

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

Kilian, Eugen

München, 1905

Maß für Maß auf der deutschen Bühne

[urn:nbn:de:bsz:31-93210](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:31-93210)

Maß für Maß auf der deutschen Bühne.

Die erste Aufführung von Maß für Maß auf der deutschen Bühne knüpft sich an den Namen von Friedrich Ludwig Schröder. Schon mehrfach wurde auf die auffallende Erscheinung in der Bühnengeschichte der Shakespeareschen Dramen hingewiesen, daß sich zu einer Zeit, wo die ersten schwächernen Versuche geschahen, die Dramen des Briten für das deutsche Theater zu gewinnen, die Augen der Bühnenleiter gerade auf solche Stücke richteten, die vermöge ihres spröden Stoffes auch heute, wo dem Genius des Dichters der reichste Tribut auf dem deutschen Theater gezollt wird, nur relativ seltene Gäste auf unsrer Bühne sind. So geschah es in Mannheim unter Dalberg, wo 1789 ein rühmlicher Versuch mit Timon von Athen in einer Bearbeitung des kurfürstlichen Intendanten unternommen wurde ¹⁾, so schon zwölf Jahre vorher in Hamburg, wo Maß für Maß am 15. Dezember 1777 unter Schröders Leitung zum erstenmal in Scene ging ²⁾.

Der Keigen der Hamburger Vorstellungen Shakespearescher Stücke, der ersten epochemachenden und systematischen Versuche, die Riesenwelt des Briten auf dem deutschen Theater einzubürgern, war am 20. September 1776 mit jener ersten, denkwürdigen Aufführung des Hamlet in Schröders Bearbeitung eröffnet worden. Im Oktober desselben Jahres war Othello gefolgt; das Jahr 1777 brachte den Kaufmann von Venedig und als viertes Stück — lange vor Lear, Richard dem Zweiten, Heinrich dem Vierten und Macbeth, die erst in den folgenden Jahren erschienen — den gewagten Versuch einer Aufführung von Maß für Maß. Schon Litzmann hat in seiner Schröderbiographie die Frage aufgeworfen, was den großen Künstler wohl veran-

laßt haben mag, unter den Dramen des Dichters gerade dieses herauszugreifen und es in erste Linie zu stellen bei den kühnen revolutionären Anläufen, die jeder neue Versuch mit einem Shakespeareschen Stücke für den Geschmack des damaligen Publikums bedeutete; die Wahl war „doppelt befremdlich, bei Schröders sonstiger an Prüderie streifender Aengstlichkeit, irgend etwas auf die Bühne zu bringen, was sittlichen Anstoß erregen könnte“. Man wird nicht fehlgehn, wenn man mit Ligmann den Grund dieser Wahl zum großen Teile wenigstens in dem Reize sieht, den die Rolle des Herzogs auf die schauspielerische Individualität des großen Künstlers ausübte. Neben ihm in der Hauptrolle wirkte seine Gattin als Mariane, seine Stieffchwester Dorothea Ackermann als Isabella.

Trotz dem, was für die Aufführung geschehen war, scheint der Eindruck des Stückes auf das Hamburger Publikum nicht eben bedeutend gewesen zu sein. Aber Schröder ließ sich nicht entmutigen. Gleichwie er nach dem Mißerfolg von Heinrich dem Vierten dem Publikum in unverblümter Weise erklärte, er werde das „Meisterstück“ am folgenden Tage wiederholen lassen, damit es „besser werde verstanden werden“, so brachte er auch Maß für Maß schon am nächsten Abend zur Wiederholung und konnte zwei Tage darauf, nach der dritten Vorstellung, der er allerdings durch Hinzufügung eines Ballets (Don Juan!) mehr Würze für das große Publikum gegeben hatte, für Götter notieren: „Habens ganz verstanden, und sich erstaunend gefreut.“ Er gab das Stück auch im folgenden Jahr, setzte es 1780 von neuem auf das Repertoire und konnte es bis zum Jahr 1791 im ganzen zwölfmal spielen lassen. Mittlerweile hatte es 1789 auch seinen Weg auf die Berliner Bühne gefunden.

Schröders Bearbeitung von Maß für Maß zählt zu den besten Shakespeares-Bearbeitungen des großen Künstlers und unterscheidet sich vor allem durch ihre Pietät sehr vorteilhaft von seinen übrigen Versuchen auf diesem Gebiet. Während Schröder sonst vielfach höchst willkürlich mit dem Eigentum des Dichters schaltete und selbst kein Bedenken trug, in Hamlet, Othello und Lear den tragischen Ausgang seinem Publikum zuliebe in

einen versöhnlichen umzuwandeln, zeigte er bei Maß für Maß, wo doch der heikle Stoff zu selbständiger Umdichtung viel mehr herauszufordern schien, einen weit konservativeren Sinn als bei den übrigen von ihm bearbeiteten Stücken. Im Gegensatz zu diesen und zu Dalbergs Bearbeitung des Timon, die mit der Sabel sowohl wie mit den Charakteren äußerst radikal verfuhr und sich in weitgehenden Konzessionen dem Geschmack des Publikums bequeme, behielt Schröder in Maß für Maß die Handlung des Originals ohne jede wesentliche Aenderung bei und suchte das Stück unter möglicher Beschränkung eigener Zutaten nur durch gewisse Kürzungen, Umstellungen und scenische Zusammenlegungen den veränderten Bedingungen seiner Bühne anzupassen. Die Eingangsscene des Stückes, die scheinbare Abreise des Herzogs und Angelos Einsetzung in die Regentschaft, wurde gestrichen, ihr Inhalt durch das Gespräch ersetzt zwischen dem schon bei seinem ersten Auftreten als Franziskaner verkleideten Herzog und dem Mönch. Die komischen Figuren und der burleske Teil der Handlung, der unentbehrliche Hintergrund für die Vorgänge des Stückes, wurde durch Beseitigung der Frau Ueberley und des Junkers Schaum, durch viele Kürzungen, die namentlich die Sigur des in einen Schenkwirt Giumo umgewandelten Pompejus trafen, schon zu Schröders Zeit mehr als wünschenswert beschnitten und zusammengestrichen. Aber trotz ihrer Mängel und trotz der kleinbürgerlichen Trivialisierung, die der hohe Geistesflug der Shakespeareschen Sprache wie in allen Shakespeare-Bearbeitungen jener Tage erfahren mußte, war Schröders Einrichtung von Maß für Maß eine für ihre Zeit sehr aner kennenswerte Leistung, die manche gute Züge enthielt und in vielem den spätern Versuchen, das Stück für das Theater zu gewinnen, überlegen war.

Daß Schröders Bearbeitung keine weitere Verbreitung auf den Bühnen fand, hatte seinen Grund vielleicht darin, daß ihr stofflich eine Art von Rivalin erwuchs in dem Schauspiel des Wiener Schriftstellers Brömel: Gerechtigkeit und Rache (1785), das in den achtziger Jahren mit großem Beifall über alle namhaften Theater ging, als eine Bearbeitung von Maß

für Maß allerdings nur insofern gelten konnte, als es den Kernpunkt der Handlung der Shakespeareschen Dichtung entnahm.

Den Kühnen Anläufen, womit man im 18. Jahrhundert Maß für Maß für die deutsche Bühne zu erobern suchte, entsprach die weitere Bühnengeschichte des Werkes sehr wenig. In den beiden ersten Dritteln des 19. Jahrhunderts scheint das Stück in dem Repertoire der deutschen Theater keine Rolle gespielt zu haben. Von den bedeutenden Bühnenleitern dieses Jahrhunderts: Schreyvogel, Immermann, Eduard Devrient, Laube und Dingelstedt, hat kein einziger den Versuch gemacht, das Stück zu geben. Eine Bearbeitung von Richard Weiland, die 1804 zur dreihundertjährigen Geburtstagsfeier des Dichters im Druck erschien³⁾, bot trotz der ziemlich treuen Anlehnung an den Wortlaut des Originals keine glückliche Lösung des Problems. Die Bearbeitung in usum Delphini ging soweit, Julia in die rechtmäßige Gattin Claudios zu verwandeln; weil sie sich gegen den Willen ihrer Eltern vermählt haben, soll Claudio dem Todesspruche des neuen Statthalters zum Opfer fallen. Dies und die völlige Beseitigung des ganzen burlesken Gegenspiels, der Gestalten des Elbogen, Pompejus u. kennzeichnet den Charakter dieser Bearbeitung. Auf die Bühne scheint sie nicht gelangt zu sein.

Erst der freien Bearbeitung von Gisbert von Vincke, die 1871 in Weimar zum erstenmal gegeben wurde, blieb es vorbehalten, dem Stück den Weg über eine Reihe namhafter deutscher Bühnen zu ebnen⁴⁾. Vincke hatte sich seiner Aufgabe mit großem Geschick und dem ihm eignen sichern Blick für das Theatralische entledigt. In fünf geschickt geordneten Akten, deren jeder einen einheitlichen Schauplatz zeigte, spielte sich das Stück äußerlich glatt und wirkungsvoll vor den Augen des Zuschauers ab. Wer aber wirklichen Shakespeare zu sehen hoffte, konnte nur zum kleinen Teil auf seine Rechnung kommen. Mit den Motiven des Stückes glaubte der Bearbeiter willkürlich schalten zu können und machte den Forderungen des wohlgesitteten heutigen Theaters unglaubliche Zugeständnisse. Man mußte Zeuge

sein, wie Claudio hier sogar wegen Lösung einer Verlobung zum Tode verurteilt wird! Auch sonst wurde vieles Neue hinzuge-dichtet, die burlesken Teile des Stückes schwächlich modernisiert oder ausgemerzt. Die Bearbeitung war ein unglückliches Zwitterding, das keinen ungetrübten ästhetischen Genuß zu be-reiten vermochte.

Eine treuere Wiedergabe des Originals versuchte neuerdings eine Bearbeitung von Joseph Utmann, die 1902 am Wiener Burgtheater und dann am Stadttheater in Leipzig gespielt wurde. Sie war im Gegensatz zu Vincke von dem löblichen Bestreben geleitet, sich im großen aller willkürlichen Eingriffe und Aenderungen zu enthalten, verfiel aber bei den Einzelheiten ebenfalls in den Fehler, einer verkehrten Prüderie allzu häufig Rechnung zu tragen. Die burlesken Teile wurden unnötig ver-fürzt und abgeschwächt, charakteristische Derbheiten ausgemerzt, wichtige Szenen, wie die fünfte des ersten und die erste des vierten Aktes, beseitigt, einige wenig geschmackvolle Zusätze zur effektvolleren Zuspizung der Aktschlüsse hinzugedichtet.

Im Gegensatz zu den bisherigen Aufführungen setzte sich die Vorstellung, in der das Stück am Hoftheater zu Karlsruhe am 13. Oktober 1903 in Scene ging, zum erstenmal die Auf-gabe, das Original ohne jede wesentliche Aenderung an Inhalt und Form in seine Rechte zu setzen⁵⁾.

Das einzige, was in dem Stück für das Empfinden des heutigen Hörers verlegend wirkt, die gewagte Unterschiebung Marianens in der Liebesnacht, kann selbstverständlich nicht um-gangen werden, wenn es sich um eine Aufführung des Shake-speare'schen Stückes handeln soll. Wegen des Heikeln, das diesem Motive anhaftet, das aber im Bühnenlichte bei zweck-mäßiger Inszenierung und diskreter Darstellung eher gemildert als verstärkt wird, auf die Aufführung des Werkes verzichten, hiesse der Bühne eine Sülle tiefer und großartiger dramatischer Wir-kungen vorenthalten. Die dichterischen Schönheiten des Stückes sind so außerordentlich, die dramatische Kraft einiger Szenen so bedeutend, die Farbenpracht der sich in den seltsamsten Gegen-sätzen bewegenden Dichtung mit ihrer Sülle eigenartiger Cha-

akterköpfe so reizvoll und glänzend, daß das Peinliche des Unterschiebungsmotives dagegen in Schatten tritt und bei der Bühnendarstellung kaum als störend empfunden wird⁶⁾. Alles andre aber, was der Aufführbarkeit des Stückes in seiner Originalgestalt hindernd im Wege zu stehen schien, ist mehr oder minder hinfällig; vor allem die Bedenken, die gegen die tief-sinnige Ethik des wundervoll aufgebauten letzten Actes dann und wann wohl auftreten.

Nicht die mindeste Veranlassung aber liegt dazu vor, die burlesken Teile des Werkes, die das sinnvolle, mit köstlicher Ironie durchtränkte Gegenspiel zu den ernstesten Vorgängen bilden: die unsaubere Bordellatmosphäre — den unentbehrlichen Hintergrund für die Voraussetzungen des Stückes und das Verfahren Angelos — für die heutige Bühne schamvoll zu säubern oder zu beseitigen. Wenige kleine Striche genügen, einiges allzu Grobe zu entfernen. Das charakteristische Bild aber, das durch das Treiben der vornehmen Jugend und den Minnehof der Frau Ueberley mit ihrer Sippschaft geboten wird, darf bei der Auf-führung unter keinen Umständen verloren gehn. Ein Werk wie Maß für Maß kann nicht mit dem Maßstab zimperlicher Prüderie gemessen werden. Für ein gesundes Empfinden aber hat die ungeschminkte und kräftige Milieuschilderung des Stückes und die fecke Benennung der Dinge beim richtigen Namen nichts Verlegendes. Das Größte, was das Stück in dieser Beziehung bietet, ist weit gesünder, als hunderte von versteckten Frivolitäten und offenen Gemeinheiten, die das Publikum in französischen und deutschen Bühnenwerken tagtäglich mit unverhülltem Behagen in sich schlürft.

Nach diesem Gesichtspunkt konnten sich die wenigen Ver-änderungen, die an dem Stücke vorzunehmen waren, zumeist auf solche beschränken, die sich aus technischen Gründen, aus der Verschiedenheit des altenglischen Theaters von der heutigen Illusionsbühne ergaben. So wurde zur größern Vereinfachung des Schauplatzes die vierte Scene des ersten Actes, die Unter-redung des Herzogs mit dem Pater Thomas, unmittelbar hinter die einleitende Scene im Palaste gelegt, wo sie sich passend

und sinngemäß anschließen konnte. Dadurch gliederte sich der erste Akt in drei charakteristische und scharf kontrastierende scenische Bilder: den Abschied des Herzogs, der die Regentschaft einsetzt und seine Verkleidung vorbereitet (I, 1 und 4); die Straßenscenen, die Gelegenheit gaben, das eigentümliche Milieu des Stückes zur Anschauung zu bringen und in Claudios Verhastung die ersten Folgen des neuen Regiments zu zeigen (I, 2 und 3); endlich die Scene im Nonnenkloster, die Isabella einführt und zu den Vorgängen des zweiten Actes überleitet (I, 5). Um der Straßenscene die richtige Stimmung zu geben, empfahl es sich, sie auf den Abend zu legen und als Schauplatz eine enge, winklige Gasse vor einer zweifelhaften Vorstadtschenke zu wählen. An den Tischen vor den erleuchteten Fenstern der Schenke entwickelt sich ein Bild des wüsten und ausgelassenen Treibens der jungen Edelleute, die mit Schenkknäbchen und abenteuervoll gekleideten Dirnen schäkern und kosen, während eine geräuschvolle Tanzmusik aus dem Innern des Hauses die Scene begleitet. Uebermütiges Gelächter und Gejohle unterbricht zu verschiedenen Malen die einleitenden Wortgefechte Lucios mit den beiden angeheiterten Edelleuten; auf diese Weise wird es möglich, über den etwas dürftigen Reiz, den die einleitenden Wortwitze dieser Scene für den heutigen Hörer bieten, durch die Gesamtstimmung des Bildes hinwegzutäuschen. Auf diesem Schauplatz erscheinen sodann Frau Ueberley und Pompejus; die jungen Edelleute ziehen sich mit den Mädchen während des folgenden in das Innere der Schenke zurück; dann wird der gefangene Claudio vom Kerkermeister des Weges geführt; Lucio, der in die Schenke getreten war, kommt wieder heraus und stößt auf den gefangenen Freund; so kann sich zwanglos die dritte Scene des ersten Actes anschließen.

Der zweite Akt spielte ohne Verwandlung in einem Zimmer von Angelos Haus und umfaßte, nach der einleitenden Beratung des Statthalters mit Escalus und dem Richter, das burleske Gerichtsverhör (II, 1) und die erste Begegnung Angelos mit Isabella (II, 2). Die zweite Unterredung des Statthalters mit Isabella (II, 4), die einen Tag später spielt und die Handlung

zum Höhepunkt führt, blieb nach dem Vorbild, das hierin schon Schröder und später Vincke gegeben hat, dem dritten Akte vorbehalten. Dieser hatte außerdem noch die dritte Scene des zweiten Aktes, das Gespräch zwischen Julia und dem verkleideten Herzog, und den ganzen dritten Akt des Originals zu umfassen. Dabei erwies es sich als ratsam, die Scenen in der Weise umzustellen, daß die burlesken Scenen, die im Original die zweite Hälfte des dritten Aktes bilden — die Verhaftung des Pompejus, die Gespräche zwischen Lucio und dem Herzog u. (III, 2) — an erste Stelle rückten und daß die Auftritte im Innern des Kerkers (III, 1) hierauf erst folgten. Die Scenen im Kerker, die dichterisch und dramatisch den Höhepunkt des Stückes bilden, müssen bei der Bedeutung, die dem Akteinschnitt auf der modernen Bühne zukommt, den dritten Aufzug schließen; sie würden in ihrer Wirkung sehr verlieren, wenn die burlesken, mehr episodisch gehaltenen und exponierenden Scenen (III, 2) hierauf folgten, anstatt ihnen voranzugehn. Einige Schwierigkeit bereitet für diese burlesken Scenen die Wahl eines geeigneten Schauplatzes. Die Folioausgabe läßt diese Auftritte, ohne Ortswechsel und ohne eine neue Scene zu beginnen, auf dem Schauplatz der vorangehenden Auftritte (III, 1), also in dem Innern des Kerkers (a room in the prison), spielen. Spätere Ausgaben, durch die Unwahrscheinlichkeit von Lucios Erscheinen in den Gefängnisräumen offenbar beirrt, ließen mit Elbogens Auftreten eine neue Scene beginnen und schrieben als Schauplatz für die folgenden Scenen vor: the street before the prison. Aber auch diese „Straße“, die in den scenischen Vorschriften unserer deutschen Ausgaben herrschend blieb, bietet keinen geeigneten Hintergrund für die Vorgänge der folgenden Scenen; am wenigsten für die langen Gespräche Lucios mit dem Herzog, die auf einer offenen Straße alle Wahrscheinlichkeit und alle Intimität verlieren würden. Auf dem altenglischen Theater wurden solche Bedenken nicht fühlbar, da die dekorationslose Vorderbühne, wie so häufig bei Shakespeare, keinen bestimmten, sondern einen neutralen Schauplatz darstellte, wo der Zuschauer keinen störenden Widerspruch zwischen den Vorgängen der Scene und ihrem

Hintergrund empfand und wo der Dichter seine Personen nach Belieben zusammenführen konnte, ohne Gefahr zu laufen, die Illusion des Hörers zu stören. Anders die moderne Bühne, die sich in der Lage sieht, den neutralen Schauplatz Shakespeares durch einen bestimmten dekorativen Hintergrund zu ersetzen, ohne dabei an die unmaßgeblichen Angaben unsrer Shakespeare-Ausgaben gebunden zu sein. Als Schauplatz für die vorliegenden Szenen empfahl sich das Innere des Gefängnishofes, der den Vorteil bot, den Vorgängen Wahrscheinlichkeit und zugleich eine gewisse Intimität und Stimmung zu geben. Derselbe Schauplatz konnte auch der dritten Scene des zweiten Actes, die jenen Auftritten voranzustellen war, als passender Hintergrund dienen.

Dieser Gefängnishof ist nach hinten durch die Umfassungsmauer abzugrenzen; an das Eingangstor, das nach der Straße führt, schließt sich rechts die Wohnung des Schließers. Auf der linken Seite ist der Eingang in das Innere des Kerkers. Der Vordergrund wird von Bäumen begrenzt; in der Mitte steht ein alter Brunnen, davor eine steinerne Bank. Als sich die Scene nach dem großen Monolog Isabellas (II, 4) in diesen Schauplatz verwandelt hat, wird hinter dem geschlossenen Tore zunächst mehrmaliges Klopfen vernehmbar; der Schließer tritt aus seiner Wohnung und öffnet; es erscheint der als Mönch verkleidete Herzog, und es folgt die dritte Scene des zweiten Actes. Während des folgenden tritt Julia, geleitet von einem Gefängnisdiener, der im Begriffe steht, sie an den „schicklicheren Ort“ überzuführen, aus dem Innern des Kerkers. Als sie am Schluß der Scene mit dem Gefängnisdiener durch das Eingangstor abgeht, kommen gleichzeitig von der Straße Elbogen und Pompejus mit Gefolge. Der Herzog, der in den Kerker abgehn wollte, ist an dem Eingang beobachtend stehn geblieben und wird dadurch zum Zeugen des folgenden Gesprächs. So können sich zwanglos die burlesken Szenen aus der zweiten Hälfte des dritten Actes (III, 2) anschließen. Das Eingangstor, in dessen Nähe der Schließer sich zu schaffen macht, bleibt während des folgenden offen. Lucio, der auf der Straße außen

vorübergeht, bleibt außerhalb des Tores stehn und beobachtet die Vorgänge im Innern des Hofes; als Pompejus ihn wahrnimmt und anruft, tritt er ein; der Kerkermeister schließt während des folgenden das Tor und geht in seine Wohnung. Das Gespräch zwischen Lucio und dem Herzog, der sich dabei auf der Brunnenbank niederläßt, erhält auf diesem Schauplatz Natürlichkeit und behagliche Stimmung. Auch die folgenden Auftritte lassen sich leicht und zwanglos anreihen. Als zum Schluß dieser Scenen Escalus und der Herzog nach verschiedenen Richtungen auseinander gegangen sind, verwandelt sich der Schauplatz in einen Vorraum im Innern des Kerkers; es folgt die hier spielende erste Scene des dritten Actes; nach dem Abgang Isabellas reißt sich als Actschluß der Reimmonolog des Herzogs an, der sich ohne Schwierigkeiten an diese Stelle verlegen läßt.

Diese Anordnung der Scenen könnte nur insofern ein gewisses chronologisches Bedenken erregen, als die Scene, wo Julia aus dem Kerker weggebracht wird, durch ihre Verlegung in den dritten Act, hinter Angelos zweite Unterredung mit Isabella, einen Tag später spielt, als die Scene, wo der Befehl des Statthalters zu ihrer Entfernung aus dem Gefängnis gegeben wird. Doch dürfte diese Verzögerung in der Ausführung von Angelos Befehl, für die ja überdies besondere Gründe denkbar sind, dem Zuschauer nicht zum Bewußtsein kommen, umso mehr als auch die Chronologie des Originals an einiger Unklarheit und einigen Widersprüchen leidet.

Für die einleitende Scene des vierten Actes wurde nicht Marianens Zimmer, wie die deutschen Ausgaben im Anschluß an Delius vorzuschreiben pflegen, sondern, im Einklang mit der Bühnenanweisung der Dyceschen Ausgabe (before Marianas house), ein freier Platz vor ihrem Hause mit Vorgärtchen als Schauplatz gewählt. Man hat mit Recht darauf hingewiesen¹⁾, daß sich die Vorgänge dieser Scene vor Marianens Haus weit glaubhafter und wahrscheinlicher gestalten, als in deren Zimmer, wo Isabella als Unbekannte nicht ohne weiteres eintreten und „ehe sie noch mit ihm gesprochen, mit dem Herzog sich unterreden kann.“ Auch gewinnt die Scene durch einen lieblichen

landschaftlichen Hintergrund einen gewissen idyllischen Stimmungsreiz, der sie von den beiden sie einschließenden Kerker scenen wohlthätig abhebt. Vor allem aber ist es für die künstlerische Wirkung sehr vorteilhaft, daß die heikle Verabredung des Herzogs mit den beiden Mädchen durch den Uebergang der Abendstimmung in die Nacht, der sich im Laufe der Scene zu vollziehen hat, in ein liebevoll verschleierndes Halbdunkel gehüllt wird.

Der Knabe, der das diese Scene einleitende stimmungsvolle Lied zu singen hat, wurde nach dem Vorbild, das hierin schon Schröder gegeben hat, in ein Mädchen, die Freundin Marianens, umgewandelt. Der Knabe, der für eine geeignete Befugung und gute musikalische Wiedergabe der Rolle auf der heutigen Bühne Schwierigkeiten bereitet, erklärt sich, wie so häufig bei Shakespeare, historisch: das altenglische Theater kannte keine Frauen als Darstellerinnen und bediente sich in solchen Fällen lieber des unverkleideten als des in ein Mädchen umgewandelten Knaben. Die moderne Bühne hat hier das Recht, ihren veränderten Verhältnissen Rechnung zu tragen.

Die zweite Hälfte des vierten Actes spielte ohne Verwandlung im Innern des Kerkers und umfaßte die zweite und dritte Scene dieses Actes im Original, das abgesehen von einigen Kürzungen in Wortwizgen, deren Sinn für den deutschen Hörer verloren geht, unverändert blieb. Nur das Erscheinen Lucios am Schluß der dritten Scene, das an dieser Stelle die Stimmung gefährdet, wurde gestrichen; einige gute Einzelheiten daraus sind in der Lucioscene des dritten Actes verwertet. Die köstlichen Gestalten des Scharfrichters Grauslich und des berauschten Bernardin gaben diesen Kerker scenen das besondere Gepräge und das charakteristische, in einem gruslichen Humor schillernde Kolorit, das im Original ihnen eigen ist.

Auch der meisterhaft aufgebaute fünfte Act, dem die vierte und sechste Scene des vierten Actes wie in den bisherigen Bühneneinrichtungen des Stückes als Einleitung dienten, konnte, abgesehen von einigen unwesentlichen Kürzungen, unverändert bleiben.