

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

Anmerkungen

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

5) Der Artikel wurde später mit zwei andern Aufsätzen Genées: Die Entwicklung des scenischen Theaters und: Die Münchener Bühnenreform zu einer Broschüre zusammengefaßt: Die Entwicklung des scenischen Theaters und die Bühnenreform in München. Mit erläuternden Illustrationen. Stuttgart, Cotta 1889.

6) Schinkels Entwürfe und seine Erläuterungen hierzu wurden neuerdings veröffentlicht in den Bayreu her Blättern 1887, 5. Stück.

7) Die Nachahmung der Reformbühne außerhalb Münchens beschränkt sich auf vier Fälle: auf zwei Aufführungen des Götz von Berlichingen am Deutschen Landestheater zu Prag und am Schillertheater zu Berlin, auf eine Vorstellung von König Ottokars Glück und Ende am Deutschen Volkstheater in Wien und eine solche des König Lear am Stadttheater zu Breslau.

Das Unternehmen des Breslauer Stadttheaters war insofern allerdings völlig mißglückt, als es die charakteristischen Merkmale der Münchener Reformbühne dem Publikum in unvollständiger und entstellter Form zeigte.

Vgl. hierzu den vortrefflichen Aufsatz von Max Koch: Eine scenische Neuerung im Schauspiel des Breslauer Stadttheaters (Schlesische Zeitung 1895, Nr. 646) und den Bericht von Alfred von Mensi: Die Münchener Shakespeare-Bühne in Breslau (Schlesische Zeitung 1895, Nr. 855).

Aus der umfangreichen Literatur über die Shakespeare-Bühne und die Fragen, die mit ihr zusammenhängen, seien ferner die verschiedenen wertvollen Aufsätze von Walter Bornmann, besonders der Artikel: Shakespeares scenische Technik und dramatische Kunst (Shakespeare-Jahrbuch XXXVII) und der Aufsatz von Mensi: Die Shakespeare-Bühne im Jahr 1898 (Shakespeare-Jahrbuch XXXV) hervorgehoben.

Shakespeare auf der modernen Bühne.

1) Vgl. die Einleitung von Alois Brandl zu seiner Ausgabe des Schlegel-Tieckschen Shakespeare, Bd. I, S. 25 ff.

²⁾ Auf den epischen Charakter des Shakespeareschen Dramas in Komposition und Technik hat neuerdings Alfred von Berger in seinem Vortrag: *Wie soll man Shakespeare spielen?* (Ueber Drama und Theater, Leipzig, 1900, S. 50—89) hingewiesen. Aus dem epischen Charakter der Shakespeareschen Dichtung sucht Berger die Erscheinung zu entwickeln, daß das altenglische Theater im polaren Gegensatz zu der modernen Illusionsbühne von vornherein auf jede Erweckung einer scenischen Illusion verzichtete und statt dessen das künstlerische Schwergewicht einzig und allein in die seelische Wirkung einer die Phantasiethätigkeit befruchtenden Schauspielkunst zu legen imstande war. Bergers anregende Darlegungen enthalten sehr viel Wahres und Richtiges, wenn sie gleich von einer gewissen absichtlichen und einseitigen Färbung, hinsichtlich der einmal aufgestellten prinzipiellen Gegensätze, nicht freizusprechen sind.

³⁾ Es ist nicht ohne Interesse, daran zu erinnern, daß sich schon Schlegel in einer Vorbemerkung zu seiner Einzelausgabe des deutschen Hamlet von 1800 über das Verhältnis der modernen Bühne zur scenischen Technik der Shakespeareschen Dramen geäußert hat:

„Die Seite, wo der Dichter ohne Eingriff in seine Rechte unstreitig mit der meisten Freiheit behandelt werden darf, ist die scenische Anordnung. Die Angaben darüber rühren meistens nicht von ihm selbst her; er mußte sich bei der Ausführung nach den damaligen theatralischen Mitteln richten, ob er sich gleich dadurch bei der Dichtung nicht einschränken ließ, sondern vielmehr darauf gerechnet zu haben scheint, daß die gutwillige Einbildungskraft der Zuschauer der Unzulänglichkeit des sinnlichen Anblicks zu Hilfe kommen würde. Warum sollte man also nicht teils der Erscheinung alle die Würde und Größe zu geben suchen, die der Gegenstand fordert, teils unnütz angegebene und störende Veränderungen des Schauplatzes ersparen?“

⁴⁾ Vgl. hierzu: Brodmeier, *Die Shakespeare-Bühne nach den alten Bühnenanweisungen*. Weimar 1904, S. 14 ff.

Die neueste Veröffentlichung auf diesem Gebiete, das Buch von Robert Pröls: Von den ältesten Drucken der Dramen Shakespeares und dem Einflusse, den die damaligen Londoner Theater und ihre Einrichtungen auf diese Dramen ausgeübt haben, Leipzig 1905 — ein Buch, dessen Resultate teilweise mit großer Vorsicht aufzunehmen sind — konnte für den Text der Dramaturgischen Blätter nicht mehr verwertet werden.

⁵⁾ Vgl. die vortrefflichen Ausführungen Vultaupts in der allgemeinen Einleitung zum 2. Bande seiner Dramaturgie des Schauspiels.

Der Shakespearesche Monolog und seine Spielweise.

¹⁾ Vgl. den Festvortrag von Nikolaus Delius: Ueber den Monolog in Shakespeares Dramen. Shakespeare-Jahrbuch XVI, S. 1—21.

²⁾ Vgl. Rudolf Fischer, Der Monolog in Macbeth als formales Mittel zur Figuren-Charakterisierung, in: Beiträge zur neuern Philologie. Jakob Schippel zum 19. Juli 1902 dargebracht. Wien 1902.

Vorschläge zur Aufführung des König Lear.

¹⁾ Schröders Bearbeitung des Lear erschien 1778 in Hamburg bei Michaelsen. Vgl. Berthold Lizmann, Friedrich Ludwig Schröder, Bd. II, Hamburg 1894, S. 242 ff.

Dazu: Merschberger im Shakespeare-Jahrbuch XXV, S. 205 ff.

²⁾ Schröders Bearbeitung des Lear scheint sich ziemlich lange, bis in die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts hinein, auf den Bühnen erhalten zu haben. Sie wurde in Karlsruhe beispielweise bis 1850, in Mannheim bis 1859, in Hamburg sogar 1847 noch gegeben; in Berlin wurde sie 1850 durch eine neuere Bearbeitung verdrängt.

³⁾ König Lear. Ein Trauerspiel in 5 Aufzügen, nach Shakespeare, von J. C. Vock. Leipzig 1779.

Vgl. Rudolf Genée, Geschichte der Shakespeareschen Dramen in Deutschland, Leipzig 1870. S. 260 ff.

4) Vgl. Rudolf Erzgräber, Nahum Tates und George Colmans Bühnenbearbeitungen des King Lear. Shakespeares-Jahrbuch XXXIII, S. 166 ff.

Dazu: E. Kilian, Zwei alte englische Bearbeitungen des König Lear. Beilage zur Allgemeinen Zeitung 1897, Nr. 108.

5) William Shakespeares König Lear. Für die Bühne übersetzt von Beauregard Pandin. Zwickau 1824.

6) König Lear. Trauerspiel in fünf Aufzügen von Shakespeare. Neu übersetzt und für die deutsche Bühne frei bearbeitet von J. B. von Zahlhas. Bremen 1824.

7) König Lear. Trauerspiel in fünf Aufzügen von Shakespeare. Für die Darstellung eingerichtet von C. A. West. Wien 1841.

Vgl. dazu: E. Kilian, Schreyvogels Shakespeare-Bearbeitungen. Shakespeares-Jahrbuch XXXIX, S. 87 ff.

8) Anschütz, der Darsteller des Lear in jener Vorstellung, berichtet in seinen Erinnerungen (Neue Ausgabe, Ph. Reclam, S. 199): „Die damalige Zensur stellte das kindische Verlangen, daß der vielgeplagte Greis schließlich am Leben bleibe, wieder zu Verstande komme und der Vater über seine entarteten Kinder, der König über seine Feinde triumphiere. — Schreyvogel erkannte das Widersinnige dieser Forderung vollständig an; da er sich ihr fügen mußte, so spekulierte er wenigstens auf die Gemütlichkeit der Wiener. Er wußte, daß sein Publikum noch nicht ganz geeignet war, so furchtbar erschütternde Eindrücke in sich selbst auszugleichen, daß ein sentimentaler Zug aus der Jffland-Kogebueschen Repertoirezeit einen friedlicheren Ausgang vorziehen und daß das Stück durch diese Konzession populärer werden würde.“

Die Angabe von Anschütz wird bestätigt durch Costenoble, der in seinen Tagebuchblättern (Aus dem Burgtheater. 1818—1837. Wien 1889, Bd. I, S. 175) unter dem 25. März 1822 bemerkt:

Bühn
lassen
Wenn
Dicht
gewor
Davo
Lear
fürlic
Frank
oder

Must

Shak
der 7
Lear
von
an J
nach

Bühn
Bd. I

herau
1875,
bearb
Ueber
mit
Direk
letzter
in fo
Famil

ersten
gabe

„Probe von König Lear. Anschütz ging wütend auf der Bühne umher, weil die Zensur den Britenkönig nicht sterben lassen will. — — — Sein Unwille war begründet genug. Wenn der Darsteller durchdrungen ist vom Werke eines großen Dichters, und ihm nun eine kalte, unpoetische Hand in die liebgewordene Gestalt greift, so muß er zur Wut gereizt werden. Davon fühlt und begreift freilich der Zensor nichts. Wenn Lear am Leben bleibt, wie Correggio, so drängt sich unwillkürlich der Gedanke auf: beide, der kindische König wie der franke Maler, reisen nach der Vorstellung ins Teplitzer Bad, oder gebrauchen sonst irgendwo eine stärkende Brunnenkur.“

⁹⁾ Vgl. Richard Sellner, Geschichte einer deutschen Musterbühne, Stuttgart 1888, S. 425 ff.

¹⁰⁾ Eine von R. Gericke gearbeitete Statistik über die Shakespeare-Aufführungen der deutschen Bühnen zu Anfang der 70er Jahre (Shakespeare-Jahrbuch VIII) ergibt, daß König Lear in diesen Jahren an 10 Bühnen nach der Uebersetzung von Voß, an 5 Bühnen direkt nach Schreyvogel, dagegen nur an 1 Bühne nach der Tieck'schen Uebersetzung und an 1 Bühne nach einer Mischung von Voß und Tieck gegeben wurde.

¹¹⁾ W. Shakespeares dramatische Werke. Für die deutsche Bühne bearbeitet von Wilhelm Wechelhäuser, Weimar 1878, Bd. II.

¹²⁾ Deutscher Bühnen- und Familien-Shakespeare. Herausgegeben von Eduard und Otto Devrient, Leipzig 1875, Bd. V. Die in dieser Sammlung enthaltene Bühnenbearbeitung von König Lear beruht auf einer selbständigen Uebersetzung von Otto Devrient und ist nicht völlig identisch mit der von Eduard Devrient herrührenden, unter dessen Direktionsführung zu Karlsruhe gegebenen Bearbeitung. Die letztere benützt die Uebersetzung von Voß und unterscheidet sich in folgenden Punkten von der im Deutschen Bühnen- und Familien-Shakespeare veröffentlichten Bearbeitung:

1) Sie behält bezüglich des Einschnitts zwischen dem ersten und zweiten Akt die Akteinteilung der Solio-Ausgabe bei.

2) Der vierte Akt hat nicht 3, sondern 4 Schaupläge: a. Freie Gegend (IV, 1). b. Zimmer in Albanens Schloß (IV, 2, ohne die in der Druck-Ausgabe angehängte Scene zwischen Regan und Oswald). c. Gegend bei Dover (IV, 4 und 6, mit Weglassung von Glosters Sprung). d. Zelt (IV, 7).

3) Im fünften Akt sind Scene 1 und 2 des Originalen beibehalten. Dieser Akt hat 3 Schaupläge: 1 und 3:ritisches Lager, 2: kurzer Wald.

Unter der im Texte schlechtweg als Devrientsche Bearbeitung bezeichneten Einrichtung wird die der Druckausgabe verstanden.

¹³⁾ König Lear. Für die Darstellung bearbeitet von Ernst Possart. München 1875.

¹⁴⁾ Shakespeares König Lear. Eine deutsche Bühnenausgabe mit dramaturgischen, scenischen und schauspielerischen Anmerkungen von Max Köchy. Leipzig 1879.

Ueber die Bearbeitungen von Oechelhäuser, Devrient, Possart und Köchy hat Wilhelm Bolin im XX. Bande des Shakespeare-Jahrbuchs (Zur Bühnenbearbeitung des König Lear, S. 131—148) in eingehender kritischer Weise gehandelt und eine Reihe eigener Vorschläge beigefügt, die in seiner Bühnenbearbeitung für Schweden verwertet sind.

¹⁵⁾ Vgl. Shakespeare-Jahrbuch XXIV, S. 145 ff.

¹⁶⁾ Vgl. Seodor Wehl, Fünfzehn Jahre Stuttgarter Hoftheater-Leitung. Ein Abschnitt aus meinem Leben. Hamburg 1886, S. 295 ff.

¹⁷⁾ Das Verhältnis der neuern Bearbeitungen zu einander hinsichtlich des Maßes der Verwandlungen innerhalb des Akts ergibt sich aus folgender Uebersicht; die Ziffern bezeichnen die Zahl der Schaupläge, die jeder Akt erfordert:

	Akt I	Akt II	Akt III	Akt IV	Akt V
Oechelhäuser	2	2	2	3	1
Devrient	2	2	3	3	1
Possart	2	2	2	3	2
Köchy	2	3	3	3	2
Bolin	2	2	2	3	1
Wehl (Vorpiel 1)	1	1	1	1	1

18) Köchy empfindet den Uebelstand wohl als solchen und schreibt hierüber in einer Anmerkung (S. 85): „Ueber einen Hauptfehler, daß die Nebenhandlung auf den Höhepunkt jedes Dramas, in den Ausgang des dritten Akts, gestellt ist, war freilich nicht wegzukommen.“

19) Die Beibehaltung der im Originale zwischen die Learscenen eingeschobenen kleinen Auftritte der Glosterhandlung ist auf der modernen Bühne nicht notwendig. Diese Eigentümlichkeit der Shakespeareschen Kompositionsweise, die eine größere zusammengehörige Szenenreihe mit Vorliebe durch kleine Zwischenscenen unterbricht, die einer andern Personengruppe angehören, erklärt sich aus dem Charakter des altenglischen Theaters und ist für die heutige Bühne nur da beizubehalten, wo wichtige Gründe ästhetischer Art hierfür in die Waagschale fallen.

Dagegen ist es nicht gutzuheißen, daß Wechelhäuser, ebenso wie Possart, Bolin und Wehl, desgleichen die alten Bearbeitungen von Schröder und Boß, sämtliche Learscenen dieses Akts auf einem Schauplatz — der Heide — spielen lassen, anstatt diesen für die letzte jener Scenen in das Innere von Glosters Blockhaus zu verwandeln. Zunächst leidet darunter die Wahrscheinlichkeit, da man nicht begreift, weshalb Gloster und die Seinen nicht alles aufbieten, den unbedeckten Greis den Unbilden der Witterung zu entziehen und ihn unter das schützende Dach der nahen Hütte zu bringen. Sodann ist zu beachten, daß die verschiedenen Phasen von Lear's Wahnsinn stets durch den Ort, wo er sich befindet, beeinflusst werden. In der letzten Learscene des dritten Akts beginnt der Wahnsinn des Königs bereits in ein andres Stadium zu treten. Während er sich in der wilden Natur der Heide, von Sturm und Donner umtost, gigantischen Wutausbrüchen überläßt, beginnt gegen Schluß des Akts bereits jener äußerlich ruhigere, brütende, unstät von einem Gegenstand zum andern abirrende Wahnsinn, wie wir ihn dann im vierten Akt zur vollen Blüte entfaltet finden. Zur Umbahnung dieser neuen Phase des Wahnsinns trägt ohne Zweifel auch der Eintritt des Königs unter das schützende Dach der Blockhütte bei.

Dieser Schauplatz ist nicht zufällig, sondern ihr natürlicher und von dem Inhalt der Scene nicht loszulösender Hintergrund. Ueberdies kommt das Spiel der Darsteller, das hier nach allen Seiten der feinsten Nuancierung bedarf, in dem kleinen und erleuchteten Raume der Hütte viel mehr zur Geltung als auf der großen Bühne der in Dunkel gehüllten Heide. — Die geteilte Bühne, wie Possart sie vorschlägt, ist nicht zu empfehlen, da sie die Aufmerksamkeit zerstreut und die Stimmung in starkem Maße gefährdet.

²⁰⁾ Bei dieser Art der Anordnung wäre Glosters Bemerkung, der Grund scheine ihm eben, in Anbetracht dessen, daß wirklich eine kleine Höhe erstiegen wird, zu streichen, und der Anfang der Scene hätte zu lauten:

Gloster. Wann kommen wir zum Gipfel dieses Bergs?
 Edgar. Ihr Kinnmt hinan. — Vernehmt ihr nicht die See!
 Gloster. Nein, wahrlich nicht!
 usw.

²¹⁾ Im Texte von V, 1 haben bei dieser Art der Anordnung einige kleine Aenderungen einzutreten. Zu Beginn sitzt Regan auf einem Feldlager am Tische; neben ihr steht Edmund und erteilt dem beim Ausgang stehenden Hauptmann seine Befehle. Albanien und Goneril kommen ohne weiteres Gefolge. Gonerils Apart bei ihrem Austritt fällt an dieser Stelle fort. Auf Albaniens Worte: „So laßt uns Ratschluß mit Kriegserfahren fassen, was zu tun“, folgt:

Albanien. Ich bitt' Euch, Edmund, kommt zu meinem Zelte.
 (Er weist nach der Seite. Edmund gibt Regan die Hand und führt sie zur Seite ab.)

Goneril (fährt leidenschaftlich auf, für sich).
 Preis gab' ich gern die Schlacht, eh' diese Schwester
 Bei ihm den Preis davontrüg' über mich.

(Sie folgt den andern rasch. Als Albanien ebenfalls folgen will, tritt durch den Mittelvorhang eilig Edgar ein.)

Edgar. Sprach Euer Gnaden je so armen Mann,
 Gönnt mir ein Wort.

Albanien (den andern nachrufend).

Ich will euch folgen; — redet!

Edgar.

Es' ihr die Schlacht beginnt, lest diesen Brief.

ll. f. w. bis zum Schluß der Scene.

Zur Aufführung des Sommernachtstraums.

1) Die in Devrients Bearbeitung hierfür gegebene Vorschrift wäre für heutige Verhältnisse wesentlich umzugestalten. Insbesondere sind die mit griechischer Architektur unvereinbaren „halbrunden“ Freitreppen zu beseitigen.

2) Eine Darstellung des Puck, die mit Paula Konrads vorzüglicher Leistung in eine Linie gestellt werden kann, scheint neuerdings Gertrud Eysoldt in der Vorstellung des Sommernachtstraums am Neuen Theater zu Berlin (zum erstenmal am 31. Januar 1905) geboten zu haben. Diese von Max Reinhardt inscenierte Aufführung des Stückes konnte leider für vorstehenden Aufsatz nicht mehr verwertet werden.

Soweit aus den überschwänglichen Lobeshymnen der Berliner Presse zu ersehen ist, scheint das Verdienst dieser Aufführung vor allem in der von allem Konventionellen abweichenden, wunderbar poetischen und phantasiedurchtränkten Inscenierung des Zauberwaldes mit seinem Elfenspuß zu liegen. Wieweit auch in der Darstellung der Rüpelkomödie neue Bahnen beschritten wurden, ist aus den Berichten der Zeitungen nicht mit Sicherheit zu entnehmen.

3) Wenn noch ein Zweifel bestehen könnte über die Art, wie die Handwerker an ihre schauspielerischen Aufgaben heranzutreten, so müßte er bei den Worten schwinden, in denen Philostrate das Spiel der Rüpel charakterisiert:

... it is nothing, nothing in the world,
Unless you can find sport in their intents;
Extremely stretch'd and conn'd with cruel pain,
To do you service.

Wie charakteristisch für den ersten Fleiß der Wiedern ist dies extremely stretch'd — übermäßig angespannt, und

conn'd with cruel pain — mit unmenschlicher Mühe in den Kopf gepfropft!

Vgl. hierzu die ausgezeichneten Bemerkungen von Adolf Winds über die Darstellung der komischen Figuren bei Shakespeare, in dessen Buch:

Die Technik der Schauspielkunst, Dresden 1904, S. 259.

Zur Bühneneinrichtung der Widerspenstigen.

1) Zu diesen Versuchen kam die Einrichtung des Stückes von Seddor Wehl nicht gerechnet werden. Sie beruht in allen wesentlichen Punkten auf der Bearbeitung von Deinhardstein, die Wehl nur scenisch etwas vereinfachte und mit einer Reihe weiterer Neudichtungen von höchst zweifelhaftem Werte ausstattete. Eine von Wehl eingelegte Scene, worin er Bromio, um dem Darsteller eine dankbare Aufgabe zu bieten, eine Probe ablegen läßt von seiner Kunst, verschiedene Väterrollen zu spielen, gehört zum Unglaublichsten, was je auf dem Gebiet der Shakespeare-Bearbeitung geleistet worden ist. — Noch weniger kommt die in Reklams Universalbibliothek erschienene, auf einer Kompilation von Deinhardstein und Wehl beruhende Bühnenbearbeitung in Betracht.

Welche Fassung das Stück unter den Händen der reisenden Virtuosen vielfach annimmt, lehrt die Bearbeitung, die Adalbert Matkowsky als Darsteller des Petruchio auf seinen Gastspielreisen mit sich führt, eine Einrichtung, die in jeder Beziehung ein grimmiger Hohn ist auf eine einigermaßen geschmackvolle und künstlerische Vorführung dieses Lustspiels.

2) Der Widerspenstigen Zähmung. Lustspiel in vier Akten und einem Vorspiel von William Shakespeare. Nach der Uebersetzung von Wolf Graf Baudissin (Schlegel-Tieck) für die deutsche Bühne bearbeitet von Robert Kohlrusch. Minden, Bruns o. J.

3) Das Bestreben, die Scenerie eines Stückes möglichst zu vereinfachen, hat nicht nur bei Shakespeare, sondern auch

bei den deutschen Klassikern vielfach zu höchst verkehrten Uebersetzungen geführt. So beging selbst ein so besonnener Dramaturg wie Eduard Devrient den Fehler, in Minna von Barnhelm das ganze Stück vom zweiten Akt an, zur Ersparung des Dekorationswechsels, im Zimmer des Fräuleins spielen zu lassen und außerdem die beiden letzten Akte des Lustspiels in einen einzigen zusammenzuziehen.

Dadurch wurde die feine Symmetrie des fünfsäktig gegliederten Stückes, das abwechselnd in dem Wirtszimmer und in dem Zimmer des Fräuleins spielt, zerstört, und die Vorgänge des dritten und fünften Aktes, die in dem Zimmer des Fräuleins zum großen Teil völlig unmöglich sind, aller Wahrscheinlichkeit und Glaubhaftigkeit beraubt.

Diese Devrientsche Einrichtung des Stückes, die sich bis zum Jahr 1880 in Karlsruhe erhielt, wurde erst durch Oswald Hancke, den langjährigen verdienten Oberregisseur und Direktor am Karlsruher Hoftheater unter Putlig und Bürklin, beseitigt und mit der einzig richtigen Fassung des Originales vertauscht.

Noch schlimmer ist der Mißgriff, den ähnliche Motive bei der neuesten Inszenierung des Wilhelm Tell am Wiener Burgtheater veranlaßt haben. Um eine Verwandlung zu ersparen, ließ man sich hier zu der geradezu unglaublichen und völlig stimmungsmordenden Anordnung verleiten, das Waldidyll der Rudenzscene (III, 2) auf den Markt von Altdorf zu verlegen. Während Frieshardt und Leuthold im Hintergrund den Hut bewachen, sucht Bertha im Vordergrund den Geliebten über seine vaterländischen Pflichten aufzuklären.

4) Der Widerspenstigen Zähmung. Lustspiel in fünf Akten und einem Vorspiel von Shakespeare. Nach Baudissins Uebersetzung für die deutsche Bühne bearbeitet von Eugen Kilian. Oldenburg 1898.

5) Wo die Widerspenstige in der Bearbeitung von Kohlrausch bis jetzt zur Aufführung kam, wurde das Rahmenspiel, soweit mir bekannt ist, jeweils weggelassen. — Die einzigen Bühnen, wo das Vorspiel gegenwärtig gegeben wird, sind die

Hofbühnen zu Karlsruhe, Dresden und neuerdings Oldenburg.

6) Der Widerspenstigen Zähmung. Lustspiel in fünf Akten, einem Vorspiel und Nachspiel von William Shakespeare. Nach der Schlegel-Tieckschen Uebersetzung für die deutsche Bühne bearbeitet von Dr. Karl Feiß. (Die Meisterwerke der deutschen Bühne, hrsg. von G. Witkowski, Leipzig 1905.)

7) Vgl. die Bemerkungen von Heinrich Stümcke in seinem Bericht über die Stuttgarter Aufführung der Widerspenstigen bei den Berliner Meisterspielen 1902, in dem Buche: Die vierte Wand. Theatralische Eindrücke und Studien. Leipzig 1904. S. 589.

8) Die Situation wird dadurch dem Originale gegenüber insofern verändert, als bei Shakespeare der Moment nicht zur Vorführung kommt, wo Schlaw aus dem Schlafe geweckt wird; als er zu Beginn der zweiten Scene in der Verkleidung auftritt, ist die Komödie bereits längere Zeit im Gang.

Demgegenüber hat die Anordnung der Bühneneinrichtung den Vorteil, daß gerade die Situation, worin sich Schlaw beim Erwachen befindet, wo er zum erstenmal als Lord begrüßt wird, Momente von außerordentlicher komischer Kraft bietet, die bei der Anordnung des Originales fehlen. Die Reden der Diener, die darüber berichten, daß Schlaw von seinem Streit mit der Wirtin gesprochen, nach Cäcilie Hackett gerufen habe u. können auch mit dieser Art der Anordnung in Einklang gebracht werden. Denn man kann annehmen, daß Schlaw, während ihn die Diener ankleideten, für Augenblicke aus seinem Rausch erwachte und sich dabei in seinen schlaftrunkenen Reden mit der Wirtin und seiner gewohnten Umgebung beschäftigte. — In dem Buche der Karlsruher Einrichtung S. 10 sind die beiden Reden „O ja, Mylord, doch lauter unnütz Zeug“ und „Ei Herr, Ihr kennet solch ein Mädchen nicht“ irrthümlicher Weise dem Lord, der bei der Umkleidung Schlaws nicht zugegen ist, zugeeilt. Die beiden Reden müssen wie im Originale von den Dienern gesprochen werden.

9) Durch diese Ausführungen dürften die Einwände entkräftet sein, die vonseiten Wechelhäusers gegen die Anordnung des vierten Aktes in der Bearbeitung von Kohlrausch und in der Karlsruher Einrichtung erhoben wurden (Zwei neue Bühnenbearbeitungen der Bezähmten Widerspenstigen, Shakespeare-Jahrbuch XXXV, S. 247 ff.).

10) Vgl. über die Einrichtung von Zeiß und die übrigen Bearbeitungen den Aufsatz von Adolf Winds: Shakespeares Bezähmte Widerspenstige und ihre deutschen Bearbeitungen. Bühne und Welt, V. Jahrgang (1905), S. 755.

Maß für Maß auf der deutschen Bühne.

1) Vgl. E. Kilian, Die Dalbergische Bühnenbearbeitung des Timon von Athen. Shakespeare-Jahrbuch XXV, S. 24—70.

2) Schröders Bearbeitung von Maß für Maß ist veröffentlicht in der: Sammlung von Schauspielen fürs Hamburgsche Theater. Herausgegeben von Schröder. Erster Teil. 1790.

Vgl. Ligmann, Schröder, Bd. II, S. 250 ff.

3) Weilands Bearbeitung ist veröffentlicht in der Deutschen Schaubühne 1804, Bd. I.

4) Vinckes Bearbeitung wurde als Bühnenmanuskript gedruckt, Freiburg i. B. 1871.

5) Maß für Maß. Schauspiel in fünf Akten von Shakespeare. Nach Baudiffins Uebersetzung für die Aufführung eingerichtet von Eugen Kilian. Leipzig, Reklams Universalbibliothek Nr. 4525.

Der Aufführung in Karlsruhe lag die Uebersetzung Baudiffins, zum Teil in der revidierten Fassung von Alexander Schmidt, zum Teil in der neuen Revision von Hermann Conrad zugrunde. Die Conradsche Fassung, die von ihrem Autor in zuvorkommender Weise dem Karlsruher Hoftheater zur Benutzung überlassen wurde, hatte dabei zum erstenmal Gelegenheit, sich auf der Bühne zu bewähren und leistete durch zahl-

reiche glückliche Neuerungen, die namentlich der Deutlichkeit und leichten Sprechbarkeit des Textes zugute kamen, vortreffliche Dienste.

Für die Buchausgabe der Einrichtung konnte sie leider nicht benutzt werden, da die Verlagsbuchhandlung die Erlaubnis hierzu versagte.

6) Als eine der bewundernswertesten Schönheiten des Stückes wird sehr vielfach die Charakterzeichnung Isabellas von der Kritik hervorgehoben. Es ist sicher, daß diese Gestalt prachtvolle Züge zeigt und daß in ihren Reden eine Fülle der herrlichsten Poesie niedergelegt ist. Ebenso sicher ist es aber, daß die Charakterzeichnung Isabellas hinter der von Shakespeares besten Frauengestalten wesentlich zurücksteht. Aus ihren Reden spricht vielfach mehr der Dichter als die von ihm gezeichnete Gestalt. Ihre kalte, wissende und selbstbewusste Tugend hat etwas Abstraktes, das weder zu überzeugen noch zu erwärmen vermag, das stellenweise sogar, namentlich in der Kerker-scene (III, 1), die Teilnahme des Zuschauers für Isabella sehr erschwert. Es fehlen in der Charakterzeichnung die feinen realen Züge, durch die es Shakespeare sonst so meisterlich versteht, auch seine idealsten Frauengestalten mit dem wirklichen Leben zu verknüpfen. Die Darstellerin der Isabella auf der Bühne muß alles tun, um das Kalte und Abstrakte, was der Gestalt anhaftet, zu mildern und zu beleben und durch ihr stummes Spiel in der Kerker-scene ihren tiefen Schmerz um das Geschick des dem Tode geweihten Bruders zum Ausdruck zu bringen.

7) Vgl. Richard Koppel, *Scenen-Einteilungen und Ortsangaben in den Shakespeareschen Dramen*. Shakespeare-Jahrbuch IX, S. 287.

Goethes Götz von Berlichingen auf dem Theater.

1) Vgl. S. Winter, Die erste Aufführung des Götz von Berlichingen in Hamburg. In *Litzmanns Theatergeschichtlichen Forschungen* II, Hamburg 1891.

2) Vgl. die tüchtige Dissertation von John Scholte Tollen, Goethes Götz von Berlichingen auf der Bühne, Leipzig 1895. Es ist ein besonderes Verdienst von Tollen, durch eine ausgiebige Verwertung des gesamten Materiales und Heranziehung der Berliner Theaterzettel von 1794 und 1795 das mutmaßliche Bild der Kochschen Einrichtung mit ziemlicher Gewißheit rekonstruiert zu haben.

Zur ersten Berliner Aufführung ist ferner die ältere Arbeit von K. M. Werner im 2. Bande des Goethe-Jahrbuchs zu vergleichen.

3) Gothaer Theaterkalender von 1776.

4) Vgl. El. Mengel, Geschichte der Schauspielkunst in Frankfurt a. M. Frankfurt 1882, S. 370 und 525.

5) Die Mannheimer Bühnenbearbeitung des Götz von Berlichingen vom Jahre 1780. Ein Beitrag zur Bühnengeschichte des Götz. Nach dem Mannheimer Sufflierbuch mit Einleitung zum erstenmal herausgegeben von E. Kilian. Mannheim 1889.

Vgl. S. Walter, Archiv und Bibliothek des Hof- und Nationaltheaters in Mannheim, Leipzig 1899, Bd. II, S. 129.

6) Eine Ausnahme bildete Würzburg, wo Götz von Berlichingen, neu bearbeitet von Franz von Solbein, 1811 und 1812 gegeben wurde.

Diese Bearbeitung Solbeins scheint, wenn die betreffende Angabe richtig ist (vgl. Dennerlein, Geschichte des Würzburger Theaters, Würzburg 1855), verloren gegangen zu sein. Wenigstens sind meine Bemühungen darum erfolglos geblieben.

Auch bei der ersten Aufführung des Stücks in Hannover 1820 spricht das Auftreten Liebetauts und andres dafür, daß eine Einrichtung gegeben wurde, die sich nicht mit der Theaterbearbeitung des Dichters deckte.

7) Vgl. E. Kilian, Zur Bühnengeschichte des Götz von Berlichingen. Goethe-Jahrbuch 14, S. 276.

Dazu die Miscelle: Götz von Berlichingen in Wien, Goethe-Jahrbuch 19, S. 295.

Das richtige Datum für die Aufführung des Götz am Theater an der Wien gibt Glossy im Katalog der Theatergeschichtlichen Ausstellung der Stadt Wien, 1892, S. 72.

⁸⁾ Vgl. den Katalog der Theatergeschichtlichen Ausstellung der Stadt Wien, 1892, S. 61. Ueber Ehrimfeld, den Verfasser einer Bearbeitung von Goldonis Lügner und eines Schauspiels Der Eichenkranz vgl. Gödecke § 354, § 20.

⁹⁾ Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand. Ein Schauspiel in fünf Aufzügen. Fingerrichtet für das k. k. priv. Theater an der Wien von Franz Grüner. Wien 1809.

Ueber diese Bearbeitung hat zuerst Paul Seliger in der Gegenwart (1890, Nr. 56) berichtet.

Vgl. Nollen, a. a. O. S. 56 ff.

¹⁰⁾ Vgl. E. Kilian, Eine Bühnenbearbeitung des Götz von Berlichingen von Schreyvogel. Lizmanns Theatergesch. Forschungen II, Hamburg 1891.

¹¹⁾ Am eingehendsten wurde die Verschlechterung des Götz von 1775 durch die Theaterbearbeitung nachgewiesen von Otto Brahm im Goethe-Jahrbuch 2, S. 90 ff.

¹²⁾ Die Varianten dieser Bearbeitung wurden von August Sauer in Band XIII, 2. Abteilung der Weimarer Ausgabe veröffentlicht. Hieraus läßt sich das vollständige Bild des zweitheiligen Götz von 1819 rekonstruieren, nachdem bisher nur der Theaterzettel und einige wenige Bruchstücke, u. a. eine Rolle des Narren für die Neueinstudierung von 1828, einige unsichere Schlüsse auf diese Bearbeitung gestattet hatten.

Vgl. E. Kilian, Der zweitheilige Goethesche Theater-Götz. Beilage zur Allgemeinen Zeitung 1901, Nr. 259.

¹³⁾ Dieser Epilog des Narren gehört zu den sogenannten Bruchstücken von Musculus und wurde außer von Schade (Weimarisches Jahrbuch V) und Zempel (Goethe-Ausgabe, Bd. XI) zuletzt von Baechtold mitgeteilt, in der Einleitung zu dessen Ausgabe:

Goethes Götz von Berlichingen. In dreifacher Gestalt. Freiburg 1888.

14) Vgl. E. Kilian, Eine Karlsruher Handschrift der ersten Goetheschen Bühnenbearbeitung des Götz. Beilage zur Allgemeinen Zeitung 1891, Beilage-Nummer 211.

15) Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand. Schauspiel in fünf Aufzügen. Erste vollständige Bühnenbearbeitung nach der Goethe-Handschrift der Universitätsbibliothek in Heidelberg. [Herausgegeben von G. Wendt.] Karlsruhe 1879.

Vgl. dazu G. Wendt in der *Alemannia* 1879, S. 182. Der gesamte kritische Apparat wurde geordnet von Sauer in der Weimarer Ausgabe XIII, 2. Abteilung.

16) Vgl. E. Kilian, Eine Aufführung des Götz von Berlichingen nach der Heidelberger Handschrift. Beilage zur Allgemeinen Zeitung 1890, Nr. 11.

17) Dingelstedts Bearbeitung wurde nicht gedruckt. Nach dem handschriftlichen Buche des Wiener Burgtheaters hat Tollen das Scenarium veröffentlicht a. a. O. S. 110.

18) Dingelstedts Bearbeitung ist am Burgtheater seit 1879 schon über 50 mal in Scene gegangen. Außerdem wurde sie in Prag und am Deutschen Theater zu Berlin gegeben und liegt u. a. auch den Aufführungen des Stadttheaters in Frankfurt a. M. zugrunde.

Die Ermordung Adelheids wurde überdies von zahlreichen andern deutschen Bühnen in ihre Aufführung des Stückes herübergenommen.

Der Merkwürdigkeit und Vollständigkeit halber sei erwähnt, daß auch von andrer Seite, von Rudolf Otto Consentius (1815—1887), dem Verfasser der Dramen *Alboin* und *Attila* (in Karlsruhe aufgeführt 1867) und des Epos *Nostradamus*, in dem Anhang zu seinen *Neuen Gedichten* (Leipzig 1884) eine Umarbeitung jener Adelheidszene der Bühnenbearbeitung versucht wurde, in der Weise, daß die schwarze Gestalt selbst gar nicht auftritt und Adelheid sich am Schluß der Scene vom Wahnsinn ergriffen den Tod gibt. Dieser Versuch ist insofern interessant, als auch er, ähnlich wie Dingelstedts Aenderungen, dem Bedürfnis entspringt, das räthelhafte Dunkel, das über der

schwarzen Gestalt lagert, zu beseitigen und Adelheids Geschick eine klare und bestimmte Lösung zu geben.

¹⁹⁾ Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand. Schauspiel in fünf Aufzügen von Goethe. Unter Zugrundelegung des Jacob Bachtoldschen Werkes: Goethes Götz von Berlichingen in dreifacher Gestalt für die neue Schauspielbühne des Münchener Hoftheaters eingerichtet von Karl von Perfall. München 1890.

Vgl. dazu die ausführliche Würdigung der Münchener Bearbeitung und Aufführung in:

E. Kilian, Goethes Götz und die neueingerichtete Münchener Bühne, München 1890.

Perfalls Bearbeitung ist mit einigen Auslassungen auch am Berliner Schiller-Theater zur Aufführung gekommen.

²⁰⁾ Geschichte Gottfriedens von Berlichingen mit der eisernen Hand, dramatisiert von J. Wolfgang Goethe. In 5 Aufzügen mit Benutzung auch der spätern Lesarten eingerichtet von Dr. Otto Devrient. Leipzig 1890.

²¹⁾ Die Hereinziehung des Textes von 1775 in den ersten Entwurf hatte u. a. manche Ungereimtheiten für das Stück in der Folge. So beseitigte Devrient, indem er der Ausgabe von 1775 folgte, die Ermordung Franzens durch Adelheid, behielt aber in der letzten Adelheidszene des ersten Entwurfes die Stelle bei, wo der sterbende Franz sich Adelheid anzeigt; eine Stelle, die natürlich nur dann einen Sinn hat, wenn Franz durch die Verführerin vergiftet wurde.

Auch die Zusammenlegungen Devrients waren teilweise anfechtbar. Indem beispielsweise die eine Scene, wo Franz in der Nacht bei Adelheid eintritt und eine andre, wo er am frühen Morgen von ihr weggeht, zu einer Scene verbunden wurden, verlor die Situation alle Wahrscheinlichkeit, und das Verhältnis zwischen Adelheid und Franz erhielt einen sehr seltsam anmutenden tugendhaften Anstrich.

²²⁾ Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand. Schauspiel in fünf Akten von Goethe. Nach der Original-

Ausgabe von 1775 für die Aufführung eingerichtet von Eugen Kilian. Oldenburg 1901.

In dieser Einrichtung wurde das Stück, mit einigen Aenderungen versehen, auch am Stadttheater zu Bremen im Oktober 1905 zum erstenmal gegeben.

23) Mit Recht hat Munkler in seiner Besprechung von Perfalls Bearbeitung des Götz von 1890 in der Allgemeinen Zeitung hervorgehoben, daß sich bei einer Verschmelzung verschiedener Texte der Mangel eines einheitlichen künstlerischen Stils fortwährend bemerkbar mache. „Man wende nicht ein, dies bemerke nur der genauere Kenner des Goetheschen Werkes, für das große Publikum aber sei das gleichgültig! Desto schlimmer: denn das ist eben eine der vornehmsten Aufgaben der Bühne, das Stilgefühl des Publikums mit bilden zu helfen.“ Gerade in der mit Recht hier hervorgehobenen erzieherischen Aufgabe, die der Bühne in dieser Beziehung zufällt, ist das wichtigste Argument zu erblicken, das gegen die üblichen Verschmelzungen und gegen die Theaterausgabe von 1804, die ja selbst im Grund eine solche Verschmelzung ist, in das Treffen geführt werden kann.

24) Ein von den Darstellern des Götz u. a. vielfach eingeführtes Märgchen besteht darin, daß der Diener, der den Gefangenen zum Rathaus abholt, vor diesem aus der Tür gehen will, daß Götz hierauf mit den Worten „Viel Ehre!“ den Diener am Kragen packt und ihn mit wuchtigem Ruck über die ganze Bühne weg in die Stube zurückschleudert. Die Geschmacklosigkeit dieses plumpen Theatereffektes liegt auf der Hand. Abgesehen von der widersinnigen Voraussetzung, daß der zur Begleitung des Gefangenen befohlene Diener vor diesem aus der Tür geht, gibt die Annahme, daß Götz sich durch den Vortritt dieses „Efels der Gerechtigkeit“ in seiner Würde verletzt fühlen könnte, seinem Charakter einen sehr kleinlichen und jungerhaften Zug, der unvereinbar ist mit dem Bilde des volkstümlichen ritterlichen Helden. Weit schlimmer sind viele der Nuancen, die in der folgenden Rathaus-Sitzung üblich sind.

Ebenso verkehrt ist selbstverständlich das entgegengesetzte Verfahren: eine vor kräftigen Zügen zurückschauende, matte und ängstliche Inszenierung dieser Auftritte. Es ist eine falsch angewandte Vornehmheit, wenn man, wie es beispielsweise in der neuesten Berliner Aufführung des Stückes geschieht, die Bürgerschaft von Heilbronn, die Götz mit seiner Eisenhand in die Flucht schlägt, statt aus einer größern Schar, bloß aus vier Personen bestehen läßt. Das ist völlig gegen den Sinn der Dichtung und gibt der ganzen Scene einen kleinlichen Anstrich.

Vgl. hierüber die zutreffenden Bemerkungen von Bultaupt, Dramaturgie des Schauspiels II, 10. Aufl., S. 102.

²⁵⁾ Die großen literarischen Mängel der Berliner Aufführung erhielten durch die schauspielerische Wiedergabe des Stückes leider kein Gegengewicht. Am wenigsten, wie man nach den Berichten der Presse etwa hätte annehmen können, durch die Darstellung der Titelrolle durch Adalbert Matfowsky.

Es handelt sich hier um einen der in dem Theaterleben der Reichshauptstadt so häufigen Fälle, wo ein akkreditierter Künstler, von den Früchten seines Ruhmes zehrend, eine völlig blinde und kritiklose Ueberschätzung findet.

Gewiß bietet auch der Götz von Berlichingen Matfowskys, wie die meisten Rollen dieses an sich hochbegabten und genialen, aber aller künstlerischen Selbstzucht und aller Führung entbehrenden und darum leider vielfach verbildeten Künstlers, viele treffliche Momente im einzelnen, Momente, in denen seine bedeutende ursprüngliche Anlage mit siegbarter Gewalt hervorbricht. Aber diese Momente müssen bei Matfowskys Götz weit mehr noch als bei andern Rollen des Künstlers durch lange Einöden süßlicher Manier und Unmatur erkauft werden. Die einfache, schlichte, derbe Kraft der Goetheschen Gestalt liegt der Individualität des Künstlers fern und kommt in seiner Darstellung nur sehr unvollkommen zum Ausdruck. Matfowskys Götz ist der echte, rechte Theater-Götz; anstelle des einfachen Ausdrucks einer wahren, ehrlichen Empfindung, die sich hinter einer rauhen Schale verbirgt, tritt fast durchweg weichliche Sen-

timen
gabe
werde
unter
Nach
aber
wie
nur g
und
Selbst
zum
gefäll
Unma
Natu
große
keit
Götz
gibt,
ton g
dem K
Laube
Schlin
gleich
in das
verwa
die S
kleinli
schnap
der S
und
Versün
gedach
durch
fügung
wörter

timentalität und Affektation. Alle Sentimentalitäten der Ausgabe von 1804, die vom Darsteller nach Möglichkeit verdeckt werden müßten, werden von Matkowsky doppelt und dreifach unterstrichen. Sein Spiel bei Mariens Verlobung, bei der Nachricht von Weislingens Abfall ist süßliche Komödianterei, aber keine Natur und keine Wahrheit. Bei einem Charakter wie Götz dürfen die weichen Regungen der Seele überhaupt nur geahnt werden; bei Matkowsky treten sie jeweils in voller und übertriebener Deutlichkeit zutage. Anstatt in schlichter Selbstverleugnung in der Rolle aufzugehen, spielt Matkowsky zum großen Teil mit der Rolle; seine Darstellung ist ein selbstgefälliges Kokettieren mit sich und seiner Kunst. Töne voll Unnatur und unleidlicher Manier wechseln mit einem stillosen Naturalismus, einer scheinbaren Uebernatürlichkeit, die die große Masse des Publikums blendet, die aber in Wirklichkeit höchste Unnatur ist. Die charakteristischen Repliken, die Götz in der Rathauszene auf die Fragen des kaiserlichen Rats gibt, werden in einem dünnen, vielfach saloppen Konversations-ton gesprochen, in dem nichts von dem knorrigen Humor und dem kraftvollen Sarkasmus der Dichtung liegt. Es fehlt das, was Laube die Breite des Vortrags nennt: es fehlt der Stil. Das Schlimmste ist die Sterbeszene. Die wunderbare und unvergleichliche Weihe dieser herrlichen Scene wird von Matkowsky in das widerwärtige Zerrbild einer naturalistischen Spitalszene verwandelt. Anstelle der einfachen und ergreifenden Töne, wie die Situation und der Stil der Dichtung sie erfordern, treten kleinliche naturalistische Mätzchen: Atemringen, Keuchen, Luftschnappen, Augenverdrehen, gewaltsames Pressen und Drücken der Stimme — auf Schritt und Tritt Unnatur, Effekthascherei und komödiantisches Virtuosen-tum — die ganze Scene eine Versündigung an Goethescher Kunst, wie sie grausamer nicht gedacht werden kann.

Ein besonderer Abschnitt wäre der Behandlung des Textes durch Matkowsky zu widmen, der durch zahlreiche kleine Einfügungen und Variationen, durch Einschaltung kleiner Slickwörter u. a. oft in willkürlichster Weise verändert und trivialisiert

wird. Eine solche Nonchalance in der Behandlung eines klassischen Textes kann durch die große Zahl der Wiederholungen des Stückes, die den Darsteller wohl zu einer gewissen Nachlässigkeit in dieser Beziehung verleiten mag, erklärt, nicht aber entschuldigt werden. —

Matkowskys Götz von Berlichingen wurde von der gesamten Berliner Presse als eine der herrlichsten Offenbarungen moderner Schauspielkunst gepriesen — eine Schätzung, die um so mehr befremdet, als in Berlin die Erinnerung an die einfache und kernige Prachtleistung Bernhards als Götz wenigstens den ältern Theaterbesuchern einen Maßstab zur Beurteilung von Matkowskys Darstellung an die Hand geben mußte.

Gegenüber der maßlosen Ueberschätzung, die Matkowsky im allgemeinen vonseiten der Berliner Presse zuteil wird, sei auf die vortreffliche Charakterisierung verwiesen, die ein so besonnener, wohlwollender und dabei modern empfindender Theaterkritiker wie Theodor Fontane (Causereien über Theater, Berlin 1905) von dem schauspielerischen Schaffen dieses Künstlers gibt.

²⁶⁾ Dies zeigte sich schon bei der Einweihung des Jung-Goethe-Denkmals in Straßburg im Mai 1904 — einer nationalen Feier, die wahrhaft prädestiniert dazu schien, die Jugendlit., deren erste Impulse durch den Anblick des deutschen Münsters in die Seele des jungen Dichters gelegt worden waren, auf die Bühne zu bringen. Zu Ehren Jung-Goethes aber wurde als Festvorstellung des Straßburger Stadttheaters die Altersdichtung von 1804 in der Berliner Einrichtung und mit Matkowsky in der Titelrolle aufgeführt.

Kleist's Schroppenstein auf der Bühne.

¹⁾ Die Waffenbrüder. Gemälde der Vorzeit in fünf Abteilungen. Nach Heinrich von Kleist's „Familie Schroppenstein“ frei für die Bühne bearbeitet von Franz von Holzbein. Wien 1824.

2) Tieck, Kritische Schriften, Bd. IV, S. 20 ff.

3) Vgl. Sellner, Geschichte einer deutschen Musterbühne, S. 497 ff.

Die Einrichtung Immermanns scheint später auch von Rüstner benutzt worden zu sein, unter dessen Intendanz die Familie Schroffenstein am Berliner Schauspielhaus mit Julie Crelinger in der Rolle der Eustache zu Ende der vierziger Jahre in Scene ging.

Vgl. K. Th. von Rüstner, Vierunddreißig Jahre meiner Theaterleitung, Leipzig 1855, S. 270 ff.

Eine Aufführung der Schroffensteiner, die zum Teil die Bearbeitung Holbeins benutzte, fand mit Sophie Schröder als Eustache 1856 in Magdeburg unter der Direktion von Friedrich Ludwig Schmidt statt.

Vgl. Schmidts Denkwürdigkeiten, Hamburg 1875, II, S. 531.

4) Dulfs Bearbeitung wurde gedruckt und mit einer lesenswerten Vorbemerkung versehen in der Deutschen Schaubühne 1862, 3. Heft.

Es ist eigentümlich, daß sich auch Tieck einmal mit dem Plan einer Umarbeitung der Familie Schroffenstein beschäftigte, in der das Stück einen glücklichen Ausgang erhalten sollte. Vgl. hierüber den interessanten Brief Tiecks an Rüstner (1848) in Rüstners Erinnerungen (1855), a. a. O. S. 270 ff.

5) Stommels Bearbeitung wurde als Bühnenmanuskript gedruckt, Düsseldorf 1888.

6) Preussische Jahrbücher vom November 1897. Zeitschrift für Bücherfreunde, Jahrgang II—IV.

7) Die Familie Ghonorez. Authentische Fassung der Familie Schroffenstein von Heinrich von Kleist. Nach der Handschrift kritisch herausgegeben und eingeleitet von Eugen Wolff. Mit dem Bilde des Dichters. O. Hendels Bibliothek der Gesamtliteratur Nr. 1054. Halle a. d. S. 1905. —

Erich Schmidt hat in dem ersten Band seiner soeben im Erscheinen begriffenen kritischen Kleist-Ausgabe (Leipzig, Bibliogr. Institut) seinem Abdruck der Schroffensteiner nicht den Ghonorez-

Tert, sondern die überlieferte Fassung der Buchausgabe zugrunde gelegt und nur in einer Reihe von Einzelheiten, wo die Verderbnis des Textes besonders störend ist, auf den ursprünglichen Text zurückgegriffen.

Raimunds Gefesselte Phantasie in neuem musikalischem Gewande.

1) Vgl. zur Würdigung des Stück's die interessante Studie von Rudolf Prisching in dem zum 50. Geburtstag von Karl Glossy erschienenen Wiener Stammbuch, Wien 1898, S. 120—159.

Serner: die Gelegenheitschrift zur Eröffnung des Raimund-Theaters von Adam Müller-Guttenbrunn (Wien 1895), nebst dem darin enthaltenen Anhang von Glossy: Zur Geschichte der Gefesselten Phantasie.

Müller-Guttenbrunn's Einrichtung für das Raimund-Theater ist als Nr. 5150 von Reclams Universalbibliothek erschienen.

Eine Rettung von Bauernfelds Fortunat.

1) Vgl. zur Orientierung über die umfangreiche Fortunatus-Literatur die Einleitung von Hans Scherer, in dessen Neu-Ausgabe des Dekkerschen Fortunatus, in den Münchener Beiträgen zur romanischen und englischen Philologie, Heft XXI, Erlangen 1901.

2) Vgl. Karl Glossy, Aus Bauernfelds Tagebüchern. Grillparzer-Jahrbuch V, S. 72.

3) Vgl. Holtei, Vierzig Jahre, 2. Auflage, Breslau 1859, Bd. V, S. 90 ff.

Serner: Holtei, Simmelsammelfurium, Breslau 1872, Bd. II, S. 75.

4) Wilhelm Scherer, Zu Bauernfelds 70. Geburtstag. N. Freie Presse 1872. Neu abgedruckt in Scherers Vorträgen

und Aufsätzen zur Geschichte des geistigen Lebens in Oesterreich, 1874.

⁵⁾ Glossy im Grillparzer-Jahrbuch V, S. 174 ff.; Horner in einem erschöpfenden Aufsatz: Bauernfelds Fortunat, ebendasselbst IX, S. 128—166. Vgl. ferner Horners Bauernfeld-Biographie (Dichter und Darsteller, Bd. V, Leipzig 1900), S. 87—94 und den Aufsatz von Komorzynski: Zum Jubiläum Bauernfelds, Grillparzer-Jahrbuch XII, S. 46 ff. Zur allgemeinen Würdigung Bauernfelds ist ferner der Aufsatz von Schönbach zu vergleichen, in dessen Gesammelten Aufsätzen zur neueren Literatur, Graz 1900, S. 165—173. — Dank solchen Anregungen ist Fortunat zuerst wieder am 27. April 1900 am Kaiserjubiläumstheater in Wien zur Auf- führung gekommen.

⁶⁾ Pichler, Denkwürdigkeiten aus meinem Leben, Wien 1844, IV, S. 157 ff.

⁷⁾ Der Text des Stückes in der Karlsruher Einrichtung erschien als Nr. 1610 von O. Zendels Bibliothek der Gesamtliteratur: Fortunat. Dramatisches Märchen in fünf Akten von Bauernfeld. Musik von Selmar Meyrowitz. Bühnenein- richtung des Hoftheaters zu Karlsruhe. Herausgegeben von Eugen Kilian.

Diese neue Ausgabe des Fortunat, der die Karlsruher Inszenierung zugrunde liegt, füllt namentlich insofern eine empfindliche Lücke aus, als die einzige bis dahin vorhandene Druckausgabe der Dichtung in Bauernfelds Gesammelten Schriften im Buchhandel vergriffen ist.

Vgl. den eingehenden Bericht über die Karlsruher Auf- führung von Alfred von Mensi in der Münchener Allgemeinen Zeitung vom 29. Januar 1902.

⁸⁾ Vgl. auch das treffende Urteil von Schönbach über Bauernfelds Romantik, a. a. O. S. 171:

„Wie farbig belebt ist sein Musikus von Augsburg, wie voll köstlicher Laune und ungebundener Phantasie sein Fortunat, wie gemüthlich, treuherzig und heiter die Ge- schwister von Nürnberg, und endlich die Blume der ganzen

Gruppe, von überlegenem Humor im besten Sinne dieses Wortes überfüllt, der prächtige Landfrieden! Wenn es immer noch Kritiker gibt, die Bauernfeld nicht als echten Dichter gelten lassen wollen, das Studium dieser Stücke muß sie belehren.“

Grabbes Don Juan und Faust auf der Bühne.

¹⁾ Vgl. Grabbes sämtliche Werke, kritische Ausgabe von Ed. Grisebach, Berlin 1902, Bd. IV, S. LXII.

²⁾ Grisebachs Ausgabe, Bd. IV, S. 200.

³⁾ Vgl. G. R. Kruse, Albert Lorzing. Berühmte Musiker VII, Berlin 1899, S. 20 ff.

⁴⁾ Grabbes Selbstrecension der Aufführung wurde zum erstenmal wieder abgedruckt in Grisebachs Ausgabe, Bd. IV, S. 513.

⁵⁾ Wolzogens Bearbeitung ist als Bühnenmanuskript gedruckt in Leipzig bei Oswald Muge 1877.

⁶⁾ Zur Charakterisierung von Wolzogens Uebearbeitung seien als ein Beispiel für viele die Eingangverse des Stückes in der Fassung des Originals und der des Bearbeiters nebeneinander gestellt.

Grabbe:

Still sind die Plätze und die Straßen,
 nur
 Springbrunnen plätschern tändelnd in
 dem Dunkel.
 Die ew'ge Roma schläft, ermüdet vom
 Jahrtausendlangen Schlachtenkampf,
 vielleicht
 Noch weit mehr von der Bürde ihres
 Ruhms.
 Die arme Herrscherin der Welt! Sie hat
 Die Liebe nie gekannt! O welche Lust
 umweht mich!
 Wie duftig strömt es her von Albas
 Bergen!
 Es ist die Lust, die einst die Cäsars
 nährte;
 Der Aether ist's, in welchem heute die
 Geliebte atmet!

Wolzogen:

Still ist der Platz, die Straßen
 menschenleer.
 Nur die Fontainen plätschern noch im
 Dunkel.
 Das ew'ge Rom, es liegt in tiefem
 Schlaf,
 Ermüdet von jahrtausendlangen
 Kämpfen,
 Mehr noch vielleicht von seines Ruhmes
 Bürde.
 Die arme Herrscherin der Welt! Sie hat
 Die Liebe nie gekannt. O süße Lust,
 Die von den Bergen strömend mich um-
 weht!
 Es ist die Lust, die die Caesaren
 nährte,
 Die Lust, die heute die Geliebte
 atmet.

7) Léons Einrichtung ist als Bühnenmanuskript gedruckt in Brakls Rubinverlag zu München, die Bearbeitung Lindaus ist als Nr. 1108 von Meyers Volksbüchern (Bibliographisches Institut) erschienen.

8) Vgl. den Aufsatz: Goethes Faust und Gounods Margarete, in:

Hermann von der Pfordten, Musikalische Essays, Neue Folge, München 1899, S. 145 ff.

Klingemanns Braunschweiger Theaterleitung.

1) Vgl. Heinrich Kopp, Die Bühnenleitung Aug. Klingemanns in Braunschweig. Mit einem Anhang: Das Repertoire des Braunschweiger Nationaltheaters. Ein Beitrag zur deutschen Theatergeschichte des 19. Jahrhunderts. Litzmanns Theatergesch. Forschungen Bd. XVII, Hamburg 1901.

Durch diese dankenswerte theatergeschichtliche Arbeit, auf deren Resultate sich der vorstehende Aufsatz stützt, hat Klingemanns Braunschweiger Bühnenleitung, auf Grund verschiedener bis dahin unbenutzter Quellen, zum erstenmal eine eingehende und erschöpfende monographische Würdigung erfahren.

2) Vgl. Kopp, S. 91 ff.

3) Hamlet. Trauerspiel in sechs Aufzügen von William Shakespeare. Nach Goethes Andeutungen im Wilhelm Meister und A. W. Schlegels Uebersetzung für die deutsche Bühne bearbeitet von Aug. Klingemann. Leipzig 1815.

4) Vgl. Kopp, S. 45 ff.

5) Vgl. August Zaake, Theatermemoiren, Mainz 1866, S. 220—222.

Joseph Schreyvogel als Leiter des Wiener Burgtheaters.

1) Schreyvogel ließ das Stück mit dem vierten und fünften Akte der Piccolomini beginnen und hierauf stark gekürzt

Kilian, Dramaturgische Blätter

25

und zusammengezogen Wallensteins Tod folgen. Vgl. hierüber und über die frühere Wiener Wallenstein-Bearbeitung:

E. Kilian, Der einteilige Theater-Wallenstein. Ein Beitrag zur Bühnengeschichte von Schillers Wallenstein. Berlin, 1900. S. 45 u. 61.

²⁾ Vgl. E. Kilian, Shakespeare-Jahrbuch XXXIX, S. 87.

³⁾ Von der Literatur über Schreyvogel sind vor allem zu nennen die Aufsätze Schönbachs und Sauers in deren Gesammelten Aufsätzen (Graz 1900 und Wien 1903).

Außerdem sind zahlreiche Einzelstudien von Rizy, Glossy, Reich u. a. in verschiedenen Bänden des Grillparzer-Jahrbuchs u. a. O. verstreut. Ueber Schreyvogels Tätigkeit am Burgtheater ist vor allem zu vergleichen:

A. von Weilen, Geschichte des Hofburgtheaters. Die Wiener Theater, Wien, Gesellschaft für vervielfältigende Kunst.

⁴⁾ Joseph Schreyvogels Tagebücher, 1810—1823. Mit Vorwort, Einleitung und Anmerkungen herausgegeben von Karl Glossy. Zwei Bände. Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, Bd. 2 u. 3. Berlin, Verlag der Gesellschaft.

Der erste Band enthält eine achtzig Druckseiten umfassende Einleitung des Herausgebers, den ersten Versuch einer umfassenderen kritischen Würdigung von Schreyvogels Wirken auf dem Hintergrunde seiner Zeit.

⁵⁾ Vgl. Grillparzer-Jahrbuch XIII, S. 277 ff.

Eduard Devrient.

Diesem Aufsatz liegt der Festvortrag zugrunde, der bei einer von der Generaldirektion des Karlsruher Hoftheaters zur Centenarfeier von Devrients Geburtstag am 15. Oktober 1901 im Hoftheaterfoyer veranstalteten Gedächtnisfeier gehalten wurde.

¹⁾ Vgl. den von Otto Devrient mitgeteilten Auszug aus Eduards Tagebüchern in der zur 40jährigen Gedenkfeier der Eröffnung des neuen Karlsruher Hoftheaters herausgegebenen Festschrift:

E. Kilian, Beiträge zur Geschichte des Karlsruher Hoftheaters unter Eduard Devrient. Statistik des Repertoires nebst einem Auszug aus Eduard Devrients handschriftlichen Aufzeichnungen, Karlsruhe 1893.

²⁾ Der Briefwechsel zwischen Devrient und Gustav Freytag wurde veröffentlicht von Hans Devrient in Westermanns Deutschen Monatsheften, Jahrgang 40 (1901—02), S. 130.

Der Briefwechsel zwischen Devrient und Albert Lindner wurde herausgegeben von Adalbert von Hanstein in S. Arnold Mayers Deutscher Thalia, Wien 1902, S. 71 und von Hans Devrient im Euphorion XI, S. 122.

Devrients Lebenswerk, die im Buchhandel längst vergriffene Geschichte der deutschen Schauspielkunst, erscheint soeben in einem von Hans Devrient eingeleiteten und herausgegebenen Neudruck in zwei großen Bänden, ein Unternehmen, wofür dem Herausgeber und dem rührigen Verleger, Otto Elsner in Berlin, der aufrichtigste Dank der deutschen Theaterwelt gebührt.

Regiesünden.

¹⁾ Vgl. Eckermann, Goethes Saust am Hofe des Kaisers. Herausgegeben von Fr. Tewes. Berlin 1901.

²⁾ Vgl. Tieck, Kritische Schriften, Bd. IV, S. 268 ff.

³⁾ Vgl. Tieck, Kritische Schriften, Bd. III, S. 251.

Serner: Theaterbriefe von Karl Immermann. Herausgegeben von G. zu Putlitz, Berlin 1851, S. 24 ff.

⁴⁾ Vgl. den Abschnitt über Hamlet in dem vortrefflichen Buche von Robert Kohlrusch: Klassische Dramen und ihre Stätten, Stuttgart 1904.

⁵⁾ Daß sich die törichte und unkünstlerische Einrichtung, Viola und Sebastian durch eine Person zu besetzen, im Gegensatz zu allen bessern Theatern, auf einer Bühne wie der Wiener Hofburg, bis in die neueste Zeit hinein erhalten hat und noch unter Direktoren wie Laube, Dingelstedt, Wilbrandt unangetastet blieb, gehört neben manchem andern, wie z. B. der Tatsache, daß

die Widerspenstige am Burgtheater noch heutigen Tages in Deinhardsteins Verballhornung gespielt wird, zu dem vielen Unbegreiflichen, was der ersten Wiener Schauspielbühne eigen ist. —

Es ist ein Verdienst von Karl Sellner, bei der 1896 von ihm geleiteten Inszenierung von *Was ihr wollt* am Deutschen Volkstheater auch in Wien zum erstenmal den alten Jopf der Doppelrolle beseitigt zu haben.

⁶⁾ Wird die zweite Gartenscene, wie es geschehen müßte, bei völliger Dunkelheit gespielt, in einer Beleuchtung, die auf den vorgerückten Abend deutet, so ist es natürlich unmöglich, ihr als Einleitung und ohne Verwandlung, wie es vielfach üblich ist, die Scene „Gretchen am Spinnrad“ voranzustellen.

Ganz abgesehen hiervon ist die Zusammenlegung dieser beiden Scenen auf einen Schauplatz und in unmittelbarer Folge eine Barbarei, die unbegreiflicher Weise selbst Adolf Wilbrandt in seine allerdings auch an andern Barbareien und Geschmacklosigkeiten reiche Bearbeitung (*Gretchen* sitzt bei dem sogenannten Religionsgespräch auf *Fausts* Schoß! *Valentin* sagt zu *Gretchen*: *Ich sag' dir's im Vertrauen nur: Bist 'ne verworfne Kreatur!*) aufgenommen hat.

Der Beginn der Gartenscene: „Versprich mir, *Heinrich!*“ deutet darauf hin, daß die Scene mitten im Gespräche beginnt und daß ein längeres Zusammensein der Liebenden vor jenen Worten anzunehmen ist. Wird die Scene am Spinnrad in den Garten verlegt und tritt nach Schluß von *Gretchens* Monolog *Faust* auf, dem sie zu stummer Umarmung entgegenfliegt, nach einer kleinen Pause mit einemmal beginnend: „Versprich mir, *Heinrich!*“, so wird durch diese handwerksmäßige Aneinanderreihung völlig unvereinbarer Elemente für das feiner empfindende Ohr eine geradezu komische Wirkung hervorgezufen. Die Kluft, die zwischen beiden Scenen klafft, kann auch nicht durch Einfügung eines anorganischen Musikstückes überbrückt werden. Die Scene am Spinnrad muß in *Gretchens* Zimmer spielen, dann hat nach einer Verwandlung die Gartenscene in der Beleuchtung eines späten Abends zu folgen.

Gegenüber dem von Dingelstedt, Wilbrandt und neuerdings auch von vielen andern Seiten befürworteten und eingeführten unglücklichen Brauche, den ersten oder gar den zweiten Teil des Faust völlig anorganisch in zwei Abende auseinanderzureißen, sei auf die beachtenswerten Vorschläge von Georg Witkowski (Goethes Faust auf dem deutschen Theater, Bühne und Welt IV 1, S. 1 ff) hingewiesen, worin dieser eine gut und sinngemäß gekürzte Aufführung des ganzen Faust an zwei Abenden als das einzig Richtige empfiehlt.

7) Vgl. Vulthaupt, Gretchens Mutter. Bühne und Welt I, S. 419.

8) Vgl. Heinrich Jantsch, Bühnenbearbeitung von Schillers Wilhelm Tell. Zendels Bibliothek der Gesamtliteratur, Nr. 1120—22.

Den gleichen Grundsätzen huldigt desselben Verfassers Bühnenbearbeitung von Shakespeares Julius Cäsar. Zendel Nr. 1100, 1101.

9) Vgl. Jantsch, Wilhelm Tell, a. a. O. S. 91.

10) Vgl. den Aufsatz von Karl Streckler: Gute und böse Regiekunst. In der Unterhaltungsbeilage zur Täglichen Rundschau 1901, Nr. 99.

Einige Beiträge zum Kapitel der Deutlichkeitsregie enthält auch der bemerkenswerte Aufsatz von Ferdinand Gregori: Theorie und Praxis der Bühnenregie. In dessen Buch:

Schauspielersehnsucht, München 1905, S. 111—128.

Der Hervorruf des Schauspielers.

1) Die Redaktion des Berliner Börsen-Couriers veranstaltete im Jahr 1890 in den Spalten ihres Blattes eine Sammlung von Gutachten über den Hervorruf im Theater. Die Beantwortung dieser Frage ist hierbei fast ausnahmslos zugunsten des Hervorrufs ausgefallen. Die ganze Behandlung der Frage war indessen höchst einseitig, indem die zahlreichen

wichtigen Gründe, die gegen den Hervorruf sprechen, völlig ungenügend oder oberflächlich berücksichtigt wurden.

Es ist erfreulich, daß sich neuerdings namentlich in den Kreisen der darstellenden Künstler selbst die Stimmen derer mehren, die Abschaffung des Hervorrufs verlangen. In einem sehr verdienstlichen und in jeder Beziehung zutreffenden kleinen Aufsatz ist namentlich Ferdinand Gregori kürzlich gegen den Brauch des Hervorrufs aufgetreten (Deutsche Bühnengenossenschaft 1904, Nr. 47).

Vom Theaterzettel.

1) Ein verdienstlicher Anfang zu einem derartigen Werke wurde in der Heidelberger Dissertation von R. Jagemann gemacht: Geschichte des Theaterzettels. Ein Beitrag zur Technik des deutschen Dramas. Das mittelalterliche Theater 1901.

Die Arbeit ist als das erste Kapitel eines umfangreichen Werkes über die Geschichte des Theaterzettels gedacht.

Vgl. auch: J. Petersen, Schiller auf der Bühne, Berlin 1904. Palaestra XXXII.

2) Mit Recht hat man kürzlich gelegentlich einer Kontroverse über den „geadelten Schiller“ in der Frankfurter Zeitung das Gedicht von A. G. von Maltiz in Erinnerung gerufen:

Er und sein Schicksal.

Deutscher Barde! frei und groß,
Seltzam fiel dein Lebenslos;
Wardst gefeiert und gepriesen,
Wardst verkehrt und verwiesen;
Angestaunt in deinem Streben
Und der Armut preisgegeben.
Dumm gelobt und dumm getadelt
Und zuletzt auch noch geadelt. —
Ach! vergib dem Vaterland,
Meister! seinen Unverstand.

3) Was die Reihenfolge der Personen auf dem Zettel betrifft, so ist Marx Möller in einem Aufsatz der Täglichen Rund-

schau (1900, Beilage Nr. 247) dem nach dem Vorgang der Autoren allgemein geübten Brauche, die Personen nach ihrem äußern Rang und ihrer verwandtschaftlichen Zusammengehörigkeit zu ordnen, mit Unrecht entgegengetreten. Der Gegenvorschlag Möllers, die Personen nach dem Grad ihrer Bedeutung für die Handlung oder aber rein äußerlich nach der zeitlichen Reihenfolge ihres Auftretens zu ordnen, würde die Figuren eines Stückes in höchst willkürlicher und störender Weise durcheinander mengen und Zusammengehöriges auseinander reißen.

⁴⁾ Vgl. hierüber den beherzigenswerten Aufsatz von Eugen Kalkschmidt: Kunsterklärer oder Handelsblatt, in Bühne und Welt I, I, S. 425 ff.