

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

Shakespeare auf der modernen Bühne

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

Shakespeare auf der modernen Bühne.

Lebhafter als früher ist seit dem Bestehen der Münchener Shakespeare-Bühne der Kampf entbrannt um die Frage, wie Shakespeare auf der modernen Bühne zu spielen sei. Während die einen, im Einklang mit der bestehenden Bühnenübung, an dem Grundsätze festhalten, Shakespeares Dramen dem heutigen Theater technisch und scenisch anzupassen, erblicken die andern das ausschließliche Ziel darin, die Stücke des Briten unverändert und unverkürzt auf einer eigens hierfür gebauten, sich an das Vorbild des altenglischen Theaters anlehrenden Bühne zu spielen.

Für eine richtige Beurteilung der beiden sich bekämpfenden Prinzipien ist es notwendig, sich das Bild der Bühne, für die Shakespeares Dramen bestimmt waren, in Erinnerung zu rufen. Die wichtigste Eigentümlichkeit der altenglischen Bühne war ihre Dreiteilung in Vorderbühne, Hinterbühne und Emporbühne. Die in Form eines länglichen Vierecks in den Zuschauerraum hineingebaute Vorderbühne, die aller Wahrscheinlichkeit nach für den weitaus größten Teil des Stückes in Verwendung war, entbehrte der Dekorationen; sie hatte einen gewissermaßen neutralen Charakter, und es war der Phantasie des Zuschauers überlassen, sich jeden Augenblick darunter den Schauplatz vorzustellen, der für den betreffenden Teil der Handlung paßte. Die Ortsangaben unsrer Shakespeare-Ausgaben stammen nicht von dem Dichter.

Sie sind für unsre Vorstellung von dem Elisabethanischen Theater irreführend; man sollte sich bei Betrachtung der Shakespeareschen Stücke fortwährend vor Augen halten, daß alle auf der Vorderbühne spielenden Szenen für keinen bestimmten, sondern für einen neutralen Schauplatz gedacht sind. Daraus er-

klärt sich vieles, was dem heutigen Leser an Shakespeares Stücken auffällig ist; daß beispielsweise manche Szenen, die in unsern Ausgaben die Ortsüberschrift Straße tragen, für den öffentlichen Charakter einer Straße wenig zu passen scheinen. Der Zuschauer jener Zeit empfand in diesem Falle keinen Widerspruch; denn er sah keine Straßendekoration vor sich, sondern einen neutralen Schauplatz, unter dem er sich jeden Augenblick etwas andres vorstellen konnte.

Die an die Vorderbühne sich anschließende Hinterbühne war im Gegensatz zu jener mit Dach versehen und durch einen auseinanderziehbaren Vorhang von der Vorderbühne getrennt. Sie wurde zumeist für solche Szenen verwendet, die im Innern des Hauses spielten, und demgemäß mit Teppichen und gemalten Versatzstücken ausgestattet: sie konnte mit einer Art von Dekorationen versehen werden. Hier war der Dichter also an eine bestimmte Örtlichkeit gebunden, im Gegensatz zu der neutral gehaltenen Vorderbühne. In Romeo und Julia beispielsweise diente die Hinterbühne für alle Szenen im Hause Capulets und im fünften Akte für das Grabgewölbe.

Ueber der Hinterbühne erhob sich ein zweites Stockwerk, eine Art von Emporbühne, mit Galerie oder Balkon. Auf dieser erhöhten Hinterbühne stand Julia, wenn sie in der Balkonscene der Nacht ihre Seufzer anvertraute, hier war in den spätern Akten Julias Schlafgemach, wo sie nach der Brautnacht den Gatten in die Verbannung entließ, wo sie nachher den Schlaftrunk zu sich nahm. Auf der erhöhten Hinterbühne saß der in einen Lord verwandelte Christoph Schlauf, als er sich die Komödie von Der Widerspenstigen Zähmung vorspielen ließ; hier war in den Historien Mauer und Zinne gedacht, von wo herab die Belagerten mit den Angreifern verhandelten.

Der große Vorteil dieser Bühneneinrichtung bestand darin, daß ihre drei Bestandteile abwechselnd nacheinander, ja stellenweise auch nebeneinander verwendet werden konnten. Alois Brandl hat es wahrscheinlich gemacht¹⁾, daß beispielsweise in Romeo und Julia bei den Schlusscenen des vierten Aktes, jene drei Bühnenteile gleichzeitig in Verwendung waren. Während

sich auf der Emporbühne die Scenen in Julias Schlafgemach abspielten, sah man auf der ebenen Hinterbühne den alten Capulet die Vorbereitungen zu dem bevorstehenden Feste betreiben; als oben dann im folgenden die Klagen an dem Lager der scheinbaren Julia ertönten, verdoppelte sich unten das Festgewühl, und auf der Vorderbühne erschienen die Musikanten, um die Braut mit Musik zu begrüßen.

Ist diese Annahme richtig, so wurden durch eine solche Anordnung des Spieles, durch das lebhafteste Nebeneinander von gleichzeitigen Vorgängen, die seltsamen und tiefpoetischen Kontraste dieser Scenenreihe dem Zuschauer sehr wirksam vor Augen gebracht, wiewohl die Gefahr dabei nicht zu umgehen war, daß die Aufmerksamkeit des Hörers zerstreut und von der Hauptsache stellenweise abgelenkt wurde.

Weit wertvoller als die Möglichkeit eines solchen Nebeneinander war der andre Vorteil, den jene Bühneneinrichtung bot: ein rasches und ununterbrochenes Nacheinander der vorggeführten Scenen zu ermöglichen. Diese primitive Bühneneinrichtung mit Vorderbühne und den beiden Teilen der Hinterbühne, die beliebig wechseln konnten, ohne daß eine dekorative Veränderung und damit eine Unterbrechung notwendig wurde, ermöglichten dem Dichter, sich frei über Ort und Zeit hinwegzusetzen, nach Gutdünken große und kleine Scenen aneinanderzureihen und den Ort so häufig zu wechseln, als es seine freie Art des Komponierens ihm wünschenswert erscheinen ließ.

Völlig verschieden von dem einfachen theatralischen Gerüste der Elisabethanischen Zeit ist die moderne Bühne mit ihrem verwickelten scenischen und dekorativen Apparate. Sie hat sich historisch aus der romanischen Einheitsbühne des französischen Klassicismus entwickelt. In seinem steif-akademischen Regelzwang, in seiner irrigen und einseitigen Auffassung von den Einheiten des Aristoteles, hat dieser in dem französischen Drama der klassischen Zeit jeweils einen einheitlichen, unveränderlichen Schauplatz für das ganze Stück gefordert. Durch die dekorative Ausstattung erhielt dieser Schauplatz, im Gegensatze zur altenglischen Bühne, den Charakter einer bestimmten Vert-

lichkeit. Aus diesem Prinzip ergab sich die Folgerung, daß, sobald der Schauplatz wechselte, auch die Bühne ein andres Aussehen annehmen mußte. Es ergab sich gebieterisch die Forderung der scenischen Illusion. Die moderne Bühne entwickelte sich zu einer Illusionsbühne, wo die verschiedenen Künste zusammen zu wirken haben, den Schauplatz jeder einzelnen Scene dem Zuschauer möglichst täuschend vor Augen zu führen.

Noch auf einen andern Punkt erstrecken sich die unterscheidenden Merkmale der altenglischen und der modernen Bühne. Die Vorderbühne Shakespeares war mitten in den Zuschauer-raum hineingebaut, an drei Seiten diesem zugänglich. Sie berührte sich hierin prinzipiell mit der antiken Bühne Griechenlands, wo die kreisförmig in den Zuschauerraum hineingebaute Orchestra nicht allein der Standpunkt des Chores, sondern auch der des Schauspielers gewesen ist. Auf der antiken also, wie auf der altenglischen Bühne, stand der Schauspieler gewissermaßen mitten im Publikum. Die Schauspielkunst sah sich darauf angewiesen, eine Art direkter Beziehung zum Publikum zu suchen; sie verzichtete auf die von der modernen Kunst erstrebte Täuschung, eine selbständige, für sich abgeschlossene Welt zu repräsentieren; der Zuschauer konnte und sollte nie vergessen, daß der Schauspieler feinetwegen Theater spielte.

Im Gegensatz hierzu ist die moderne Bühne, die sich in ihrer äußern Form aus dem italienisch-französischen Opernhaus entwickelt hat, nur an einer Seite gegen den Zuschauerraum offen, von diesem durch den Vorhang und die Kluft des Orchesters getrennt, schon dadurch als der Boden einer der Wirklichkeit ferngerückten, idealen Welt gekennzeichnet. Darauf beruht das Grundprinzip des modernen Dramas und der modernen Schauspielkunst, die von der Voraussetzung ausgeht, daß, wie Scherer treffend sagt, „die Leute, die da spielen, unter sich sind, und daß nur ein guter Gott den Vorhang weggezogen hat, damit das Publikum zusehen kann.“ Es ist das Prinzip der Intimität, das der modernen Schauspielkunst eigentümlich ist.

Es ist wohl einleuchtend, daß die unmittelbare Uebertra-

gung des unveränderten Shakespeareschen Dramas auf die moderne Illusionsbühne vielfachen Schwierigkeiten zu begegnen hätte. Das zerrissene scenische Gefüge des Shakespeareschen Stückes, mit seinem häufigen Wechsel des Schauplatzes, mit der Unterbrechung langer Szenen durch kurze Zwischenszenen, die oft nur wenige Verse umfassen, konnte wohl auf dem altenglischen Bühnengerüst ohne Unterbrechung und ohne Störung der Illusion vorgeführt werden, nicht aber auf der modernen Illusionsbühne. Alle Szenen, die bei Shakespeare für die neutrale Vorderbühne bestimmt waren, müßten bei uns einen bestimmten Schauplatz, einen bestimmten dekorativen Hintergrund erhalten. Die Fülle der sich hierdurch ergebenden dekorativen Bilder und der hierfür notwendigen Verwandlungen würde zur Folge haben, daß bei Anwendung des Zwischenvorhangs ein Stück oft in zwanzig bis dreißig Abteilungen zerrissen würde, was in Verbindung mit den dadurch bedingten Pausen das künstlerische Genießen geradezu vernichtete.

Die moderne Bühne sieht sich bei der Aufführung Shakespeares demgemäß vor die Alternative gestellt: entweder die Stücke des Dichters durch entsprechende Aenderungen ihren veränderten Verhältnissen anzupassen, oder aber, um die Stücke unverändert geben zu können, eine eigene, dem altenglischen Theater nachgebildete Bühnenform zu verwenden. Der erste Weg wurde beinahe ausnahmslos beschritten, seit den ersten Zeiten, in denen man Shakespeares Dramen für die deutsche Bühne zu erobern begann. Die Bearbeitung der Shakespeareschen Dramen für die deutsche Bühne hat die verschiedensten Stadien zurückgelegt. Der große Schröder machte Shakespeares gewaltige Dichtersprache seinen Zeitgenossen dadurch mundgerecht, daß er sie in die platteste Prosa herabdrückte. Er suchte die Meisterwerke des Dichters seinem an weichliche Nahrung gewöhnten Publikum dadurch näher zu bringen, daß er den tragischen Ausgang milderte und Hamlet, Cordelia, Othello am Leben erhielt. Obgleich das Verständnis für die Kunst des Dichters, vor allem durch das Erscheinen des Schlegel-Tieck'schen Uebersetzungswerkes, sehr bald mächtig gefördert wurde, haben

sich die Spuren solcher Verballhornungen bis tief in unser Jahrhundert herein auf der Bühne erhalten, selbst in den Bearbeitungen eines so feinsinnigen Bühnenleiters, wie es Josef Schreyvogel an der Wiener Hofburg gewesen ist. Noch heute hat die Bearbeitungsfrage keine völlig befriedigende und einheitliche Lösung gefunden, wenn man sich gleich an allen bessern Bühnen dahin geeinigt hat, im allgemeinen an Shakespeares Stücken nur solche Aenderungen zu treffen, die aus technischen und scenischen Gründen notwendig sind.

Den zweiten Weg versuchte man theoretisch schon einmal in der Zeit der Romantiker einzuschlagen. Diese Bestrebungen, die von Tieck und Immermann ausgingen, sind ohne merklichen Einfluß auf die Bühnenpflege der Shakespeareschen Dramen in Deutschland geblieben. Erst der neusten Zeit blieb es vorbehalten, die Gedanken der Romantiker mit der neuingerichteten Münchener Bühne in Wirklichkeit umzusetzen. Durch die Geschwindigkeit, womit die Reformbühne eine beliebige Zahl von Ortsveränderungen zu vollziehen vermag, schafft sie die Möglichkeit, Shakespeares Stücke genau nach der Fassung des Originales vorzuführen, ohne die Aenderungen, die die moderne Illusionsbühne notwendig macht.

Die Anschauung, daß in der Aufführung des unveränderten Shakespeare das einzige Heil zu erblicken sei, geht von der stillschweigenden Voraussetzung aus, daß jede Abänderung an der Scenenordnung des Originals die Dichtung schädige, und daß die Vorzüge und Schönheiten, die wir an Shakespeares Dramen bewundern, zum Teil in dem äußern scenischen Bau seiner Stücke zu erkennen seien.

Shakespeares Technik erklärt sich in erster Linie aus der Beschaffenheit seiner Bühne. Diese Bühne erlaubte dem Dichter, unbekümmert um den Wechsel des Ortes, Scene an Scene zu reihen und die Vorgänge in einer vielfach mehr epischen, als dramatischen Weise zu ordnen, in engem Anschluß an den Bericht seiner Quelle, der Chronik oder der Novelle, die ihm als Vorlage diente. Die faktische Folge der Ereignisse, wie sie sich der Quelle gemäß nacheinander abspielen, ist in vielen Fällen

das einzige erkennbare Prinzip, nach dem die Reihenfolge der Szenen geordnet ist²⁾. Da beinahe in allen Shakespeareschen Werken neben der Haupthandlung eine oder mehrere Nebenhandlungen herlaufen, die sich mit jener mehr oder minder organisch zu einem künstlerischen Ganzen verbinden, so sehen wir den Dichter in seiner Komposition sehr vielfach das deutlich erkennbare Prinzip verfolgen, an solchen Stellen, wo die Handlung zwischen zwei Szenen einen Sprung macht, diesen Zwischenraum durch Einfügung einer Scene aus einer andern Personengruppe zu decken. So bittet Bassanio in der ersten Scene des Kaufmanns von Venedig seinen Freund Antonio, ihm zu seiner beabsichtigten Werbung um Porzia ein Darlehen zu verschaffen. Die Scene schließt, indem Antonio den Freund bittet, sich nach einem Manne umzusehen, der ihm die Summe vorstrecken kann. Zwischen dieser Scene und der nächsten, die die Handlung weiterführt, der Scene, wo Bassanio den Juden Shylock gefunden hat, ist ein kleiner Zeitraum gedacht. Diesen überbrückt der Dichter durch Einfügung des ersten Gesprächs zwischen Porzia und Nerissa, das die Belmontscenen exponiert, die Handlung selbst aber nicht weiter führt und an sich ebenso gut an anderer Stelle, etwa vor dem ersten Auftritt Marokkos, stehen könnte. In gleicher Weise wird in demselben Stück der zeitliche Zwischenraum, der zwischen der sechsten und achten Scene des zweiten Actes — der Entführung Jesikas und dem Gespräche Solanios und Salarinos über den Eindruck dieses Ereignisses auf Shylock — zu denken ist, durch Einfügung einer Scene aus der Nebenhandlung, der Werbung Marokkos, überbrückt.

Dasselbe Verfahren läßt sich sehr häufig in der Technik der Shakespeareschen Dramen beobachten. Auf die Reihenfolge der Szenen hat ferner ein bühnentechnischer Umstand Einfluß geübt. Alois Brandl hat darauf hingewiesen, daß dem Dichter die technische Beschaffenheit seines Theaters nicht gestattet, zwei Szenen auf der Hinterbühne, die eine verschiedene Dekoration erforderten, unmittelbar aufeinander folgen zu lassen; er mußte stets wenigstens eine Scene auf der Vorderbühne da-

zwischenlegen, damit während dessen hinter dem Vorhang die Versatzstücke geändert werden konnten.

So wurde im Kaufmann von Venedig die vierte Scene des dritten Actes — Belmont, Zimmer in Porzias Hause — wie alle Belmontscenen auf der Hinterbühne gespielt: Porzia verkündigt Nerissa den Plan, ihrem Gatten in Männerkleidern nach Venedig zu folgen. Die nächste Scene, die die Handlung weiterführt, ist die große Gerichtscene. Für diese, die einen umständlichen scenischen Aufbau verlangte, wurde ebenfalls die Hinterbühne verwendet; diese mußte also aus dem Zimmer Porzias in den Gerichtssaal umgebaut werden. Um hierfür Zeit zu gewinnen, schob der Dichter zwischen beide Scenen einen Auftritt auf der Vorderbühne ein, ein burleskes Gespräch zwischen Lancelot und Jessica, sowie Lorenzo und Jessica (III, 5), eine Scene, die keiner künstlerischen Notwendigkeit entspringt, da sie weder zur Fortführung der Handlung, noch zur Charakterisierung der Personen etwas wesentliches beiträgt. Daß diese Scene, das Gespräch zwischen Lancelot und Jessica, nach der Akteinteilung unsrer Ausgaben den Schluß des dritten Actes bildet, ist unwesentlich; denn der Akteinschnitt hatte auf der altenglischen Bühne nicht dieselbe Bedeutung wie auf dem modernen Theater. Shakespeares Stücke wurden aller Wahrscheinlichkeit nach möglichst ohne Pausen gespielt. Zum Umbau der Hinterbühne konnte also nicht, wie auf dem heutigen Theater, die Aktpause verwendet werden; hierfür diente vielmehr eine auf der Vorderbühne gespielte Zwischenscene.

Demselben Zweck diente die Scene des Poeten Cinna in Julius Caesar. Nach der großen Forumscene mußte die Hinterbühne in das Gemach im Hause des Antonius verwandelt werden, für die Scene, die den vierten Akt des Stückes eröffnet. Um den Umbau zu ermöglichen, schob der Dichter eine Scene für die Vorderbühne ein: den Auftritt, wo Cinna der Poet von den wütenden Bürgern zerrissen wird, nur weil er denselben Namen trägt, wie Cinna der Verschworene — eine prächtige und höchst charakteristische Episode, die aber an sich für den Sortgang des Stückes entbehrlich ist.

In Cymbelin mußte sich die Hinterbühne aus dem Gemache des Palastes, wo Imogen den Iachimo empfängt, für die nächste die Handlung weiterführende Scene in Imogens Schlafgemach verwandeln. Während dieser Verwandlung wurde auf der Vorderbühne die burleske Scene zwischen Cloten und den beiden Edelleuten gespielt (II, I), eine Scene, die an dieser Stelle keineswegs notwendig wäre, da sie weder die Handlung weiterspinnend, noch zu dem Bilde des dem Publikum bereits bekannten Prinzen Cloten einen neuen Zug beibringt.

Diese Beispiele ließen sich häufen. Genug: es zeigt sich, daß Shakespeare in Komposition und Technik durch die eigentümliche scenische Beschaffenheit seiner Bühne beeinflusst wurde. Eine ganze Reihe von Scenen dankt ihr Dasein nicht einem künstlerischen Bedürfnis, sondern lediglich einem äußern technischen Umstande, der sich aus dem primitiven Bühnengerüste jener Zeit ergab.

Damit soll freilich nicht gesagt sein, daß solche Scenen nicht auch in vielen Fällen einem künstlerischen Zwecke dienten. Sehr häufig traf es sich, daß das praktische Bühnenbedürfnis mit den künstlerischen Intentionen des Dichters Hand in Hand ging. Aber auch da, wo sich ein solches Zusammengehen des Dramatikers mit dem Theaterpraktiker nicht von selbst ergab, hat die Kunst des Dichters vielfach in bewundernswerter Weise die Not in eine Tugend zu verwandeln gewußt und die durch die Bühnenpraxis gebotenen Zwischenscenen, sei es nun durch neue Streiflichter, die auf die Charakteristik der Personen fallen, sei es durch poetisch wirkende Gegensätze, dem künstlerischen Zwecke dienstbar gemacht. Durch die glückliche Kontrastierung der Scenen entstehen oftmals Schönheiten hervorragender Art. So in dem vierten Akt von Romeo: als Julia den Entschluß ihrer Eltern, sie mit dem Grafen Paris zu vermählen, erfahren hat, eilt sie in ihrer Herzensnot zu Bruder Lorenzos Zelle, wo sie den Rettung und Verderben bringenden Schlafrunk in Empfang nimmt. In wirksamem Kontraste zu dem unheilswangeren Ernste dieser Scene folgt der Auftritt in Capulets Hause, wo der alte Capulet, durch die doppelsinnige Antwort seiner

Tochter beschwichtigt, in rosigter Festlaune die Vorbereitungen zu der bevorstehenden Hochzeit betreibt. An die fröhlichen Schlußworte des polternden Alten:

Gut, ich will selber gehn
Zum Grafen Paris, um ihn anzutreiben
Auf morgen früh: mein Herz ist mächtig leicht,
Seit dies verkehrte Mädchen sich besonnen

— an diesen heitern Schlußakkord reihen sich die düstern Töne von Julias Monolog, die einsam in ihrem Schlafgemach mit Lorenzos Trank die Schauer des Todes in ihre Seele trinkt. Wiederum folgt, in wirkungsvollem Gegensatz, die humoristisch angehauchte Scene, wo Capulet und die Amme in emsigem Eifer die Rüstungen zu dem Feste betreiben. Und mitten aus dem Festjubiläum sieht sich der Zuschauer wieder in Julias Schlafgemach versetzt. Als die Amme die Schlafende wecken will, findet sie diese in kalter Totenstarre; anstatt Festesjubiläum — Totenklagen. Dem Bräutigam, der die Braut zu holen gedenkt, muß Capulet die Worte entgegenrufen:

O Sohn! Die Nacht vor deiner Hochzeit buhlte
Der Tod mit deiner Braut.

Und während die Trauerklagen an der Bahre verklingen ziehen die Musikanten auf und wechseln heitere Scherzworte an der Stätte des Todes.

Diese Scenenreihe bietet in ihren Kontrasten eine solche Fülle eigenartigen dichterischen Reizes, daß ihr gegenüber der Wunsch vollkommen berechtigt ist, bei der Aufführung die umveränderte Reihenfolge gewahrt zu sehen.

So zeigt auch der fünfte Akt des Macbeth eine äußerst kunstvolle und bewundernswerte scenische Gliederung. Die fünf ersten Scenen des Actes führen uns abwechselnd nach Dunsinane und in das Lager der Rebellen. Nachdem uns die erste einleitende Scene zu Dunsinane mit dem Ausbruch des Krieges bekannt gemacht und uns das unheimliche Bild der wahnsinnigen Lady gezeigt hat, kommen wir in der zweiten Scene in das Lager der rebellischen schottischen Barone, die im Begriffe sind

sich mit Malcolms heranziehender Kriegsmacht zu vereinigen.
Die Scene schließt mit den Worten des Lenox:

So geh' der Zug nach Birnam.

Die folgende dritte Scene zu Dunsinan beginnt mit Macbeths Rede:

Bringt keine Nachricht mehr! Laßt alle flieh;
Bis Birnams Wald anrückt auf Dunsinan,
Ist Surcht mir nichts.

Macbeth ist erschüttert durch die Kunde von dem Abfall der Barone, dessen Zeugen wir soeben gewesen sind; innerlich schon gebrochen, flammert er sich frampfhaft an die Verheißung der Heren; die Erinnerung an diese Verheißung, die ihm Sieg zusichert, bis Birnams Wald sich bewege, ist die Stütze, die ihn aufrecht hält. Da wir als uneingeweihte Zuschauer noch nicht wissen, wie jenes trügerische Zauberwort sich erfüllen soll, sind wir geneigt, Macbeths Glauben zu teilen; wir haben noch nicht aufgehört, für ihn zu hoffen. Nur die aus der vorigen Scene in unserm Ohre hastende Erwähnung von Birnams Wald, als des von den Rebellen geplanten Punktes der Vereinigung mit Malcolm, läßt die unheimliche Ahnung von einem geheimnisvollen Zusammenhang der Dinge in uns aufdämmern. Daß diese Ahnung nicht irre führt, zeigt die folgende vierte Scene. Wir erfahren die Kriegslust Malcolms mit den abgehauenen Zweigen, und mit einem male sind unsre Augen über den trügerischen Doppelsinn der Zaubersprüche geöffnet. Unsre Hoffnung für Macbeth sinkt dahin. Wir werden in der fünften Scene zu Dunsinan Zeuge, wie Schlag auf Schlag über Macbeth hereinbricht: der Tod der Gattin, die Meldung von dem Töten des Waldes.

Der Aufbau dieser Scenen, die Art, wie der Dichter durch ihre Reihenfolge den Zuschauer Surcht und Hoffnung für seinen Helden teilen läßt, die dramatische Steigerung des Aktes: das alles ist von hoher künstlerischer Vollendung und uneingeschränkter Bewunderung wert.

Eine Zusammenlegung dieser Scenen, wie sie zur Vermeidung allzu häufiger Verwandlungen in unsern Bühnenbearbei-

tungen vielfach vorgenommen wird, beeinträchtigt die dichterische Einheit dieser Entwicklung. Wenn bei Schiller beispielsweise die zweite und vierte Scene zusammengezogen sind und daraus eine Verschmelzung der dritten und fünften Scene folgt, so hat dies den Nachteil, daß in der Scene, wo Macbeth noch auf seine Hoffnung auf die Verheißung der Hexen mit Birnam-Walde setzt, der Zuschauer bereits von Malcolms Kriegsunterrichtung ist, also die Wichtigkeit von Macbeths Hoffnung durchschaut. Das widerspricht den dichterischen Intentionen des Originals.

Diesen Fällen gegenüber stehen viele andre, wo einer ungekünstelten, naiven Anschauung unmöglich ist, in der technischen Anordnung der Scenen bestimmte künstlerische Absichten des Dichters zu entdecken. Nur eine sich vom Boden der Wirklichkeit völlig entfernende Shakespeare-Aesthetik hat es fertig gebracht, in dem scenischen Bau vielfach Schönheiten zu erkennen, in viele Scenen künstlerische Absichten und tiefkönnige Gedankenverbindungen hinein zu geheimnissen, die sich aus einer unbeeinträchtigten Betrachtung des Kunstwerks wohl selten ergeben werden.³⁾

Die scenische Technik Shakespeares ist in erster Linie an dem primitiven Bühnengerüst seiner Zeit zu erklären. Wenn gleich dieses Gerüst dem Dramatiker manche nicht zu unterschätzende Vorteile bot, so ist es doch verkehrt, in dem durch die äußerlichen bedingten scenischen Bau der Shakespeareschen Stücke etwas Unantastbares erblicken zu wollen. Es liegt deshalb für die moderne Bühne keine Notwendigkeit vor, sich sklavisch an den äußern scenischen Bau der Stücke zu binden. Es erwächst ihr vielmehr die Verpflichtung, sich bei den Veränderungen, die sie bei der Aufführung Shakespeares auf der modernen Illusionsbühne vornehmen muß, in jedem einzelnen Falle die Frage vorzulegen, ob die Intentionen des Dichters durch solche Veränderungen gefährdet werden, oder nicht. In diese Frage zu bejahen, so hat der moderne Bearbeiter jede Veränderung auf das behutsamste zu überlegen und sorgsam abzuwägen. Auf alle Fälle hat die praktische

Rücksicht auf die Ersparung einer Verwandlung zurückzutreten, sobald höhere ästhetische Rücksichten in der Wagschale liegen. Es unterliegt keinem Zweifel, daß in dieser Beziehung auf unsern Theatern sehr viel gesündigt wird. Wenn man in Romeo und Julia die Lorenzoscenen des zweiten Aktes zur Ersparung einer Verwandlung auf einen öffentlichen Platz verlegt, der an der einen Seite an das Klostergebäude grenzt, denselben öffentlichen Platz, wo sich die Handlung Mercutios und Romeos mit Tybalt zutragen, so wird die eigentümliche Stimmung der Kloster-scenen, die unbedingt den friedlichen und intimen Hintergrund eines abgeschlossenen Klostergartens oder der Klosterzelle verlangen, zu Grunde gerichtet.

In vielen Fällen sieht sich die moderne Bühne hierbei vor eine schwere Aufgabe gestellt. So bei den vorhin erwähnten Scenen aus dem vierten Akte von Romeo und Julia. Verschmäht sie die leider noch heute auf den meisten Theatern übliche Barbarei, in Anlehnung an die Goethesche Tradition, die Scenen des vierten Aktes in sinnwidriger Weise auf einen Schauplatz zusammenzulegen und die wundervollen Auftritte, die auf Julias Schlafrumf-Monolog folgen, zu streichen, so hat sie mit der Bewältigung der Schwierigkeiten zu kämpfen, die die häufigen Verwandlungen dieses Aktes der umständlichen Technik des heutigen Theaters bereiten.

Hier treten gegenüber der modernen Illusionsbühne die Vorteile der Münchener Shakespeare-Bühne in helles Licht. Müheelos bewältigt sie die Aufgabe, jene Scenenreihe unverändert an den Augen des Zuschauers vorüberzuführen, ohne den eigenartigen dichterischen Reiz dieser bunt wechselnden Scenen zu schmälern.

Auch eine andre, bis dahin nur flüchtig berührte Eigentümlichkeit des altenglischen Bühnengerüsts, nämlich der Mangel eines die ganze Bühne verschließenden Vorhangs, hat seine charakteristischen Spuren in dem Shakespeareschen Drama hinterlassen. Dieser Mangel nötigte den Dichter, alle auf der Vorderbühne spielenden Scenen derart einzurichten, daß zu Beginn der Scene die Personen auf die Bühne traten und sich

zum Schlusse wieder entfernten. All dies Kommen und Gehen der Personen bedurfte der Begründung. So finden sich bei Shakespeare eine ganze Menge von Stellen, die nur dem Zweck dienen, den Auftritt oder Abgang der Personen zu motivieren. Ein Beispiel für viele: in der vierten Scene des ersten Actes von Cymbelin schließt das Gespräch zwischen Pisanio und Imogen, die sich durch diesen von ihres Gatten Abreise berichten läßt, damit, daß eine Hofdame auftritt:

Hofdame. Prinzessin,
Die Königin verlangt nach Eurer Hoheit.

Imogen (zu Pisanio). Besorgt, was ich Euch austrug. Ich will gehn,
Der Königin aufzuwarten.

Pisanio. Ja, Prinzessin. (Sie gehen ab).

Keine spätere Stelle des Stückes nimmt auf diese Berufung der Imogen vor die Königin Bezug, sie hängt in der Luft. Auch von dem an Pisanio gerichteten Auftrag weiß der Zuschauer nichts. Die Stelle dient dem Dichter nur dazu, Pisanio und Imogen von der Bühne zu entfernen. Dies Beispiel ist insofern charakteristisch, als es zeigt, wie sorglos der Dichter in solchen Fällen zu verfahren pflegte. Sobald der Zuschauer hört, daß Imogen vor die sie mit Haß verfolgende Königin gerufen wird, wünscht er auch zu erfahren, was der Grund dieser Berufung, was Inhalt und Zweck der Unterredung gewesen sei. Allein das kümmert den Dichter wenig; die Abberufung ist nur ein Nothbehelf, der einem augenblicklichen bühnentechnischen Bedürfnis dient.

In gleicher Weise verhält es sich mit einer ganzen Reihe von Stellen in den zahlreichen Sterbescenen des Shakespeareschen Dramas, wo die Bühneneinrichtung es notwendig machte, daß die Leiche vor den Augen des Zuschauers von der Bühne entfernt wurde. Daraus erklärt sich das namentlich am Schluß der Tragödien in mannigfachen Variationen wiederkehrende: „Nehmt auf die Leiche!“ Wo eine diesbezügliche Weisung im Texte fehlt, wie beispielsweise am Schluß des Othello, ist deutlich zu ersehen, daß Othello und Desdemonia

auf der Hin-
lager Desde-
Zuschauers e-
der Dichter
dem Wege,
in ein andr-
Eduards des

Sehr l-
richtung der
Dichtung au-
dem Vierte-
Zimmers, d-
dichterischen
erklärt sich
dingungen d-
stellung dies-
nachdem sich
bühne abge-
mittlerweile
bühne. Hier-
Zarcourts, d-
er sich wiede-
Zimmer geb-
Vorderbühne
bett niederge-
scenische An-
leicht auch d-
Zuschauern
diese Scene

Am S-
der König:

Auf U-
innert er si-
werde in Jer-

auf der Hinterbühne starben, auf dem hier errichteten Ruhe-
 bett Desdemonas, das durch den Vorhang den Augen des
 Zuschauers entzogen werden konnte. In einzelnen Fällen geht
 der Dichter dem mißlichen Wegtragen der Leichen dadurch aus
 dem Wege, daß er den Sterbenden unmittelbar vor seinem Tode
 in ein andres Zimmer führen läßt, so bei dem Tode König
 Eduards des Vierten und König Heinrichs des Vierten.

Sehr bezeichnend für den Einfluß, den die technische Ein-
 richtung der Shakespeareschen Bühne auf viele Züge seiner
 Dichtung ausübte, ist namentlich die Sterbescene in Heinrich
 dem Vierten (2. Teil, IV, 4). Der zweimalige Wechsel des
 Zimmers, den der Sterbende hier veranlaßt, und dem vom
 dichterischen Standpunkt aus jede Motivierung zu fehlen scheint,
 erklärt sich nur, wenn man sich die besondern scenischen Be-
 dingungen des altenglischen Theaters und die Art der Dar-
 stellung dieser Scene vergegenwärtigt⁴⁾. Die Scene begann,
 nachdem sich die vorangehende Salstaffscene auf der Vorder-
 bühne abgespielt hatte, auf der hinter dem Mittelvorchang
 mittlerweile zum Zimmer des Königs hergerichteten Hinter-
 bühne. Hier empfing dieser die Botschaften Westmorelands und
 Burcourts, die ihn so erregen, daß er in Ohnmacht fällt. Als
 er sich wieder erholt hat, äußert er den Wunsch, in ein andres
 Zimmer gebracht zu werden. Der König wurde nun auf die
 Vorderbühne getragen und hier wahrscheinlich auf einem Ruhe-
 bett niedergelegt. Der Grund des Zimmerwechsels ist klar: die
 scenische Anordnung, die der folgende Auftritt verlangte, viel-
 leicht auch der Wunsch, die tiefergreifende folgende Scene den
 Zuschauern näher zu rücken, machten es wünschenswert, daß
 diese Scene auf die Vorderbühne verlegt werde.

Am Schluß der Scene, unmittelbar vor seinem Tode, fragt
 der König:

Kommt irgend ein besondrer Name zu
 Dem Zimmer, wo ich erst in Ohnmacht fiel!

Auf Warwick's Entgegnung, daß es Jerusalem heiße, er-
 innert er sich einer alten Prophezeiung, die ihm verhieß, er
 werde in Jerusalem sterben; um diese Prophezeiung zu erfüllen,

läßt er sich nach dem Zimmer Jerusalem, also nach der Hinterbühne, zurückbringen:

Doch bringt mich zu der Kammer, dort zu ruhn:
In dem Jerusalem stirbt Heinrich nun.

Da die Scene nicht mit einer Gruppe schließen konnte, mußte die Vorderbühne geräumt werden; der Sterbende mußte auf die Hinterbühne gebracht werden, wo sich dann der Vorhang zwischen Vorderbühne und Hinterbühne hinter ihm schließen konnte. Auch dieser zweite Wechsel des Zimmers ist lediglich durch einen bühnentechnischen Grund veranlaßt.

Sehr interessant und belehrend ist der Vergleich dieser Scene mit der Quelle Shakespeares, dem Bericht der Holinshed'schen Chronik. Diese erzählt, nachdem sie die letzte Unterredung des Königs mit seinem Sohne und seinen Tod in einem Zimmer der Westminster-Abtei, namens Jerusalem, berichtet hat: „Wir lesen, daß diese Krankheit ihn befiel, als er am Altar des heiligen Eduard sein Gebet verrichtete; seine Leute brachten ihn um schnelle Hilfe zu schaffen, in das nächstbereitete Zimmer, welches dem Abt von Westminster gehörte, wo sie ihn auf ein Lager am Feuer niederlegten und alle Mittel aufboten, ihn wieder ins Leben zu bringen; als er wieder zu sich kam und sich an einem fremden Ort sah, fragte er, ob das Zimmer einen besonderen Namen habe, und erhielt die Antwort, es heiße Jerusalem. Dann, sagte der König, sei Lob und Preis dem Vater im Himmel; denn nun weiß ich, daß ich hier in diesem Zimmer sterben werde; so ist mir's prophezeit worden, daß ich in Jerusalem aus diesem Leben scheiden soll.“

Man erkennt, daß Shakespeare allerdings den Gedanken von einem Wechsel des Zimmers der Quelle entnahm, das Motiv selbst aber frei umgestaltete. Denn von einem zweiten Wechsel des Zimmers unmittelbar vor dem Tode des Königs ist bei Holinshed keine Rede. Vor allem aber zeigt der Vergleich mit dessen Bericht in sehr charakteristischer Weise, wie die scenische Einrichtung des Theaters den Dichter zu einer Abweichung von der Quelle zwang, die die Scene nachteilig beeinflusste. Denn in der Chronik erscheint es ganz natürlich, daß der König, der

aus ein
Zimmer
dagegen
male,
gangen
besonder
Wie fo
zu frag
die Ab
der Bü
Gefüh
der Qu
Eduard
türlich,
nächstb
wo er
mit ein
auf un
so ist d
freilich,
auf die
dessen
begrün
Zwang
erlegte,
sich zog
Bühnen
werden
die im
vor de
nießt,
solchen
nicht m
der Au

aus einer Ohnmacht erwacht und sich in einem unbekanntem Zimmer sieht, sich nach dessen Namen erkundigt. Bei Shakespeare dagegen ist es völlig unmotiviert, wenn Heinrich mit einem male, nachdem Gespräche über ganz andre Dinge vorangegangen sind, die unvermutete Frage tut: „Kommt irgend ein besondrer Name zu dem Zimmer, wo ich erst in Ohnmacht fiel?“ Wie kommt der König dazu, mit einem male nach einem Zimmer zu fragen, in dem er sich gar nicht mehr aufhält? Man merkt die Absicht des Dichters, der den König um jeden Preis von der Bühne schaffen muß, und empfindet mit Unbehagen das Gefünstelte der Erfindung.

Dasselbe gilt von dem ersten Wechsel des Zimmers. In der Quelle, wo der König beim Gebet „am Altar des heiligen Eduard“ von der Krankheit befallen wird, ist es durchaus natürlich, daß man ihn, um ihm rasche Hilfe zu schaffen, in das nächstbereitete Zimmer bringt. Wenn er dagegen bei Shakespeare, wo er sich ja bereits in einem Zimmer des Palastes befindet, mit einem male die Bitte äußert: „Ich bitt' euch, nehmt mich auf und tragt mich fort in eine andre Kammer: sanft, ich bitte“, so ist dieser Wunsch zum mindesten durch nichts motiviert. Aber freilich, der Dichter brauchte diese Erfindung, um den König auf die Vorderbühne zu bringen und am Schlusse der Scene dessen Wunsch nach einem abermaligen Wechsel des Zimmers begründen zu können. Man erkennt hier deutlich, wie nur der Zwang, den die äußere scenische Einrichtung dem Dichter auferlegte, eine Reihe von Ungereimtheiten in der Erfindung nach sich zog.

Alle solche Stellen, die ihr Dasein lediglich der primitiven Bühneneinrichtung und dem Fehlen eines Vorhangs verdanken, werden natürlicherweise überflüssig auf der modernen Bühne, die im glücklichen Besitze eines Vorhangs ist und dadurch vor der Shakespeareschen Bühne den großen Vorteil genießt, mitten in eine Situation einführen und mitten in einer solchen abbrechen zu können. Die moderne Illusionsbühne hat nicht nur das Recht, alle solche Stellen zu beseitigen, sie erweist der Aufführung hierdurch sogar einen wirklichen Dienst. Wenn

die moderne Bühne beispielsweise die Anordnung der Sterbescene in Heinrich dem Vierten dahin abändert, daß das Gemach, in dem der Sterbende sich aufhält, Jerusalem heißt, daß demgemäß der König auf der Bühne bleibt und hier stirbt, so wird nicht nur die ganze Situation ungekünstelter und natürlicher, sondern die Scene erhält auch einen wirksameren und weichereren volleren Abschluß, als wenn, wie im Original, in die majestätische Todesruhe des wundervollen Auftritts durch die Wegschaffung des Sterbenden ein unruhiges und störendes Element hineingetragen wird.

Die Einrichtung des Vorhangs hat auf das moderne Drama auch insofern einen wichtigen Einfluß geübt, als sie die Sünsteilung des Dramas in weit höherem Maße, als es an der antiken Bühne und dem Shakespeareschen Theater der Fall war, dem Publikum zum Bewußtsein brachte und jedem einzelnen Akt, als einem geschlossenen Ganzen, eine gewisse Selbständigkeit gab. Bei der Bedeutung, die der Akteinteilung zukommen mußte, das moderne Drama auch auf eine gute und wirkungsvolle Gestaltung des Aktschlusses bedacht sein. Das letzte Wort, der letzte Eindruck, womit der Zuschauer beim Falle des Vorhangs entlassen wurde, mußte eine gewisse Bedeutung erhalten und dem Hörer nachklingend im Gedächtnis haften. Mit vollem Recht hat Gustav Freytag auf die Bedeutung wirkungsvoller Aktschlüsse im modernen Drama hingewiesen ein Urteil, dem man beipflichten kann, ohne damit dem Mißbrauch, den die Theateroutine mit dem Streben nach effektvollen Aktschlüssen zu treiben pflegt, das Wort zu reden. Im Drama Shakespeares gab es keine Aktschlüsse im modernen Sinn, da die Scenen des Stückes wahrscheinlich ohne Unterbrechung hintereinander abge spielt wurden, die Pausen, abgesehen falls solche stattfanden, nicht entfernt die Bedeutung hatten, wie auf der modernen Bühne: weil kein Vorhang fiel. Bei dieser prinzipiellen Verschiedenheit in der Einrichtung des Theaters hat die moderne Illusionsbühne ihr Augenmerk darauf gerichtet, durch Abtheilung und Anordnung der Scenen, durch entsprechende Gestaltung des Textes die organische Gliederung de

Shakespeareschen Dramas in ihr gebührendes Recht zu setzen und dem Aktschluß eine gewisse Bedeutung zu geben.

Für die Akteinteilung selbst sind die Vorschriften unsrer Shakespeare-Ausgaben keineswegs maßgebend. Diese Akteinteilung ist vielfach unzweckmäßig, wenigstens für die heutige Bühne, wo der Aktschluß infolge der Vorhangeinrichtung einen wichtigen Einschnitt bedeutet. In Julius Cäsar beispielsweise ist der Akteinschnitt zwischen dem dritten und vierten Akt hinter die oben erwähnte episodische Scene des Poeten Cinna gelegt. Die Aufführung der Münchener Shakespeare-Bühne behält diese Akteinteilung bei: der dritte Akt schließt, indem Cinna von den wütenden Bürgern zu Boden geschlagen wird, die Bürger eilen johlend davon, die Leiche des Erschlagenen liegt auf den Stufen der Mittelbühne. In dem sich über diesem Bilde der Vorhang schließt, erhält die kleine Cinna-Episode, so charakteristisch sie an sich auch sein mag, eine Bedeutung, die ihr in dem Originale keineswegs zukommt. Der Schlußindruck des gewaltigen Aktes ist eine an sich unbedeutende, tragikomisch angehauchte Episode, in deren Mittelpunkt der Poet Cinna steht, eine Figur, die mit dem großen Gang des Dramas nicht das mindeste zu tun hat. Der faszinierende Eindruck der großartigen Forumscene wird durch diesen Aktschluß auf der modernen Bühne bis zu einem gewissen Grade abgeschwächt. Ganz anders war dies auf dem Theater Shakespeares, wo die Cinna-Episode, wie oben bemerkt, nur als Zwischenscene während der Umräumung der Hinterbühne gespielt wurde, wo sich an den Schluß dieser Scene, wahrscheinlich ohne irgend eine Unterbrechung, das nächstfolgende Gespräch der Triumvirn anschloß. Hier huschte die Cinna-Episode wie ein flüchtiges Momentbild vorüber, auf der modernen Bühne aber erhält sie durch den Akteinschnitt und die Aktpause merklichen Nachdruck und eine Bedeutung, die ihrem Verhältnis zum Ganzen nicht entspricht. Auf der modernen Bühne ist der Aktschluß deshalb derart einzurichten, daß der Zuschauer mit dem hinreißenden Eindruck der gewaltigen, durch Antonius hervorgerufenen Volksbewegung entlassen werde.

Soll auch die Cimnascene, was an sich sehr zu wünschen ist, verwendet werden, so muß die Regie durch die scenische Anordnung des Schlusses, durch ein Zusammenströmen der Volksmassen mit Waffen, Feuerbränden u. dafür Sorge tragen, daß der Schlusseindruck des Aktes zu einer mächtigen Gesamtwirkung anwachse.

Die Shakespeare-Bühne aber, die die Stücke des Dichters unverändert wiedergibt, müßte logischerweise noch einen Schritt weitergehen und sie ohne Aktpause und ohne Fallen des Vorhangs spielen lassen. Denn innerhalb des unveränderten Shakespeareschen Dramas ist für den Akteinschnitt kein Raum mehr. —

Die Redaktion, die der Text der Shakespeareschen Dramen für ihre Aufführung auf der modernen Bühne zu erfahren hat, erstreckt sich indessen nicht ausschließlich auf solche Eigentümlichkeiten der Stücke, die in der scenischen Verschiedenheit der modernen Illusionsbühne von dem altenglischen Theater ihre Ursache haben.

Den Werken des Dichters werden vielfach auch andre Veränderungen zuteil, Veränderungen, die sich allerdings zu meist darauf beschränken — oder wenigstens darauf beschränken sollten —, daß der Text entsprechend gekürzt, daß diese oder jene Scene des Originals bei der heutigen Aufführung gestrichen wird. Auch in diesem Punkte steht die Münchener Shakespeare-Bühne auf einem wesentlich andern Standpunkte. Sie huldigt dem Prinzip, Shakespeares Stücke in jeder Beziehung unverändert und unverkürzt zur Darstellung zu bringen.

Während das Prinzip einer verständigen Kürzung bei den Werken unsrer deutschen Klassiker eigentlich niemals ernstlich angefochten wurde, während kaum eines der Dramen Goethes oder Schillers dem Lose entgeht, für die Aufführung entsprechende Kürzungen zu erfahren, Kürzungen, die — von vereinzelt Ausnahmen und Mißgriffen abgesehen — für die Bühnenwirkung von unleugbarem Nutzen sind, ist seltsamerweise die Gemeinde derer nicht unbeträchtlich, die die Berechtigung desselben Prinzips bei den Werken des britischen Dichters energisch bestreitet.

Diese Tatsache steht damit im Zusammenhang, daß sich die deutsche Shakespeare-Kritik zum großen Teil in eine einseitige und verkehrte Anschauungsweise, in eine einer wirklich sachlichen Kritik unwürdige Verhimmelung des Dichters verirrt hat. Dieser Art von Kritik, die an Stelle objektiver Würdigung die blinde Uebertreibung setzt, fehlt es vor allem an einem: an einer frischen, sinnlich-unmittelbaren ästhetischen Empfindung. Man hat einerseits historisch-politische Elemente in die künstlerische Beurteilung hineingetragen, man hat andererseits den verkehrten Versuch gemacht, in jedem Drama eine Art von philosophischer oder ethischer Grundidee entdecken zu wollen. Mit dieser Grundidee werden sämtliche Personen des Stücks, bis auf die Clowns hinab, in Verbindung gebracht; damit die organische Einheit aller Teile bis in die kleinsten Einzelheiten erwiesen werde, müssen sich die Stücke des Dichters oft die gezwungenste und willkürlichste Erklärung gefallen lassen.

Es ist das Verdienst eines vielgeschmähten und von der Gemeinde der Shakespeare-Gläubigen mit dem Anathema belegten Buches, der Shakespeare-Studien von Rümelin, dem überschwänglichen Kultus erstmals energisch entgegengetreten zu sein und einer freieren und objektiveren, den historischen Gesichtspunkt im Auge behaltenden Art der Shakespeare-Kritik den Weg gebahnt zu haben.

Man braucht den Ausführungen Rümelins, die teilweise von allzugroßer Nüchternheit getragen, über das Ziel hinausschießen und dem Titanenflug des Shakespeareschen Genius nicht überall zu folgen vermögen, keineswegs in allen Punkten beizupflichten, um sich doch mit dem vortrefflichen Kern des Buches einverstanden zu erklären und zu erkennen, daß auch Shakespeares Schaffen bei aller nie genug zu bewundernden Genialität an irdische Schranken gebunden ist.

Hier kommt nur die eine Frage in Betracht, wie sich die heutige Bühne zu den offenbaren Mängeln der Shakespeareschen Kunst zu stellen hat. Dahin gehören vor allem gewisse Mängel in der dramatischen Komposition: allzugroße Häufung des Stofflichen und ein breites Hervordrängen der Episode,

Mangel des architektonischen Gleichgewichts, Abnahme des dramatischen Interesses in dem absteigenden Teile der Handlung, lückenhafte Motivierung, namentlich ungenügende Begründung der bei Shakespeare so häufig und plötzlich eintretenden Willenswendungen⁵⁾.

Solche Lücken in der Motivierung und Charakterisierung können von dem Bearbeiter freilich nicht verbessert werden. Eine Beseitigung solcher Fehler wäre in den meisten Fällen nur durch Aenderungen und dichterische Zutaten möglich, durch ein Eingreifen in das eigentliche Gebiet des Dichters. Wenn Dingesstedt und andre sich nicht scheuten, in dieser Beziehung oft sehr skrupellos mit der dichterischen Vorlage umzugehen, so ist dies ein Verfahren, dessen Berechtigung heutzutage mit Recht bestritten wird.

Anders liegt der Fall, wo die Uebersichtlichkeit der dramatischen Komposition durch die Ueberfülle des Stoffes beeinträchtigt wird, durch die Häufung der Ereignisse, die sich, ohne genügende Unterscheidung des Wesentlichen und Unwesentlichen, mehr episch als dramatisch aneinander reihen — ein Fehler, zu dem der Dichter sich sehr oft durch eine allzu peinliche Anlehnung an seine Quelle verleiten ließ und der uns namentlich in den historischen Stücken auffallend häufig entgegentritt. In solchem Falle ist eine entsprechende Beschneidung des allzu üppig wuchernden Rankenwerkes für die moderne Bühne dringend geboten; die Kürzung wird nicht nur zum Recht, sondern auch zur Pflicht des Bearbeiters, wenn er anders nicht ein einseitig antiquarisches Interesse bei seiner Zuhörerschaft voraussetzen will. Die Pflicht der Kürzung erwächst ihm am meisten bei den englischen Historien, wo er sich stets den Unterschied der Nationalitäten zu vergegenwärtigen hat, wo er sich erinnern muß, daß die Fülle der geschichtlichen Ereignisse, der hin und herwogenden Kämpfe in den Rosenkriegen, für ein unbefangenes deutsches Publikum unmöglich dasselbe Interesse bieten kann, wie für das englische Publikum, oder gar für die Zeitgenossen des Dichters, die sich mit jenen geschichtlichen Ereignissen noch durch zahlreiche Säden lokaler und anderer Art verbunden fühlten.

Die Kürzung ist vor allem da notwendig, wo die Art der Verwendung des geschichtlichen Materials aus ästhetischen Gründen Bedenken erregt. Im zweiten Teile von König Heinrich dem Vierten wird dem Zuschauer in einer Reihe breit angelegter Szenen vor Augen geführt, wie Prinz Johann die Rebellion durch einen Akt bodenlosen Verrates an dem verbündeten Heere der Gegner zu Boden wirft. Dieser unerhörte Wortbruch des Prinzen wird von Shakespeare wie etwas Selbstverständliches hingestellt; kein Wort der Entrüstung fällt, geschweige denn, daß die Schandtath des Prinzen durch die weitere Entwicklung des Stückes nur die leiseste Sühne fände. In der Geschichte, in der Wirklichkeit mag eine derartige That ihre Stelle finden; im dramatischen Kunstwerk aber ist sie ein ästhetischer Flecken.

Der Vorgang selbst kann allerdings nicht geändert werden. Wohl aber vermag die Hand des Dramaturgen diese Szenen in ihrer für das moderne deutsche Publikum quälenden Breite entsprechend zu kürzen und ihnen dadurch eine weniger aufdringliche Stellung in der Oekonomie des Ganzen anzuweisen. Anstatt, daß wie im Original das volle Sonnenlicht auf diesen Szenen ruht, können sie durch eine entsprechende scenische Einrichtung mehr in den Schatten rücken, wo sie sich weniger auffällig den Blicken des Zuschauers aufdrängen. Gerade in der richtigen Verteilung von Licht und Schatten, durch Kürzung und Zusammenziehung, kann die moderne Bühne manche Mängel und Unebenheiten der Shakespeareschen Dramen in wirksamer Weise ausgleichen.

Ein charakteristisches Beispiel, wie die Ueberfülle des Stoffes dem Dichter vielfache Schwierigkeiten bereitete, bietet die große Schlußscene in Lymbelin. Es handelt sich darum, die verschiedenen Fäden der bunt verworrenen Handlung zu entwirren. Dies geschieht mit einer erstaunlichen Schwerfälligkeit der Technik. Indem der Hörer in breiter Ausführlichkeit über Dinge unterrichtet wird, die ihm zum einen Teil aus eigener Anschauung bekannt sind, ihn zum andern Teil an dieser Stelle des Stückes nicht mehr interessieren, wächst diese

Scenenreihe zu einer unerträglichen Ausdehnung an. Dazu kommt, daß die ganze durchaus episch gehaltene Schlusscene jedes dramatischen Aufbaus und jeder dramatischen Steigerung entbehrt. Den Mittel- und Höhepunkt dieser Schlusscene bildet die Wiedererkennung und Wiedervereinigung von Imogen und Posthumus. Denn die Anziehungskraft dieses wunderbaren Stückes, das neben den zartesten und bezauberndsten Blüten Shakespearescher Poesie die seltsamsten Schrollen und Incongruenzen zeigt, liegt für das moderne Publikum fast einzig und allein in der rührenden Gestalt der Imogen, einer der herrlichsten Offenbarungen gottbegnadeter Kunst. Wie wenig interessieren den heutigen Hörer dagegen — wenn er sich nur ehrlich darüber Rechenschaft geben will! — dieser schwache und bis zur Einfalt kindliche König Cymbelin, der dem Stück den Namen gibt, diese böse Märchen- und Theaterkönigin mit ihren Giftränken und all die seltsamen Irrgänge einer abenteuerlichen und oft schwach motivierten Handlung! Aber alle Schwächen und Abenteuerlichkeiten des Werkes werden überstrahlt durch die eine Imogen. Ihr Geschick vollendet sich in der Wiedervereinigung mit dem geliebten Gatten; Imogen eilt auf Posthumus zu, der sein Weib in der Kleidung des Knaben nicht erkennt und sie von sich stößt:

Imogen. Stießeſt du ſo dein ehlich Weib hinweg!
Denk jetzt, daß du auf einem Seſen ſtehſt,
Und ſchleudre mich zum zweiten mal von dir!

Posthumus. Gång hier als Frucht, mein Leben,
Bis dieſer Baum verdorrt!

Mit diesen herrlichen Tönen müßte der Sang von Imogen seinem Ende zueilen; eine Steigerung darüber hinaus ist weder dichterisch noch dramatisch denkbar. Was sonst zur Lösung des Stückes notwendig ist, müßte der Vereinigung von Imogen und Posthumus vorangehen. Statt dessen wird der Hörer gezwungen, Zeuge zu sein, wie nun erst — eingeleitet durch einen breit-spürigen Bericht über die satifam bekannten Geſchicke Clotens — die Erkennung zwischen Cymbelin und feinen verloren

geglaubten Söhnen, zwischen diesen und Imogen erfolgt und manches andre, Vorgänge, die für das Interesse des Zuschauers in zweiter und dritter Linie stehn. Ja, nicht genug: als er endlich durch die vielen Wiedererkennungen glücklich zum Schlusse gelangt zu sein glaubt, wird seine Aufmerksamkeit noch durch die Lösung eines ebenso absurden wie entbehrlichen Orakels in Anspruch genommen. — Wenn die moderne Bühne hier, wie es fast überall bei den Aufführungen des Dramas zu geschehen pflegt, den Originaltext in energischer Weise zusammenzieht und eine Umstellung der Scenen in dem eben angedeuteten Sinne vornimmt, so ist ein solches Verfahren für die Bühnenwirkung in jeder Hinsicht förderlich.

Wie hier, so kann der Aufführung des Shakespeareschen Dramas auf der modernen Bühne auch in vielen andern Fällen durch die Bühneneinrichtung, falls sie nur in verständiger und pietätvoller Weise gehandhabt wird, ein wirklicher Dienst geleistet werden.

Die schroffe Ablehnung, die allen derartigen Versuchen vonseiten der Shakespeare-Orthodoxie und solchen, die mit ihr kokettieren, zuteil wird, findet ihre Erklärung, und bis zu einem gewissen Maße ihre Rechtfertigung, durch die zahllosen ungenügenden und unkünstlerischen Bearbeitungen, mit denen das deutsche Theater auch heute noch überschwemmt ist. Nicht nur an den zahlreichen kleinen Provinzbühnen, wo Shakespeares Stücke teilweise in unglaublicher Verballhornung gegeben werden, auch an unsern ersten Bühnen sind die Aufführungen seiner Dramen in der scenischen Einrichtung oft so mangelhaft und zeigen so sinnentstellende Striche, daß jedes künstlerische Empfinden dadurch beleidigt wird. Diese Tatsache vermag indessen an der Giltigkeit des Prinzipes, um das es sich hier handelt, nicht zu rütteln.

Die Bestrebungen, Shakespeares Dramen unverkürzt und völlig unverändert auf der heutigen Bühne aufzuführen, erklären sich zum großen Teil aus der unrichtigen und unhistorischen Art, wie man seine Werke betrachtet, indem man auch ihre Zufälligkeiten und Mängel, die nur geschichtlich zu erklären sind, zu be-

sondern Vorzügen seiner Kunst zu stempeln sucht. Eine derartige einseitige und blinde Bewunderung aber ist des Dichtersfürsten, dem sie gilt, nicht würdig und kann für die wahre Popularisierung seiner Werke eher nachteilig als fördernd wirken.

Man erweist dem Dichter einen schlechten Dienst, wenn man sich in blindem Götzendienst den offenbaren Mängeln seiner Kunst zu verschließen sucht. Insbesondere der deutschen Bühne, der verantwortungsvollen Vermittlerin zwischen Vergangenheit und Gegenwart, erwächst die Pflicht, in strenger Objektivität zu prüfen, wie weit das Ewige und Unvergängliche in Shakespeares Dramen reicht, und wo die menschlichen Grenzen seines künstlerischen Könnens beginnen. Gerade die klare Erkenntnis ihrer historisch bedingten Neuerlichkeiten und Unvollkommenheiten schafft die Möglichkeit, die Stücke in der Gestalt aufzuführen, in der sie auf die heutige Hörerschaft die stärkste und unmittelbarste Wirkung üben.

in d
Verg
des V
ernst
unkü
Kunst
den
ließ
feiner

reint
unser
feiner
die t
tume
allen
richti
heim

und
leidli
Anse
auf
Gem
retisc
Mon
wahr