dem Abgang der beiden Freunde wird die Tafelmusik, die den bisherigen Dialog diskret begleitete, lauter, der Mittelvortrag öffnet sich und zeigt den festlich erleuchteten Bankettsaal, der durch die offene Säulenhalle des Hintergrundes einen Ausblick auf die tiefer liegende Stadt gewährt. Es ist ratsam, dieser ersten Bankettszene die festliche Beleuchtung eines Abendfestes zu geben und sie dadurch in einen wirksamen äußeren Kontrast zu setzen zu der zweiten Bankettszene (III, 6), die in heller Tagesbeleuchtung zu spielen ist. Dadurch wird dem Zuschauer symbolisch der Gegensatz dieser beiden Szenen und ihrer Stellung im Kunstwerk zum Bewußtsein gebracht: hier in dem Rausche eines glänzenden und die Sinne betäubenden Nachtfestes die große Täuschung, in der Timon im Kreise der Schmarotzer befangen ist — dort die ernüchternde Klarheit des Tages, die an Stelle des blendenden Truges die Sonnenhelle der Wahrheit gesetzt hat. Die Regie hat alles zu tun, den phantastischen Charakter eines blendenden Nachtfestes in dem ersten Gastmahl zu betonen. Der Auftritt Cupidos und der Tänzerinnen, die einen üppigen Reigen vor den Gästen aufführen, ist besonders geeignet, diese Intentionen der Regie zu unterstützen. Nach dem turbulenten Ausbruch der vom Weine erhitzten Trinker, die Timon

zum Ausgang geleitet, bleibt Apemantus allein auf der Bühne zurück und schließt die Szene mit einem kurzen Monolog, der in die Worte ausklingt:

Oh, daß der Mensch stets offene Ohren hat
Für Schmeichelei, und nie für guten Rat!

Während von außen abermals die Abschiedsrufe der trunkenen Gäste vernehmbar werden und die Musik mit einem Tusch einsetzt, schließt sich der Mittelvorhang, und es folgt sofort auf der Vorderbühne die erste Szene des zweiten Aktes: das Gespräch zwischen dem Senator und seinem Diener Laphis, der von seinem Herrn zur Einforderung der ausstehenden Gelder zu Timon entsandt wird, eine kurze Zwischenszene, die keineswegs nach einem konkreten Schauplatz verlangt und vorzüglich vor dem Vorhang gespielt werden kann. Für die große folgende Szene, die ganze zweite des zweiten Aktes, wird die Hinterbühne wieder in die Dekoration der ersten Szene, den Vorsaal von Timons Haus, umgebaut. Ein großer Strich trifft in diesem Szenenkomplexe den Auftritt des Apemantus mit dem Narren und des Pagen, der mit einem Briefe der Kupplerin zu Timon kommt. Diese Szenen, deren Unechtheit als ein ziemlich einstimmig anerkanntes Resultat der philologischen Forschung gilt, würden auch auf der heutigen Bühne nur als eine entbehrliche und störende Episode wirken. In ihrer Beseitigung begegnet sich die Forderung der Theaterpraxis mit den Errungenschaften der Wissenschaft. Der Text hat also aus Timons Rede:

Tut das, Freunde!

Man soll sie gut bewirten

sofort überzugehen in die Worte, die Flavius an die Diener richtet:

Ich bitt' euch, geht hinein; ich sprech' euch noch.

Die Diener der Gläubiger gehen ab; Timon und Flavius bleiben zu der großen Szene zurück, die nun den Schluß des ersten Aktes bildet.

Der zweite Akt, der dem dritten des Originales entspricht, bringt zunächst die drei Szenen, in denen Timon durch seine Diener Geld von den Freunden zu erhalten sucht. Die erste und die dritte dieser Szenen (III, 1 und 3) spielt auf der Vorderbühne vor dem Vorhang,

die zweite auf der Hinterbühne, die eine Straße in Athen vorstellt. Die vierte Szene zeigt wieder den Vorsaal in Timons Haus, wie zu Beginn des Stückes. Hier spielen sich die Szenen ab, wie Timon von den Dienern seiner Gläubiger bedrängt wird.

Die folgende Senatszene (III, 5), wo Alcibiades sich für den unbekanntem Täter einer unbekanntem Mordtat einsetzt und dadurch seine Verbannung aus der Vaterstadt auf sein Haupt zieht, war von jeher ein Stein des Anstoßes für alle, die sich mit dem Drama beschäftigten. Gervinus hat gesagt: „Eine solche unverbundene Szene wird man im ganzen Shakespeare nicht wieder finden“, und alle bisherigen Bearbeiter des Stückes schienen ihm recht zu geben, indem sie den Versuch machten, die Szene dadurch organisch mit dem Stücke zu verbinden, daß sie Timon in irgendeinen Zusammenhang mit dem Gegenstand der Verhandlung brachten. Das führte unter anderem zu Entgleisungen, wie die, daß Timon selbst zum Mörder wird — eine Verfündigung gegen den Geist des Gedichtes, wie sie schlimmer nicht gedacht werden kann.

Gegenüber allen diesen Versuchen und den Angriffen, aus denen diese Versuche hervorgegangen sind, ist es nicht ohne Nutzen, sich an die Verteidigung zu erinnern, die Wilhelm Wendlandt in einer wertvollen Studie über Timon von Athen⁵⁾ der Senatszene zuteil werden läßt. Wendlandt schreibt: „Die Frage nach der Persönlichkeit des von Alcibiades verteidigten Freundes ist übermäßig aufgebauscht. Es ist nach meiner Ansicht völlig gleichgültig, wer dieser unglückliche Freund gewesen sein kann. Dem Dichter war es offenbar gleichgültig. Die Tatsache, daß ein hochgemuter Mann einen Freund vor der Engherzigkeit und Verleumdung — denn dies sollen die Ausführungen der Senatoren sein — umsonst verteidigt, weil die Wächter des Gesetzes den übereilten Mord gleichstellen mit einem Meuchelmord und der Waffentaten des reuigen Freundes nicht eingedenk sind, genügt den Intentionen des Dichters vollkommen, um zu zeigen, daß ein freimütiger Mann im öffentlichen Leben auf dieselben Grenzen des Herzens stößt, wie ein gutmütiger im privaten.“ Wendlandt erblickt in dieser Szene, die er im Gegensatz zu anderen Forschern für durchaus echt hält, eine bewusste Parallele des Dichters zu der nun folgenden Bankettszene. Es ist nach

seiner Ansicht kein Zufall, daß unmittelbar vor der Bankettszene aus dem Munde des Alcibiades die Apologie der Wut und ihrer Folgen verkündigt wird.

Man mag über diese Frage denken, wie man will: wenn man Timon nach dem unveränderten Originale spielen will, liegt kein Grund vor, an dieser Stelle durch Weglassung oder Überarbeitung der vielberufenen Szene von dem einmal eingeschlagenen Wege abzuweichen. Die Erfahrung der Bühne scheint Wendlandt recht zu geben; diese Szene, der Kampf eines großzügigen Tatmenschen gegen die philiströse Engherzigkeit der Massenpsyche, übt auf der Bühne eine starke Wirkung, auch wenn über dem eigentlichen Gegenstand der Verhandlung ein geheimnisvolles Dunkel liegt.

Mit dem Abgang der Senatoren schließt sich der Mittelvorhang; während die Hinterbühne in den Bankettsaal umgebaut wird, spricht Alcibiades seinen Monolog auf der Vorderbühne. Als der Vorhang sich zur Bankettszene wieder öffnet, fällt Tafelmusik hinter der Szene ein und begleitet den ganzen folgenden Dialog, um erst bei Timons Worten:

Deckt auf, ihr Hund', und leckt!

mit einer schrillen Dissonanz abzubrechen. Mit der Verjagung der Gäste und Timons Rede:

Verbrenne, Haus und Stadt! Dem Haß geweiht
Sei nun der Mensch und alle Menschlichkeit!

schließt sehr wirkungsvoll der zweite Akt. Die nachfolgende kleine Profaszene mit dem Wiederauftritt der „Lords“, die ihre verlorenen Kleidungsstücke suchen, ist trotz der charakteristischen Arabeske im Interesse der theatralischen Gesamtwirkung zu streichen, um so mehr, als in den Schlußworten dieser Szene „Statt Edelsteine gab's heut' Steine nur“ einer der vielen Widersprüche, an denen die uns überlieferte Gestalt der Tragödie leidet, stehengeblieben ist.

Es könnte die Frage auftauchen, ob es nicht ratsam ist, diesem Akt noch die beiden ersten Szenen des vierten Aktes, den Monolog Timons vor den Mauern Athens und den Abschied des Flavius von den Dienern des Hauses, anzufügen. Dafür spricht, daß diese beiden Szenen sich zeitlich unmittelbar an die Bankettszene an-

schließen, wogegen zwischen ihnen und den nun folgenden Szenen im Walde ein größerer zeitlicher Zwischenraum zu denken ist. Der Akteinschnitt würde sich dann mit dem zeitlichen Intervalle decken. Die beiden Szenen wären in diesem Falle umzustellen, so daß auf das Bankett zuerst die vor dem Vorhang zu spielende Dienerszene (IV, 2) und dann erst als monumentaler Abschluß des Aktes Timons gewaltiger Monolog vor den Mauern Athens (IV, 1) zu folgen hätte. In der Tat wurde bei der ersten Münchner Aufführung des Stückes diese Anordnung der Szenen versucht. Doch lehrte die Erfahrung, daß die starke theatralische Wirkung der Bankettsszene durch die unmittelbare Anreihung der beiden anderen Szenen abgeschwächt wird und daß auch Timons Monolog vor den Mauern die Stimmung nicht mehr auf der ursprünglichen Höhe zu erhalten vermag.

So ist es vorzuziehen, mit diesem Monologe, entsprechend der Akteinteilung unserer Ausgaben, den letzten Akt der Tragödie zu eröffnen. Er verlangt einen stimmungsvollen dekorativen Hintergrund: Ilioslandschaft, in der Ferne die Stadt, gekrönt von der Silhouette der Akropolis. Dann folgt das rührende Idyll der Dienerszene (IV, 2), der Abschied des Flavius von den Hausgenossen, vor dem Vorhang. Als dieser sich öffnet, ist auf der Hinterbühne der Wald mit der Höhle aufgebaut. Das dekorative Bild dieser Szene ist von großer Bedeutung, da es während des größten und wichtigsten Teiles des letzten Aktes unausgesetzt das Auge des Zuschauers beschäftigt. Zwischen den Stämmen der Bäume muß die blaue Fläche des südlichen Meeres sichtbar sein und im Einklang mit Timons Worten („Timon hat sich für immer angebaut — Auf dem umspülten Strand der salzigen Flut“) dem szenischen Bilde seine besondere Stimmung geben. Auf diesem Schauplatz spielen sich in unmittelbarer Folge alle übrigen Szenen des vierten und die beiden ersten des fünften Aktes ab. Sie lassen sich ohne Schwierigkeit in ununterbrochener Zeitfolge aneinanderreihen. Die notwendigen Kürzungen treffen überall nur Einzelheiten des Textes, nirgends eine ganze Szene dieser in wundervoller Kontrastierung aufgebauten Szenenreihe. Auch Phrynia und Timandra, die in dieser Tragödie des Menschenhasses charakteristischerweise das

einzig weibliche Element vertreten, müssen in ihrer ganzen Eigenart der Aufführung erhalten werden. Einige leise Retuschen im Texte genügen, um zu beseitigen, was eine törichte Prüderie etwa beanstanden könnte. Die meisten Kürzungen hat die lange Szene mit Apemantus, namentlich in ihrem letzten, dem profaischen Teile zu erfahren. Dagegen ist das köstlich wirkende Idyll der beiden Diebe ohne jede Änderung zu erhalten; ebenso natürlich die rührende Szene des Hausverwalters und seine Wiederbegegnung mit Timon. Während der beiden folgenden Szenen, also der beiden ersten des fünften Aktes nach der Einteilung des Originals, hat langsam die Dämmerung über die Landschaft hereinzubrechen. Eine kurze kriegerische Marschmusik, die ganz in der Ferne vor dem Auftritt des Flavius mit den Senatoren (also vor V, 2) vernehmbar wird, dient dazu, dem Zuschauer das Geranrücken des Alcibiades gegen die Stadt in Erinnerung zu rufen und die besondere Stimmung der folgenden Szene, die Athens Abgesandte in furchtbarer Bedrängnis zeigt, suggerierend zu unterstützen.

Zum Schluß der Waldszenen muß die Regie darauf bedacht sein, im Zuschauer keinen Zweifel darüber zu lassen, daß Timons Geschick besiegelt ist — daß er in den Tod geht. Es ist dies um so wichtiger, als die kleine, nur einige Verse umfassende Zwischenszene, wo der Soldat Timons Grabstein findet (V, 4), aus künstlerischen und technischen Gründen zu streichen ist. Der Zuschauer muß sich schon beim letzten Abgang Timons über dessen Geschick im klaren sein. Auf welche Weise der Tod eintritt, ob durch Selbstmord, Entkräftung usw., ist künstlerisch ohne jede Bedeutung; das Dunkel, das hierüber in der Dichtung liegt, braucht das Theater nicht zu erhellen.

Vor allem liegt es in der Hand des Darstellers, in der gebrochenen Haltung, in dem müden, weltverlorenen Ton von Timons letzter großer Rede „Kommt niemals wieder usw.“ unverkennbar zu zeigen: hier ist ein Sterbender.

Mit seinen letzten Worten:

Grabt nur noch Gräber, Tod sei euer Lohn!
Birg, Sonne, dich! Vollbracht hat Timon schon

geht er langsam, gesenkten Hauptes in die Höhle, nachdem ein langer, müder Blick auf dem Ort seines letzten Erdenweilens noch einmal gelastet hat. Nach einer kleinen Pause, die durch ein charakteristisches stummes Spiel der drei Zurückbleibenden ausgefüllt ist, folgen leise und gedrückt die Reden der Senatoren:

Erster. Sein Groll und Gram sind unzertrennlich eins
Mit seinem Wesen.

Zweiter. Nichts bleibt von ihm zu hoffen. Gehn wir heim,
Zu sehn, welche andre Rettung uns noch bleibt
In dieser großen Not.

Erster. Es gilt zu eilen.

Die beiden Senatoren gehen ab. Flavius, der Hausverwalter, bleibt allein zurück. Der Schmerz um den verlorenen Herrn arbeitet in dem treuen Alten. Er macht eine Bewegung, als ob er ihm in die Höhle folgen wolle; aber er sieht keine Hoffnung auf Erfolg; schmerzgebeugt lehnt er gegen den Felsen der Höhle; nach einer kleinen Pause rafft er sich auf und verläßt langsam, gebrochenen Ganges den Schauplatz. Die Szene ist nun vollkommen leer; über dem Vordergrund liegen die kalten Schatten des Abends; nur zwischen den Stämmen erglöhnt das Meer in den letzten Strahlen der untergehenden Sonne. Die leblose Bühne liegt eine kurze Weile unverändert; dann schiebt sich langsam — sehr langsam! — der Mittelvorhang über dem Bilde zusammen. — Als der Vorhang völlig geschlossen ist, wird der vorige Kriegsmarsch, jetzt in größerer Nähe, wieder vernehmbar. Es folgt auf der Vorderbühne die kurze Zwischenszene V, 3, die über den Stand der kriegerischen Dinge und den Mißerfolg der Gesandtschaft bei Timon berichtet. Hieran schließt sich sofort die Schlußszene des Stückes (V, 5), die sich auf der Hinterbühne in derselben Dekoration wie Timons Monolog vor den Mauern (IV, 1) abspielt. In der Grabchrift Timons sind die beiden ersten Zeilen, deren Inhalt dem der beiden letzten widerspricht, zu beseitigen. Sonst erfordert auch diese Szene nur einige Striche in den allzu breit geratenen Bittreden der Senatoren.

Auch „Timon von Athen“, die herbste und sprödeste unter Shakespeares Tragödien, vermag, trotz der offenbaren Mängel und des ungleichen Wertes dieser Dichtung, mit Ehren auf der heutigen Bühne zu bestehen und das Publikum zu fesseln — unter der

Voraussetzung freilich, daß eine stilisierte und vereinfachte Bühneneinrichtung eine ununterbrochene Abwicklung des Dramas ermöglicht, und daß Inszenierung und Darstellung sich mit besonderer Liebe des im banalen Sinne nicht dankbaren, aber doch immer höchst interessanten Problems bemächtigen.

ibt
in
die
rz-
ien
es
or-
en
en-
rt;
ng
fen
der
ene
er-
ort
in
, 1)
en,
nst
ge-
Fe-
des
gen
der