

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

Schillers Don Carlos auf der Bühne

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

Schillers Don Carlos auf der Bühne.

In der Textgeschichte von Schillers „Don Carlos“ sind vier Hauptphasen der Entwicklung zu unterscheiden. Aus der ersten im Druck veröffentlichten Fassung, dem Kraftgenialischen Entwürfe, der in der Rheinischen Thalia von 1785 und 1786 erschienen war und die beiden ersten Akte sowie die erste Hälfte des dritten Aktes des späteren Stückes umfaßte, entwickelte sich im Laufe des folgenden Jahres die zweite Redaktion, die als die erste Vollaussgabe der Dichtung 1787 im Verlage von Göschen dem Druck übergeben wurde. In der Fassung dieser ersten Gesamtausgabe blieb das Drama durch mehrfache Auflagen, deren letzte 1799 erschien, bis zum Jahre 1801, wo der Dichter eine dritte Umarbeitung vornahm, indem er den Text von 1787 ungefähr um 840 Verse kürzte. In die vierte und letzte Phase trat die Geschichte des Stückes mit dem Jahre 1805, wo der Dichter für das „Theater“, die damals im Erscheinen begriffene Sammlung seiner Bühnenstücke, den Carlos einer erneuten Redaktion unterwarf und den Text abermals etwa um 80 Verse verkürzte. Diese Überarbeitung von 1805 blieb als die Redaktion letzter Hand für alle folgenden Ausgaben maßgebend und ist diejenige Form, die uns als Vulgata in allen neueren Einzel- und allen Gesamtausgaben der Schillerschen Werke vorliegt.

Interessant ist das Zahlenverhältnis, das sich aus einem Vergleiche dieser vier Fassungen hinsichtlich ihres Umfangs ergibt. Der erste Thaliadruck, der nur bis in die Mitte des dritten Aktes reichte und mitten in der Audienzszene abbrach, zeigte eine so maßlose Ausdehnung, daß er, obgleich einzelne Szenen bloß skizziert waren, für die erste Hälfte des Stückes allein 4140 Verse, also ungefähr den doppelten Umfang eines klassischen französischen Trauerspiels, in Anspruch nahm. Diese 4140 Verse des Fragmentes reduzierten sich durch die Umarbeitung zu der Vollaussgabe von 1787, trotz des

neuen Zusages, der mit Posas Erzählung „Zwei edle Häuser in Mirandola“ hinzukam, auf 3380 Verse; daran schloß sich die neue zweite Hälfte des Stückes mit 2902 Versen, so daß das ganze Werk in der ersten Buchausgabe den Umfang von 6282 Versen erreichte. Indem bei der dritten und vierten Umarbeitung im ganzen etwa 900 Verse getilgt wurden, erhielt das Drama in der Vulgata von 1805 den endgültigen Umfang von 5370 Versen.

Die wichtigste Veränderung hat das Stück durch die erste Umarbeitung erfahren, die aus dem Torso des Thaliadrucks die Buchausgabe von 1787 gestaltete.

Hier handelte es sich nicht bloß um Kürzung, sondern um eine tatsächliche künstlerische Umformung und Neugestaltung des jugendlich genialen, aber in zahlreichen Übertreibungen, in greller und vielfach unwahrer Farbgebung sich gefallenden ersten Entwurfes zu der ausgereifteren und harmonischer abgetönten Fassung, wie sie uns in der Ausgabe von 1787 entgegentritt. Anders bei den Veränderungen, die aus der dritten und vierten Redaktion hervorgingen. Die Striche, die der Dichter hier vornahm, gingen in erster Linie darauf aus, das umfangreiche Gedicht der theatralischen Form mehr anzunähern und durch eine knappere Fassung des Dialoges den Fluß der dramatischen Handlung zu beschleunigen. Immerhin dürfte sich eine genauere Untersuchung darüber lohnen, ob und inwieweit des Dichters veränderte künstlerische Anschauung, seine Annäherung an den Klassizismus des Hellenentums an dem oder jenem Striche, der gewisse realistische Einzelheiten der ersten Vollausgabe traf, beteiligt war. Jedenfalls ist die Tatsache nicht zu bestreiten, daß durch die Kürzungen der beiden letzten Redaktionen, aus welchen Motiven sie auch hervorgegangen sein mögen, manche wertvolle und schöne Stelle geopfert wurde, die man in der Ausgabe letzter Hand nur ungern vermißt. Und auch das kann nicht geleugnet werden, daß der Dichter bei seinen Kürzungen, namentlich in der ersten Umarbeitung von 1787, nicht immer mit der nötigen Umsicht und Sorgfalt verfuhr, so daß tatsächlich in den endgültigen Text des Dramas eine Reihe kleiner Widersprüche und Risse kam, die sich erst erklären, wenn man sich die ursprüngliche Fassung vor Augen hält.

Es ist nicht unwichtig, sich dieses Verhältnis der verschiedenen Texte zueinander zu vergegenwärtigen, zur Beurteilung des Wertes der Bühnenbearbeitungen, die Schiller selbst mit seinem „Don Carlos“ vornahm. Es war selbstverständlich, daß an eine unveränderte Aufführung des Kolosses von 1787 nicht gedacht werden konnte. Seine 6282 Verse waren weit mehr als der doppelte Umfang eines normalen Theaterabends, den man ungefähr mit 3000 Versen berechnen kann. So hatte sich Schiller schon während der Arbeit an der ersten Buchausgabe mit dem Gedanken einer besonderen Theaterbearbeitung beschäftigt und gleichzeitig mit der Vollendung der Dichtung für den Druck an den Fassungen für die Bühne gearbeitet; diese Bühnenfassungen waren in Prosa geschrieben, und ihre Vollendung ging dem endgültigen Abschluß des Dramas in Versen voran. Schiller ließ den einzelnen Theatern die Wahl, ob sie das Stück lieber in Prosa oder in Versen spielen wollten. Wenn er selbst dabei in erster Linie die Profassung empfahl, so leitete ihn ebensowohl die Rücksicht auf die Schauspieler, die die Jamben „schief deklamieren“, wie der Umstand, daß er den Prosatext eher liefern konnte als die Fassung in Versen. Von der Profabearbeitung selbst wurden zwei verschiedene Redaktionen entworfen: die eine charakterisierte sich dadurch, daß sie die peinlichste Rücksicht auf die Zensur der Geistlichkeit nahm; was nur entfernt geistliche oder religiöse Dinge berührte, wurde getilgt oder verändert, selbst die Nennung Gottes wurde vermieden; der Beichtvater Domingo mußte dem der Novelle St. Reals entnommenen Staatssekretär Perez weichen. Beiden Profaredaktionen gemeinsam war der veränderte Schluß: Carlos ersticht sich, nachdem er die Unschuld der Königin beteuert hat. Zu den Profabearbeitungen Schillers trat 1790 in der „Deutschen Schaubühne“ noch eine anonyme, ebenfalls in Prosa verfaßte Bühnenbearbeitung des „Don Carlos“ von zweifelhaftem Werte an die Öffentlichkeit, die das Stück in einer von allen übrigen Fassungen abweichenden Weise damit schloß, daß der König den Infanten erschach¹⁾.

Neben den beiden Profabearbeitungen des Dichters steht seine gleichzeitig vollendete Bühnenbearbeitung in Jamben. Eine Fassung dieser Bearbeitung ist uns in einem handschriftlichen Soufflibuche

des Hamburger Theaterarchivs erhalten²⁾. Ein weiteres Exemplar dieser Einrichtung, das man in einem Manuskript des Mannheimer Theaterarchivs zu besitzen glaubte, hat sich als eine wohl auf Schillers Bearbeitung beruhende, aber vielfach veränderte und überarbeitete Fassung des Stückes entpuppt. Die Hamburger Jambenbearbeitung, deren authentische Handschrift sich unter den Schätzen des Goethe- und Schillerarchivs befindet, nimmt unter den Bühnensfassungen des Stückes deshalb den ersten Rang ein, weil der Dichter an diesem für Schröder bestimmten Text mit besonderer Sorgfalt gearbeitet hatte und geneigt war, dieser Fassung unter den an die Theater versandten Einrichtungen den Vorrang einzuräumen. Er schrieb an Schröder 1787: „Ich habe mich bei den anderen Theatereditionen, die zum Teil schon verschickt sind, so ungeschickt als möglich aus der Schlinge gezogen, aber was ich für Sie machte, sollte reif und gedacht sein, darum verschob ich Ihren Carlos bis zuletzt.“ In der szenischen Anordnung stimmte die Jambenbearbeitung im wesentlichen mit den beiden Prosaredaktionen überein. Wie in diesen, so waren auch hier von größeren Szenen gestrichen: die Auftritte im Kartäuserkloster (II, 14, 15), die einleitende Szene des vierten Aktes im Zimmer der Königin (IV, 1—3), das Gespräch zwischen der Königin, Alba und Domingo (IV, 14), endlich die Szene des Großinquisitors (V, 10). Hinsichtlich des Auftritts des Inquisitors gab der Dichter Schröder allerdings zu verstehen, daß er auf seine Beibehaltung Wert lege. „Wenn Sie ihn gelesen haben, werden Sie finden, wie viel mit ihm für das Stück verloren sein würde.“ Wie in den Prosabearbeitungen sind ferner auch in dem Hamburger Manuskripte die Szenen zwischen der Prinzessin, Domingo und Alba (II, 11—13), unter Tilgung des vorangehenden Gespräches zwischen diesem und Domingo, unmittelbar an den ersten Eholimonolog angeschlossen, in der Weise, daß die beiden in das Gemach der Prinzessin treten.

Der Schluß der Tragödie ist in der Jambenbearbeitung unverändert. In den Kürzungen und in zahlreichen Einzelheiten verrät sich die besondere Sorgfalt, die der Dichter dieser Bühnensfassung des Stückes zuteil werden ließ.

Nach dieser Jambenbearbeitung wurde „Don Carlos“ am

29. August 1787 von Schröder in Hamburg zum ersten Male auf die Bühne gebracht. Am 6. April 1788 folgte Mannheim mit der von Dalberg überarbeiteten Fassung derselben Bearbeitung. Andere Bühnen hatten sich mittlerweile für die Prosafassung entschieden: an Koch in Riga verkaufte Schiller im Juni 1787 die Perezredaktion, an Bondini für Leipzig die Domingoredaktion. In dieser Fassung war die Prosabearbeitung am 14. September 1787 zum ersten Male in Leipzig gespielt worden. Berlin folgte am 22. November 1788. Für die erste Vorstellung des Stückes in Weimar 1792 unterzog der Dichter die Jambenbearbeitung einer erneuerten Durchsicht³⁾. Auch in den folgenden Jahren wurden noch verschiedene Veränderungen daran vorgenommen. Für eine Vorstellung des Jahres 1796 legte Schiller im vierten Akte einen neugedichteten Monolog Posas ein, der das Publikum schon an dieser Stelle mit dem Plane des Marquis, sich für den Infanten zu opfern, bekannt machte.

Wie lange die verschiedenen Fassungen der Schillerschen Bühnenbearbeitung ihr Dasein auf den Theatern fristeten, wie lange sich speziell die Prosafassungen erhielten und wann die Jambenbearbeitung des Dichters durch neue, selbständige Einrichtungen des Gedichtes verdrängt wurde, ist bis jetzt noch nicht aufgeheilt. Man wird im allgemeinen wohl nicht fehlgehen mit der Annahme, daß es mit der Verbreitung der Ausgabe letzter Hand vom Jahre 1805 ab bei der größten Zahl der besseren Bühnen Regel wurde, sich dieser Ausgabe auch für die Aufführung des Stückes zu bedienen und sie durch ein selbständiges Zusammenstreichen jeweils für die betreffende Bühne zurechtzustutzen. Dies Verfahren war um so natürlicher, als des Dichters eigene Bühnenbearbeitungen bis dahin nicht im Druck erschienen waren und ihre Erwerbung den Theatern daher eine gewisse Schwierigkeit bereitete. Auch die Fassung des Stückes, wie sie in der Ausgabe letzter Hand vorlag, bot der Bühnenaufführung noch unendliche Schwierigkeiten. Trotz der Abstriche, die der ursprüngliche Text durch die Redaktionen von 1801 und 1805 erfahren hatte, wies das Stück noch den ungewöhnlichen äußeren Umfang von 5370 Versen auf und stellte den Bühnen dadurch die Aufgabe, etwa 2000 Verse zu streichen, wenn es auf den Umfang eines noch immer sehr langen, aber doch in dem Zeitraum

eines normalen Theaterabends zu bewältigenden Stückes von 3300 Versen und einigen mehr zurückgeführt werden sollte. Es ist begreiflich, daß das schwere Problem, das Stück beinahe um zwei Fünftel seines Inhalts zu kürzen, ohne es zugleich tief in seinem dichterischen Werte zu schädigen, von den einzelnen Bühnen in sehr verschiedener Weise und nur in den seltensten Fällen einigermaßen befriedigend gelöst wurde. Das Bild, das die Einrichtung des „Don Carlos“ auf unseren Theatern bot und noch heute bietet, ist im großen und ganzen ebenso buntscheckig wie unerfreulich.

Eine gewisse Einheit in der Bühnengestaltung des Stückes bildete sich insofern allerdings im Laufe der Jahre heraus, als wenigstens in der Hauptsache dieselben Striche bei den maßgebenden Theatern üblich wurden und auf diese Weise eine Art von traditioneller Einrichtung entstand, die sich dank der außerordentlichen Kraft, die der Tradition auf den Bühnen innewohnt, immer fester einbürgerte. Diese traditionelle Einrichtung des Stückes, die in erster Linie durch die virtuosenhaften Sonderwünsche der Darsteller der Hauptrollen beeinflusst war, hat das Problem seiner Bühnenaufführung keineswegs in glücklicher Weise gelöst. Die Kürzung schlug einen falschen Weg ein, indem sie, anstatt bei dem überwuchernden und leicht zu beseitigenden rhetorischen Rankenwerke anzusetzen, von dem verkehrten Grundsatz ausging, zahlreiche ganze Szenen aus dem Stücke zu beseitigen, und zwar Szenen, die für das Verständnis der Handlung sowohl wie für das Gesamtbild der Dichtung unentbehrlich sind. Die Fassung, worin „Don Carlos“ auf den Theatern zu erscheinen pflegt, macht es einem Hörer, der mit dem Buche der Dichtung nicht auf das genaueste vertraut ist, oft schlechtweg unmöglich, den Zusammenhang der Handlung zu erfassen und dem Gang der Intrige zu folgen.

Wird beispielsweise der zweite Akt, wie es beinahe überall üblich ist, mit dem großen Monologe der Eboli geschlossen und die ganze folgende Szenenreihe, die Verschwörung zwischen Alba, Domingo und der Prinzessin, beseitigt, so fehlt das unentbehrliche Bindeglied zwischen dem zweiten und dritten Akt, und kein Uneingeweihter vermag zu verstehen, wie Philipp in den Besitz der der Königin gehörigen verräterischen Briefe gelangt ist. Auch die Frage, wes-

halb Carlos den für seine egoistischen Zwecke so wichtigen Liebesbrief des Königs an die Eboli nicht ausnutzt, harret vergeblich der Beantwortung, wenn die Szene im Kartäuserkloster, wo Posa jenen Brief zerreißt, dem Rotstift geopfert wird. Die Beibehaltung dieser Szene ist auch deshalb wünschenswert, weil sie die einzige ist, die Carlos mit dem glühend geliebten Freunde zwischen dem ersten und vierten Akte zusammenführt. Im vierten Akte wird die erste im Gemache der Königin spielende Szene und die letzte im Wohnzimmer des Königs fast durchweg gestrichen. Und doch kommen nur durch die Unterredung Posas mit der Königin zu Beginn des vierten Actes die großen politischen Pläne zur Anschauung, die Posa hinsichtlich des Infanten im Herzen trägt und für deren Verwirklichung er sich die wichtige Vermittlung der Königin erbittet.fehlt die letzte Szene des vierten Actes, so wird das Charakterbild der Eboli eines wichtigen Zuges beraubt, indem sie dann nicht einmal den angeführten ihrer Reue kaum zu missenden Versuch unternimmt, den König über ihre Schuld aufzuklären und den Infanten zu retten. Auch aus anderen Gründen dürfte diese prachtvolle, durch ihren Stimmungsgehalt und die Kraft der Charakteristik ausgezeichnete Szene mit dem herrlichen „Der König hat geweint!“ nicht, wie überall gang und gäbe, dem Rotstift zum Opfer fallen. Nicht die weiche Nührung, die Posas Abschied von Elisabeth und sein letztes Wort „Königin! O Gott! Das Leben ist doch schön!“ hervorruft, sondern der herbe und kräftige Akkord der darauffolgenden politischen Szene, mit ihrer großen historischen Perspektive, gibt dem vierten Akte der Tragödie den richtigen Ausklang. Die Szene des Großinquisitors im fünften Akte, ein Juwel des Stückes und der gesamten Schillerschen Dichtung, ist in neuerer Zeit wenigstens an allen besseren Bühnen, entgegen dem früheren Brauche, in ihre Rechte getreten. Durch die Striche, wie sie dank einer verkehrten Pietät gegen gedankenlose Tradition ziemlich allgemein üblich sind, werden, abgesehen von der Einbuße, die der Zusammenhang und die Übersichtlichkeit der Handlung erleiden, namentlich die wichtigen Charaktere des Alba und Domingo so stark geschädigt, daß sie zu farblosen Schemen zu verblässen drohen. Auch sonst ist die gebräuchliche Art der Kürzung zu wenig darauf bedacht, das poli-

tische Gesamtbild der Dichtung möglichst unverfehrt und ungeschwächt zu erhalten. Gerade diejenigen Stellen, in denen Schiller zum Teil in unvergleichlicher Weise den politischen Hintergrund und die Zeit charakterisiert, in ihrem Verhältnis zu Hierarchie und Inquisition, die Stellen, in denen sich des Dichters ursprüngliche Absicht, „in Darstellung der Inquisition die prostituierte Menschheit zu rächen“, noch einigermaßen erkennen läßt, müßten für die Aufführung des Werkes unter allen Umständen gerettet werden.

Es hat nicht an dankenswerten Versuchen gefehlt, die, durchdrungen von der Mangelhaftigkeit und Untauglichkeit der durchschnittlichen Einrichtungen des Stückes, einen rühmlichen Anlauf nahmen, mit dem traditionellen Theaterschlendrian zu brechen. Solche Versuche blieben auch dann noch interessant und bis zu einem gewissen Grade verdienstlich, wenn sie über das Ziel hinausschossen und, von mißverständener Pietät gegen den Dichter geleitet, der Sache zu dienen glaubten, indem sie den ungeschickt gekürzten durch einen völlig ungekürzten „Don Carlos“ ersetzten. Ob man sich nun, wie es seinerzeit in den Münchner Sondervorstellungen vor Ludwig II. geschah, zu dem ungeheuerlichen Wagnis entschloß, das ganze Drama in einem Zuge, in dem Zeitraum von sechs Stunden, vorzuführen, oder aber ob man, wie am Berliner Deutschen Theater unter l'Arronge und Förster und neuerdings versuchsweise auch am Burgtheater, den unglücklichen Ausweg wählte, das ungestrichene Stück in zwei Teile auseinanderzureißen und an dem einen Abend die beiden ersten Akte, an dem darauffolgenden die drei letzten zu spielen: einer ersprießlichen Lösung des Problems war man damit in keinem Falle auch nur um Haaresbreite näher gerückt. Daß der Dichtung selbst, ganz abgesehen von der unorganischen Zerstückelung des Dramas in zwei auseinanderklaffende Teile, nichts weniger als ein wirklicher Dienst erwiesen wurde, lag für jede unbefangene Betrachtung auf der Hand. Das Experiment des Berliner Deutschen Theaters blieb völlig unfruchtbar, da man unmittelbar nach dem interessanten, aber verfehlten Versuche zur Aufführung des Stückes an einem Abend zurückkehrte, in einer Einrichtung, die sich durch die Sinnwidrigkeit ihrer Striche von der

Schablone der überall gangbaren Durchschnittsaufführungen in nichts unterschied.

Weit förderlicher waren die Versuche einzelner Bühnen, in der Kürzung des Stückes neue und selbständige Wege einzuschlagen. So brachte Eduard Devrient das Werk schon 1853, zu Beginn seiner Karlsruher Direktionsführung, in einer Fassung auf die Bühne, die sich durch die Herstellung einer Reihe bis dahin fast durchweg gestrichener Szenen sehr vorteilhaft von der gangbaren Einrichtung der Tragödie unterschied. Einer Neueinstudierung im Jahre 1867 legte Devrient eine neue Bearbeitung zugrunde, die es zum ersten Male mit großem Glück versuchte, in Einzelheiten auf die Fassung der ersten Buchausgabe von 1787 zurückzugreifen.

Auch an einzelnen anderen Bühnen trat durch Einfügung dieser oder jener Szene eine Wendung zum Besseren ein. Unter andern haben sich Karl Kraup in Stuttgart, Karl Weiser in Weimar, Alfred von Berger in Hamburg, Adolf Winds in Leipzig, Wilhelm König in Freiburg und Düsseldorf durch gründliche Neueinrichtungen des Stückes verdient gemacht. Im großen und ganzen aber sind solche dankenswerte Unternehmungen das Sondergut einzelner Bühnen geblieben; auf die Mehrheit der deutschen Theater haben sie keinen Einfluß geübt.

Auch in einer Neueinstudierung der Tragödie am Hoftheater zu Karlsruhe (am 8. Januar 1903) wurde von neuem der Versuch gemacht, das Werk in einer von der traditionellen Einrichtung wesentlich abweichenden Fassung auf die Bühne zu stellen. Die Einrichtung, die der Aufführung zugrunde lag, stellte sich die Aufgabe, die Dichtung in ihrem Gesamtbild in ihre Rechte zu setzen, eine klare und lückenlose Entwicklung der Handlung zu geben und vor allem diejenigen Teile des Gedichtes, in denen der politische und kirchliche Zeithintergrund in charakteristischer Weise zur Anschauung kommt, möglichst unverkürzt für die Bühne zu erhalten. Und weiter ging die neue Einrichtung von dem Bestreben aus, in dem Texte vielfach auf die erste Buchausgabe von 1787 zurückzugreifen, an Stellen, wo charakteristische Einzelheiten den späteren Redaktionen von 1801 und 1805 zum Opfer gefallen sind; in einigen wenigen Einzelheiten erwies es sich sogar als vorteilhaft, die

älteste Fassung, die des fragmentarischen Thaliadrucks, zur Revision des Textes heranzuziehen. Die von dem Dichter selbst in seinen Bühneneinrichtungen des Stückes vorgenommenen Änderungen, die vielfach die besonderen Verhältnisse seiner Zeit berücksichtigten, konnten selbstverständlich für die Bedürfnisse der heutigen Bühne nur mehr zum Kleinen Teile entscheidend sein. Immerhin gab namentlich die Hamburger Jambenbearbeitung in vielen Einzelheiten nützliche Winke und konnte so zum ersten Male mit Erfolg für die moderne Bühne verwertet werden⁴).

Bei der Kürzung war man bestrebt, die bis dahin übliche Tilgung ganzer Szenen zu vermeiden. Die Verschwörung zwischen Alba, Domingo und der Prinzessin, die Auftritte im Kartäuserkloster, die einleitende Szene des vierten Aktes im Zimmer der Königin, die Schlussszene dieses Aktes im Vorgemach des Königs, endlich die Szene des Großinquisitors: all dies mußte im Gegensatz zu dem meist bestehenden Brauche für die Aufführung erhalten werden. Von ganzen Szenen wurde nur getilgt: das Gespräch zwischen Alba und Domingo, das die Verschwörung mit der Prinzessin von Eboli einleitet (II, 10), und der Auftritt der Königin mit Alba und Domingo (IV, 14); obgleich diese Szenen, namentlich die des zweiten Aktes, viele charakteristische Einzelheiten enthalten, die man an sich nur ungern vermißt, sind sie doch für den Zusammenhang entbehrlich, und ihr Ausfall hinterläßt keine störende Lücke.

Damit das Stück durch die Erweiterungen, die es gegenüber der traditionellen Bühneneinrichtung erfahren hat, nicht allzusehr über das Maß eines normalen Theaterabends hinauswuchs, wurde es notwendig, an anderen Stellen die Seile anzusetzen und namentlich durch eine energische Verminderung des überreichen rhetorischen Beiwerks den wünschenswerten Ausgleich herbeizuführen. Daß dabei auch die eine oder die andere liebgewordene Stelle geopfert werden mußte, deren Ausfall an sich zu bedauern war, daß ein derartiges Verfahren darauf verzichten mußte, den Wünschen jedes einzelnen jeweils völlig gerecht zu werden, das ist ebenso selbstverständlich wie die Tatsache, daß nicht die Rücksicht auf die Einzelheit, sondern die auf die künstlerische Harmonie des Ganzen den letzten Ausschlag zu geben hatte. Jedenfalls wurde es dadurch

möglich, das Stück auf einen Umfang zurückzuführen, der dem der traditionellen Einrichtungen im wesentlichen ungefähr gleichkam, ihn auf keinen Fall aber beträchtlich überschritt.

Der Rücksicht auf die Ökonomie des Ganzen mußte unter anderem auch Posas Erzählung im ersten Akte „Zwei edle Häuser in Mirandola“ zum Opfer fallen. Ihre Beseitigung ist weder vom dichterischen noch vom dramatischen Standpunkt aus ernstlich zu bedauern; sie ist im dramatischen Gefüge des Stückes vollkommen unnötig und verschleppt in störender Weise den Gang der Handlung, ohne durch besondere dichterische Vorzüge zu entschädigen. Was die Erzählung der „rührenden Geschichte“ bezweckt, daß der Marquis die Gesinnung der Königin gegen Carlos ergründet, wird durch den Gang der Szene auch ohne dies erreicht. Schon damit, daß die Königin durch die wiederholte Entsendung der Eboli ihre Absicht bekundet, ein Gespräch mit Posa unter vier Augen herbeizuführen, daß sie, sobald die Prinzessin verschwunden ist, von sich aus die Rede auf den Infanten lenkt, verrät sie dem scharfblickenden Auge des Marquis, was ihr Inneres bewegt. Der Dichter selbst scheint die Entbehrlichkeit der Erzählung empfunden zu haben: sie ist in sämtlichen Prosaredaktionen seiner Bühnenbearbeitung gestrichen. Ihre Beseitigung war um so mehr zu wünschen, als dadurch Raum gewonnen wurde zur Aufnahme einiger prachtvollen charakteristischen Einzelheiten, die in der Ausgabe von 1787 das Gespräch Posas mit der Königin und ihren Damen zieren und die der Dichter später ohne zwingenden Grund unterdrückt hat. Wie reizvoll und köstlich, um nur eines herauszugreifen, sind die realistischen kleinen Reden, die sich an die Erkundigungen der Königin nach den Reisen des Marquis knüpfen:

Königin. In London waren Sie sehr lang.

Mondekar (mißt den Marquis mit großen Augen).

In London!

Eboli. In London! — Also hat der Chevalier
Der Ketzer Königin gesehen! — Wie
Sah sie denn aus!

Marquis. So schön beinahe, wie
Prinzessin Eboli auf — einem Throne.

Eboli. Schön! — Mondekar!

Wie hier die erste Vollaussgabe, so wurde für den Eingang des Stückes der Text des Thaliadrucks ergänzend herangezogen. Er gewährte die Möglichkeit, der einleitenden Szene eine charakteristischere Färbung zu geben, als sie ihr in den späteren Fassungen eigen ist. Daß der Infant, entsprechend den ersten Worten Domingos „Die schönen Tage in Aranjuez sind nun zu Ende“, die auf ein im Gange befindliches Gespräch deuten, sich in vertraulicher Zwiesprache mit jenem im Garten ergeht, ist ebenso wenig glaublich wie bezeichnend für den Prinzen und sein Verhältnis zum Beichtvater des Königs. Wohl sucht man diesem Mißstand in der üblichen Inszenierung unsrer Bühnen meistens dadurch zu begegnen, daß man Carlos zuerst allein auf dem Schauplatz erscheinen läßt; erst nach einer Weile tritt Domingo auf, nähert sich in schleicher Unterwürfigkeit dem Prinzen und beginnt das Gespräch mit den bekann- ten einleitenden Worten des Dramas. Daß eine solche Inszenierung indessen nicht den eigentlichen Intentionen des Dichters entspricht, daß diesem vielmehr ein im Gange befindliches Gespräch vorschwebte, zeigen deutlich Schillers Bühnenanweisungen in den Theaterausgaben: „Don Carlos und Domingo kommen im Gespräche“ oder wie das Hamburger Theatermanuskript schreibt: „Kommen aus einer Allee“.

Weit charakteristischer als die durch sämtliche Buchausgaben des Stückes vertretene Fassung des Anfangs führt jedenfalls der Text der Thalia in das Drama und dessen Hauptfigur ein. Der Infant tritt allein auf, er kommt „langsam und in Gedanken versenkt aus dunklen Boskagen, seine zerstörte Gestalt verrät den Kampf seiner Seele“. Erst nach längerem stummem Spiele des Infanten, das in der Bühnenanweisung des Thaliaentwurfs ausführlich beschrieben wird, erscheint Domingo, der dem Prinzen von ferne folgt und ihn still beobachtet. Als Carlos den Nahenden bemerkt, ermuntert er sich und fährt unwillig auf:

Der Erspion verfolgt mich überall
Wie die Gerichte Gottes — —

Es bedeutet einen unleugbaren Gewinn für die Aufführung, wenn sie hier, natürlich nicht in slavischem Anschluß an das von

dem Überschwang des jungen Dichters diktierte stumme Spiel des Prinzen, der charakteristischen Fassung des Thaliadruckes folgt und erst während des Folgenden in den gangbaren Text der Buchausgabe übergeht.

In gleicher Weise konnte für die erste Szene des zweiten Actes, im Audienzsaal des Königs, der Wortlaut der älteren Ausgaben an einigen Stellen zum Vorteil des Ganzen verwendet werden. Nur wenn der Infant, wie es in der Thalia geschieht, am Schluß der Audienzszene, ehe er den Saal verläßt, das Kabinett öffnet, in das Alba getreten war, mit den Worten „Triumph, Toledo! Der Monarch ist Ihre“, verschwindet die allen übrigen Fassungen eigentümliche Seltsamkeit, daß Alba unangemeldet und ohne ausdrücklichen Befehl des Königs wieder in das Zimmer tritt. Auch für den Beginn des zweiten Actes empfahl es sich, sich der ursprünglichen Intentionen des Dichters zu erinnern. Nach dem ersten Entwurfe sollte dieser Act mit einer die Audienz des Prinzen einleitenden großen Staatszene zwischen Philipp, dem Großinquisitor und den versammelten geistlichen und staatlichen Würdenträgern beginnen. Mitten in dieser Szene, in der Philipp durch den Cardinal vor zweideutigen Äußerungen des Infanten gewarnt wird, sollte der Prinz sich zur Audienz beim König melden lassen. Eine Spur dieser ursprünglich beabsichtigten, aber unausgeführt gebliebenen Szene hat sich in den späteren Worten des Infanten (in sämtlichen Ausgaben!) erhalten:

Die Schar

Der Höfliche, die bebende Grandezza,
Der Mönche sünßerbleiche Junst war Zeuge,
Als Sie mir feierlich Gehör geschenkt —

Worte, die ohne jene einleitende Szene widersinnig und unverständlich geworden sind. Es ergab sich die Möglichkeit, diese an sich so schöne und charakteristische Stelle für die Aufführung zu erhalten, wenn man den Act mit einer kleinen pantomimischen Szene eröffnete: Philipp entläßt im Augenblick, als der Vorhang sich hebt, die feierlich um seinen Thron gescharte Versammlung von hohen Geistlichen, Mönchen und Granden, während er gleichzeitig den zur Seite wartenden Prinzen vor sich entbieten läßt.

Zu Beginn der Eboliszene des zweiten Aktes mußte der Gesang der Prinzessin, der hier nicht zu entbehren ist, nach dem Wortlaut der in der Thalia hierfür verwendeten altenglischen Romanze wieder in seine Rechte treten. In der Art, wie an den Monolog der Eboli die Auftritte Domingos und Albas ohne Verwandlung des Schauplatzes angefügt wurden, blieb das Vorbild der Schillerschen Bühnenbearbeitung, insbesondere das des Hamburger Manuskriptes, maßgebend. Man hat gegen die Zusammenlegung dieser Szenen und die Anordnung, daß Domingo und später Alba in das Gemach der Eboli treten, den Einwand zu erheben versucht, daß eine solche Einrichtung die besondere „Atmosphäre der Szene“ nicht berücksichtige, daß „die Boudoir-Sinnlichkeit des Eboli-Gemaches nicht durch Staatsaktionen aufgelöst werden dürfe“. Dieser Einwand, der schon dadurch entkräftet wird, daß der Dichter selbst in sämtlichen Fassungen seiner Bühnenbearbeitung diese szenische Anordnung gewählt hat, ist auch sachlich durchaus hinfällig. Gerade der Umstand, daß Priester und Höflinge ohne jede Sörlichkeit im Boudoir der königlichen Favorite verkehren, daß in der sinnlichschwülen Atmosphäre des Frauenboudoirs wichtige Staatsaktionen verhandelt und Komplotte geschmiedet werden, gibt dem Bilde von dem Treiben am Hofe des zweiten Philipp seine besonders charakteristischen Farben.

Mit der Verschwörungsszene und dem Kleinen darauffolgenden Gespräche zwischen Alba und Domingo (II, 13) erhält der zweite Akt einen guten und wirkungsvollen Schluß. Die Kartäuserzene legt man, entgegen der Anordnung der Buchausgaben, besser an den Anfang des dritten Aktes. Auch deshalb ist diese Akteinteilung, die dem ersten Druck der Thalia entspricht und die der Dichter wohl nur aus äußeren Gründen geändert hat, der anderen Anordnung vorzuziehen, weil zwischen den Szenen des Komplottes und den Auftritten im Kloster ein Zwischenraum von zwei Tagen gedacht ist.

In der Szene im königlichen Schlafgemach (III, 1—5) schien es ratsam, dem Beispiel der Schillerschen Bühnenbearbeitungen und dem der Thalia zu folgen, wonach sich der Herzog von Alba nach seinem Gespräche mit dem König nicht entfernt, sondern bei der

Unterredung Philipps mit Domingo von Anfang an zugegen ist. Der Ausbruch des Königs: „Toledo! Ihr seid ein Mann, schützt mich vor diesem Priester“ wirkt auf diese Weise unmittelbarer, als wenn der König, um jene Worte an Alba richten zu können, ihn erst durch ein Glockenzeichen herbeirufen muß. In dem Gespräche des Königs mit Domingo wurde die charakteristische Stelle, wo der Pater sich über das Wesen der Wunder äußert, eine Stelle, die nur im Entwurfe der Thalia enthalten ist, in allen übrigen Fassungen leider fehlt, für die Aufführung hergestellt:

König. Sagt mir die Wahrheit, Priester — gibt es Wunder?
Ich falle ab von Eurem Glauben, wenn
Ihr es verneint.

Domingo (nach einem verlegenen Besinnen).

Nur alsdann, mein König,
Wenn die Gesetze der Natur sich unserm
Verstand entziehen, nimmt unsre Dankbarkeit
Zur Gnade ihre Zuflucht. Wunder wirkt
Der Himmel nie, wenn sie entbehrlich sind!

Im vierten Akt fand das kurze, aber sehr bezeichnende Gespräch zwischen der Prinzessin, Alba und Domingo, das in der Ausgabe von 1787 die Eboliszene einleitet, mit Domingos Worten „Ich wünsche Glück, Monarchin einer Sommernacht“, eine Szene, die Schiller selbst für die Bühne erhalten haben wollte (sie fehlt nur in der Perezfassung), von neuem Aufnahme.

Es könnte die Frage auftauchen, ob nicht auch der von Schiller für die Weimarer Aufführung von 1796 nachgedichtete Monolog Posas im vierten Akte (hinter Auftritt 17) wieder eingelegt werden sollte. Der Dichter ging dabei von der richtigen Erwägung aus, daß es ein Mißstand in der Ökonomie des Stückes ist und dem unbefangenen Zuschauer das Verständnis in hohem Grade erschwert, wenn Posas Intrige sich erst durch seine Erzählung in der Kerkerzene dem Hörer entwirrt. Um das Verständnis des Stückes zu erleichtern, ließ er Posa schon hier, nach der Verhaftung des Infanten, die Grundzüge seines Rettungsplanes entwickeln. Aber dieser Monolog trägt allzu deutlich die Anzeichen einer nachträglichen und unorganischen Einlage und wirkt durch seine offenkundige Ab-

sichtlichkeit einigermaßen verstimmend. Vor allem paßt der erregte und leidenschaftliche Ton der vorangehenden Szene zwischen der Prinzessin und dem Marquis, mit dessen epigrammatischem Schlußwort:

Gott sei gelobt! — Noch gibt's ein andres Mittel!

sehr wenig zu der ruhigen Reflexion des folgenden Monologes und dessen unmittelbar an jenen Vers sich anschließenden Eingangsworten:

So rett' ich ihn, so sei es. Auf mich selbst
Will ich den Donner seiner Rache leiten.
Verwirren will ich dieses Königs Sinne,
Mich selber trag' ich als den Schuld'gen an usw.

Hier klappt ein Riß, der durch das vorgeschriebene stumme Spiel des Darstellers nur schwer zu überbrücken ist. Der Dichter selbst hat dies ohne Zweifel empfunden; sonst hätte er wohl kein Bedenken getragen, den Monolog des Marquis, der ja an sich einem wohlberechtigten Wunsche entsprang, auch der Buchform des Stückes in den Redaktionen von 1801 und 1805 einzuverleiben.

Durch die neue Einrichtung des Stückes und die Herstellung einer Reihe sonst gestrichener Szenen ist die Zahl der Verwandlungen größer geworden, als sie es bei den Aufführungen nach der traditionell gewordenen Bühnensfassung zu sein pflegt. Zur Vermeidung der Mißstände und Verschleppungen, die der Zwischenvorhang mit sich bringt, und einer Zerstücklung des Dramas in achtzehn kleine Akte, wurde es notwendig, daß sämtliche Verwandlungen bei offener Szene, unter Verdunklung der Bühne, vollzogen wurden. Nur dadurch konnte die Akteinteilung des Dichters und damit der architektonische Aufbau des Werkes zu seinem Rechte kommen.

Besondere Schwierigkeiten für die szenische Gestaltung des Stückes bietet der vierte Akt, der sieben verschiedene Szenen, also nicht weniger als eine sechsmalige Verwandlung des Schauplatzes notwendig macht. Diese szenische Zerrissenheit des vierten Aktes ist, wie Alfred von Berger mit vollem Rechte ausgeführt hat⁵⁾, ein deutliches Abbild der inneren dramatischen Schwäche dieses Aktes. Das unruhige Springen von Ort zu Ort entspricht der Unsicherheit, wo-

mit der Dichter die dramatische Handlung hier weiterführt, entspricht der lückenhaften Motivierung und dem verhängnisvollen Mißstand, daß von nun an Zufälle, Mißverständnisse, Verschweigungen und Übereilungen einen allzu breiten Raum in der bis dahin so großangelegten dramatischen Struktur des Werkes gewinnen. Die szenische Zerrissenheit des Aktes ist um so gefährlicher, als die einzelnen Szenen selbst zum Teil nur wenige Minuten auf der Bühne in Anspruch nehmen und selbstverständlich alle Wirkung verlieren, wenn langdauernde Verwandlungspausen ihnen vorangehen oder folgen.

Aus solchen Erwägungen heraus hat Berger in seiner Hamburger Inszenierung des Stückes den Versuch gemacht, die wichtigsten Szenen des vierten Aktes auf einen Schauplatz zusammenzulegen, indem er zu diesem Zweck eine Art von Vorsaal konstruierte, einen neutralen Schauplatz, wo sich die verschiedenen Szenen des Aktes zur Not in unmittelbarer Folge hintereinander abspielen können. Der Zuschauer sollte nach Bergers Meinung in diesem Falle gezwungen sein, in der Bühne weniger einen konkreten Schauplatz als eben nur die Bühne und ausschließlich die Bühne zu sehen. In anderem Sinne, aber doch von demselben Streben geleitet, hat auch die Bühnenbearbeitung des „Don Carlos“ von C. W. Schmidt⁶⁾ und weiterhin eine Inszenierung des Stückes von Adolf Winds in Leipzig⁷⁾ und eine solche von Wilhelm König in Düsseldorf⁸⁾ den Versuch gemacht, das szenische Problem des vierten Aktes durch eine Verminderung der Verwandlungen zu lösen. Schmidt läßt in einer Art von Vorsaal, der nach hinten durch eine Galerie begrenzt ist, die beiden ersten Szenen des Aktes spielen, die im Gemache der Königin und die erste Galerieszene, verwandelt sodann die Bühne für die folgende Szene in das Kabinett des Königs und legt, unter Weglassung der zweiten Galerieszene und der Schlussszene des Aktes, die Szenen im Gemache der Eboli und in dem Zimmer der Königin wieder in der ersten Dekoration des vierten Aktes zusammen. In ähnlicher Weise verfährt Winds; er benutzt für die ersten und letzten Szenen des Aktes eine flache Galerie, die beiderseitig bogenartige, durch Vorhänge verschließbare Ausgänge hat, in der Mitte aber in einen auf Stufen erhöhten, tiefen Erker mün-

det, in den sich die Königin bei ihrem Abschiedsgespräche mit Marquis Posa zurückziehen kann. Auch König konstruiert einen kombinierten Schauplatz, ebenfalls einen Vorsaal, in den Türen zu den Gemächern des Königs, der Königin und der Eboli führen, und gewinnt durch diesen neutralen Raum, den er auch für verschiedene andere Szenen des Stückes verwendet, den Vorteil, den Schauplatz im vierten Akt nur für das Kabinett des Königs verwandeln zu müssen. Eine solche Art der szenischen Anordnung ist vom bühnentechnischen Standpunkt sicher vorteilhaft und empfiehlt diese Einrichtung namentlich für mittlere und kleinere Bühnen, die über keinen sehr umfangreichen dekorativen Apparat und nicht über die Segnungen einer modern eingerichteten Dreh- oder Schiebebühne verfügen. Die Zusammenlegung der betreffenden Szenen auf dem kombinierten Schauplatz ist bei einer geschickten Anordnung der Regie durchaus möglich, ohne daß die Glaubhaftigkeit der Vorgänge allzusehr gefährdet wird. Nur in Einzelheiten, so in dem Abschiede Posas von der Königin, leidet die Stimmung, wenn er, statt in dem intimen Gemache der Königin, an einem Schauplatze vor sich geht, der durch die vorangegangenen Szenen den Eindruck erwecken muß, daß er dem öffentlichen Verkehr des ganzen Hofes ausgesetzt ist.

Für große Bühnen, die auch in dekorativer Beziehung ihre eigenen Wege zu gehen vermögen, dürfte das ideale Ziel deshalb darin liegen, eine Bühneneinrichtung zu schaffen, die es ermöglicht, den sechsmaligen Ortswechsel des unveränderten Originales beizubehalten, ohne zum Zwischenvorhang ihre Zuflucht nehmen zu müssen. Hier könnte die Drehbühne vielleicht vorzügliche Dienste leisten. Steht diese nicht zur Verfügung, so ist das Problem nur dadurch zu lösen, daß an Stelle der allzu realistischen Ausstattung eine in höherem Grade vereinfachte und stilisierte Bühneneinrichtung gesetzt wird, die etwa unter Beibehaltung einer stabilen Seitenarchitektur im wesentlichen nur die Hintergründe der einzelnen Szenen wechselt und die jeweiligen Verwandlungen blitzschnell bei offener Szene zu vollführen vermag. Selbstverständlich müßte sich eine solche Vereinfachung und Stilisierung der Szenerie gleichmäßig auf alle Akte des Stückes erstrecken. Ein Schaden für die Aufführung

ist durch eine solche Vereinfachung nicht zu befürchten, wenn das Maß der szenischen Ausstattung eine gewisse Gleichheit innerhalb des ganzen Stückes zeigt und wenn nur die Stimmung der einzelnen Szenen durch den dekorativen Hintergrund jeweils zum charakteristischen Ausdruck kommt.