



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

## **Die Grenzboten**

**Berlin u.a., 1841 - 1922**

Henneberger, August: Die Shakespeareaufführung zum Shakespearefest  
in Weimar.

**urn:nbn:de:gbv:46:1-908**

schnitte von Friedrichs Leben ausdehne, welche mit den furchtbaren Bewegungen und tragischen Katastrophen, die sie in sich schließen, der Forschung wie der Darstellung sehr eigenthümliche Schwierigkeiten darbieten.

### Die Shakespeareraufführungen zum Shakespearefeste in Weimar.

Zur Feier des dreihundertjährigen Geburtstags Shakespeares sind denn nun die sieben historischen Stücke des Dichters (von Richard dem Zweiten bis Richard dem Dritten) in Weimar zur Darstellung gekommen, deren zusammenhängende Vorführung das von Dingelstedt ausgegebene Programm in Aussicht gestellt hatte.

Zur Shakespearefeier! Wenn wir Deutschen unserer augenblicklichen politischen Stimmung gegen England hätten nachgeben wollen, wie dieselbe durch die niederträchtige, manchmal an Wahnsinn streifende Haltung der englischen Presse gegen Deutschland hervorgerufen und berechtigt ist: es wäre in der That jetzt nicht die Zeit gewesen einen englischen Schriftsteller, und wäre er von höchster Bedeutung, durch deutsche Feste zu feiern. Aber es ist eine schöne Eigenthümlichkeit unsers Volks, daß es auch in Zeiten nationaler Erregung die Besonnenheit nicht verliert, sondern den Blick für alles Große und Schöne sich frei erhält und unbefangen von der leidenschaftlichen Aufwallung des Augenblicks. So gerecht unsere Klage über die engherzige Verbissenheit der britischen Politiker, so begründet unser Zorn gegen die ungerechte Herabwürdigung und Beschimpfung unserer nationalen Sache ist, wie wir solche jetzt von England erfahren: so hat diese augenblickliche Entfremdung uns doch mit Recht nicht abgehalten, den großen englischen Dichter mit den gebührenden Ehren zu feiern. Die Größe des Mannes an sich schon würde diese Huldigung rechtfertigen, eine Größe, welche bleibt, während die leidenschaftliche Abwendung zweier stammverwandten Völker von einander bald wieder ruhiger Erwägung und der Macht gemeinsamer Interessen weichen wird. Aber bei Shakespeare kommt noch ein besonderer Grund hinzu: er gehört beiden Völkern, England und Deutschland gemeinschaftlich an, ja in manchem Sinne haben wir beinahe ein höheres An-

recht auf ihn. In seinen Schauspielen spricht zu uns die Tiefe des Gedankens, die Innigkeit der Empfindung, die nicht englisch, nicht deutsch, sondern ein gemeinsames Erbtheil des germanischen Stammes ist. Wie hätten unsere großen Dichter sich an Shakespeare emporranken können, wenn er uns fremd gegenüberstände und nicht vielmehr dem deutschen Volksgeiste in seinem innersten Wesen homogen wäre?

Aber was wir von ihm empfangen an Anregung, Vorbild und Leitung — den Dank dafür haben wir Shakespeare durch die eifrigsten Bemühungen reichlich abgestattet. Deutscher Fleiß, deutsche Gelehrsamkeit, deutsche Begeisterung haben seinen Text hergestellt, seine Dunkelheiten erläutert, seine Schönheit erkannt und gepriesen und für seine Anerkennung und Verbreitung die wirksamste Propaganda gemacht.

So war es denn gerechtfertigt, wenn Deutschland den Geburtstag dieses Genius wie den Geburtstag eines seiner Söhne feierte. Unter allen Shakespearefeiern in Deutschland aber (die französische wurde verboten, die englische scheint sich hauptsächlich durch geschmacklose Massenhaftigkeit ausgezeichnet zu haben) war die in Weimar wohl die großartigste und würdigste. Sieben historische Schauspiele Shakespeares wurden vom 23. April an in der Festwoche vorgeführt. Ein Theil derselben wurde jetzt zum ersten Male gegeben, jedenfalls aber war die unmittelbare Aufeinanderfolge und Aneinanderreihung ein noch nie dagewesener Versuch. Sämmtliche Stücke wurden in einer Bearbeitung des Generalintendanten der weimariſchen Bühne, Franz Dingelstedt, zur Darstellung gebracht.

Die Leser d. Bl. werden sich vielleicht noch des Referats erinnern, welches vor einigen Monaten über die vier ersten Stücke, die damals allein, gleichsam zur Probe, aufgeführt worden waren, in den Grenzboten gegeben wurde. Hieran reihe sich nun ein kurzer Bericht über die Einrichtung und Darstellung der drei letzten Stücke der Heptalogie (Heinrich der Sechste, 1. und 2. Theil. Richard der Dritte) zur Ergänzung jenes frühern Referats.

Es muß zunächst bemerkt werden, daß in der dingelstedtischen Bearbeitung der erste Theil der Trilogie König Heinrich der Sechste weggelassen ist. Es fehlt also die Zeit der unglücklichen Kriege Frankreichs mit England und die ganze Geschichte der Jungfrau von Orleans. In welcher Weise dieser später doch Erwähnung gethan wird, werden wir nachher sehen, sowie den Ort bezeichnen, wohin die einzige Hauptscene, welche von diesem Theil in die Bearbeitung aufgenommen worden ist, versetzt wurde. Im Ganzen kann man sich mit dieser Streichung einverstanden erklären. Zwar verlieren wir damit die köstlichen Scenen zwischen Talbot und seinem jugendlichen heldenhaften Sohn, welche von einem Hauch heroischer Vaterlandsliebe durchweht sind; es entgeht uns die wichtige Scene zwischen Mortimer im Gefängniß und Plantagenet, dem späteren

Herzog York, worin die Exposition der Ansprüche des letzteren auf die Krone gegeben wird.

thou seest, that J no issue have,  
 And that my fainting words do warrant death.  
 Thou art my heir: the rest J wish thee gather:  
 But yet be wary in thy studious care.

Aber auf der andern Seite würde es einem deutschen Publicum auch nicht möglich sein, die Darstellung der Pucelle, wie sie Shakespeare giebt, nach Schillers glänzender Apotheose dieser Gestalt ohne Verletzung des Gefühls zu ertragen. Zwar hat die romantische Schule gefunden, daß der von Schiller „aufgewandte Farbenzauber denn doch nicht so glänzend ist, als man sich denken könnte“ (eines der naiv unsinnigsten Apophthegmen, die mir im Gebiete der Aesthetik und sonst je vorgekommen sind): aber das deutsche Volk hält an der von Schiller gezeichneten idealen Gestalt fest und würde in Shakespeares Gemälde nichts als eine parteiische Verunglimpfung und Herabsetzung der Heldin erkennen. Ueberdies ist dieser erste Theil in so hohem Grade dissolut und auseinandergehend, daß etwas für unsere Bühne Brauchbares daraus wohl kaum zu machen sein dürfte. Und so ist denn, wie gesagt, die Streichung dieser ganzen Partie im Ganzen zu billigen. Es bleiben daher nur zwei Theile von Shakespeare für Dingelstedt übrig, von denen der erste, am 28. April aufgeführt, mit der 1. Scene des 2. Theils (im Original) beginnt und mit dem 1. Auftritt des dritten schließt. Folgen wir nun im Großen und Ganzen zunächst dieser Darstellung des ersten Theils der dingelstedtischen Bearbeitung.

Dieselbe beginnt, wie gesagt, mit der Scene, in welcher Suffolk Königin Margarethe, die er für Heinrich geworben, dem König als Gemahlin zuführt. Schon hier trat neben einer sehr guten Inszenirung das höchst angemessene Spiel des Königs (Herr Grans) hervor, dessen zärtliche Weichheit die verderbliche Schwäche, die das Reich zu Grunde richten muß, vorausahnen ließ. Herr Grans hielt diesen richtig getroffenen Grundton mit Consequenz durch das ganze Stück fest, wobei auch die sorgfältig gewählte Maske mit den schlichten langen Haaren zur Illusion mithalf. Schon hier hat der Bearbeiter zur Exposition einiges zugefügt, indem er der Königin bei jeder bedeutenden Person des Hofes, die ihr vorgestellt wird, eine boshaft charakterisirende Bemerkung über dieselbe in den Mund legt. Es folgte dann die Besprechung der Lords über die Lage des Landes, und schon hier muß ich die Kunst anerkennen, mit welcher Winchester (Herr Lehfeld) Maske und Mimik gestaltete, eine Anerkennung, die ihm durch das ganze Stück gebührte. Nur seine Sprache, von Natur oder durch Gewöhnung zu schmetternd, möge er beherrschen: er hat das Zeug zu einem bedeutenden Schauspieler. Auf die Exposition, die dann York in einem Monolog von seinen Ansprüchen und Planen macht, und den Auftritt zwischen

Gloster und seiner Frau, die seinen Ehrgeiz zu wecken sucht (Fr. Knauff spielte diese und die Bußscene mit Verständniß und Liebe), folgt nun eine gänzlich von Dingelstedt componirte Scene, die an die Stelle der weggelassenen Zauber-scene (Shakespeare I, 4) getreten ist. Hume und Bessie Burke, Betrüger und Betrügerin, bringen der Herzogin die Antworten des höllischen Geistes auf die von ihr gestellten Fragen: die Handschrift Eleonorens mit den sie compromittirenden Fragen nach dem Geschick des Königs u. s. w. behaupten die Gauner verbrannt zu haben, verkaufen dieselbe aber an die Feinde der Herzogin. Alles dies ist in der Darstellung, größtentheils auch in der Sache Arbeit Dingelstedts, recht geschickt erfunden, wenn man einmal das Princip zugiebt, jedenfalls aber, sollte ich denken, noch bedeutend zu kürzen. In der sich anschließenden Scene der Bittsteller zeigte sich Suffoll (Herr Dahn) erfreulich: ebenso Margarethe (Frau Hettstedt), in welcher überhaupt die weimarische Bühne eine sehr tüchtige Kraft besitzt. Jetzt folgte als 5. Scene des 1. Aufzugs die erste des 2. Aufzugs bei Shakespeare. Diese Streitscene ging vortrefflich. Daran war von Dingelstedt zurückgreifend I, 3 gereiht: die ersten Angriffe gegen Gloster versehen diesen in Wuth, die derselbe (Herr Wilde, der für seine maßvolle Darstellung überhaupt alles Lob verdient) mit tiefem Eindruck durch die Weise markirte, wie er sich zur Mäßigung zwang und auf einige Minuten den Saal verließ. Nun aber beginnen wieder die Interpolationen. Zuerst die Fächer-scene. In Shakespeare läßt die Königin den Fächer fallen, und da die Herzogin von Gloster denselben auf ihren Befehl nicht aufhebt, giebt sie ihr einfach eine Ohrfeige. Einfach, aber heutzutage allerdings schwierig auf der Bühne auszuführen: wir stehen da wieder an der berühmten, von Lessing discutirten Frage von der Ohrfeige des Essex. Was thun? Könnte nicht die Königin statt der effectiven Ohrfeige mit der Ecke des Taschentuchs Eleonore schlagend berühren und dadurch ebensogut ihre Rache entflammen? Dingelstedt hat eine andere Fassung gewählt. Auf die Aufforderung der Königin den Fächer aufzuheben entgegnet bei ihm Eleonore, indem sie mit tiefer Verbeugung derselben ihren eignen überreicht, ungefähr:

nehmt meinen, Majestät!

Der eure ist zu schlecht ihn aufzuheben,

in bitterer Anspielung auf die Armuth ihres väterlichen Hauses. Ob aber diese moralische Ohrfeige, der Königin applicirt, nicht am Ende schlimmer als eine physische auf den Wangen der Herzogin brennt, möchte ich beinahe bezweifeln. Daran schließt sich nun, als Rache für die Königin, die Anklage gegen Eleonore als Zauberin, welche durch ihre eigene Handschrift überführt mit den Worten: „Ich lüge niemals!“ sich schuldig bekennt. Und hier hat Dingelstedt auch Gelegenheit gefunden, das mit dem 1. Theil Weggelassene wenigstens erzählend beiläufig anzuführen, indem an die Anklage gegen die

Herzogin die Erinnerung an die Erzzauberin Johanna von Orleans und ihre Thaten sich anknüpft. Damit schließt der erste Aufzug, der also in seinem letzten Theil zu umfangreichen Einschiebungen Anlaß gegeben hat.

Der zweite Aufzug beginnt mit der aus Theil I (Act II, Sc. 4) herübergenommenen Rosenscene, woran sich dann wieder, wenn ich nicht irre, II, 2 aus dem zweiten Theil mit ihrer verzweifeltsten Genealogie angeschlossen: doch erläuterte York (Herr Schmidt) durch guten Vortrag die dunkeln Wege dieses erbrechtlichen Exposés, so weit dies überhaupt möglich. Für uns fern Lebende bleibt diese Deduction, wenn wir sie ohne gelehrte Kenntniß von deren Inhalt bloß von der Bühne herabtönen hören, immer eine *crux*. Es folgte nun die Gerichtsscene gegen Eleonore, bei der die scenische Anordnung wieder alles Lob und größte Anerkennung verdiente. Tiefe Bühne, in der Mitte etwa durch rothe Schranken abgeschnitten, vor diesen links der Zauberer Hume und die Hexe Burke, rechts Eleonore: hinter den Schranken in der Mitte das Gericht, präsidiert von Winchester, der König und Margarethe links, Gloster rechts. Diese Anordnung war von vortrefflicher malerischer Wirkung und dem Hervortreten jedes Theils der dramatischen Handlung äußerst förderlich. Aber in dem Inhalt der Scene selbst hat Dingelstedt eine modernisirende Motivirung eingeschoben. Bei Shakespeare wird Eleonore (*for you are more nobly born*) wegen ihrer edlen Geburt zu öffentlicher Buße und Verbannung verurtheilt, während die gemeinen Theilnehmer ihres Verbrechens dem Tode überliefert werden. Shakespeare findet diese Ungleichheit des Rechts so natürlich, daß er kein Wort der Erklärung hinzuzusetzen sich gemüßigt sieht. Der Bearbeiter trägt unseren geläuterten Rechtsbegriffen so weit Rechnung, daß Eleonore die mildere Strafe erhält, weil sie:

edler von Geburt und minder schuldig,  
und läßt dann auch noch den Zauberer über diese Ungleichheit vor dem Gesetz in Wuth gerathen und dem ganzen Hof beleidigende Wahrheiten ins Gesicht werfen. Möglich, daß ein modernes Publicum dergleichen Concessionen an unsere Rechtsanschauung billigt: aber doch sollte ich meinen, daß wer einmal sich entschließt ein shakespeareisches Stück, ein Stück, welches im fünfzehnten Jahrhundert spielt, mit anzusehen, auch die Resignation besitzen müsse, auf wenige Stunden von dem Bewußtsein constitutioneller Staatsbürgerrechte abzusehen und in den Geist der Zeiten sich versetzen zu lassen, in welchen die ganze Handlung des Stücks mit allen ihren Bedingungen und Voraussetzungen ruht. — Nach dem Gericht öffnen sich die Schranken, Gloster giebt seinen Stab ab und der Act schließt mit der Buße Eleonorens. Auch hier ist sehr viel geändert, eingeschaltet, erweitert: zugleich aber hat diese Scene Dingelstedt mit wahrhaft künstlerischem Sinn ausgestattet. Er läßt Eleonore von einem Volkshaufen, der vortrefflich eingeübt die niedere Leidenschaft des Pöbels, gesunkene Größe

zu verhöhnern, zu wirkungsvollster Darstellung bringt, umschwärmen und endlich aus der Halle auf die Straße drängen, ein Auftritt von ergreifendster Wirkung, der allein schon Dingelstedts Talent und Verdienst zu begründen im Stande wäre. In der ersten Scene des dritten Actes (auch bei Shakespeare III, 1), der Verhaftungsscene Glosters, führte der Darsteller des Königs die Unentschiedenheit und Schwäche dieses Charakters mit großer Kunst vor die Augen. Die im 1. Theil projectirte (und also mit weggefallene) Verlobung des Königs mit der Prinzessin von Armagnac wird in dieser Scene historisch erwähnt, wie wir oben in eine andere die Geschichte der Jungfrau von Orleans erzählend hereinziehen sahen. In der darauf folgenden Verathung über Glosters Tod finde ich besonders den feinen Zug hervorzuheben, daß die Königin, die erst ein stärkeres Wort für die Unentschiedenheit ihres Gemahls gebrauchen will, endlich, wie man sieht, die härtere Bezeichnung hinunterkämpfend, mit dem Ausdruck: der König ist zu zart — widerwillig sich begnügt. Bei der Sendung Yorks nach Irland ist wieder eine moderne Interpolation eingetreten, wenn York erklärt, er wolle „den mächtigsten Hebel, das Volk“ in Bewegung setzen. Ich brauche Dingelstedt nicht erst zu sagen, daß diese Ehrfurcht vor dem Volk weder die Anschauung des fünfzehnten Jahrhunderts noch ganz insbesondere die Shakespeares gewesen ist. Gegenüber solcher Modernisirung bleiben Sätze wie:

Der irische Kanal mein Rubicon

wenigstens im Stile des Ganzen. Die Scene, welche sich daran reiht, in welcher die Ermordung Glosters zu Tage kommt, war in Einrichtung und Spiel vortrefflich. Im Hintergrund öffnete sich ein Vorhang und zeigte die Leiche des Protector's; zur Rechten (immer vom Zuschauer aus) tobte durch die zeitweilig geöffnete Thüre der Aufruhr herein, der König (Herr Grans) ermannet sich zur Verbannung Suffolks und sinkt wieder in sich zusammen (recht gut dargestellt) und Winchester — dies ist nun ein Zusatz Dingelstedts zu dem stummen Abgehen desselben bei Shakespeare — flieht, von Gewissensqualen ergriffen. Der Act schließt dann mit Margarethens und Suffolks Abschied (Shakespeare III, 2) und der Sterbescene des Cardinals Winchester (III, 3). Hier zeigte sich Herr Lehfeld besonders wacker. Dingelstedt führt den Cardinal nicht wie Shakespeare gleich liegend vor (jedenfalls aus rein technisch scenischem Grund) sondern läßt ihn halb wahnsinnig hereinstürzen. Auf die Worte des Königs:

Lord Cardinal, denkst du an ewges Heil,

So heb die Hand zum Zeichen deiner Hoffnung —

machte Herr Lehfeld einen krampfhaften Versuch die Arme zu erheben, aber das Schuldbewußtsein drückt sie ihm nieder, und er stürzt in sich zusammen. Die Scene schließt mit der Aufforderung des Königs:

Ein Vaterunser für die arme Seele!

wie Dingelstedt sehr passend den Ausdruck Shakespeares: and let us all to meditation! übertragen hat.

Der vierte Act beginnt mit den Volksscenen unter Cade, welche Rolle an Herrn Dessoir einen vortrefflichen Vertreter fand. Wer ihn als Falstaff gesehen und nun jetzt wieder sah, mußte erfreut gestehen, daß dieser Schauspieler nicht sich selbst, sondern seine Rollen spielt. Welch ein unbedeutender, nichtswürdiger Strolch ist sein Cade und doch wie komisch, sogar unsere Theilnahme fesselnd! Das Arrangement der Scene in seiner Buntheit und Lebendigkeit bot wieder ein sehr erfreuliches Bild. An die Stelle von Suffolks Ermordung durch die Seeräuber, die mit Recht gestrichen ist, hat Dingelstedt einen sehr langen Brief desselben gesetzt, den die Königin vorliest: eine schon a priori in Betreff der Zweckmäßigkeit anzuzweifelnde dramatische Einrichtung, die, wie mir schien, sich auch auf der Bühne nicht bewährte. Die Decoration London mit der Themse, welche den eindringenden Cade umrahmte, war sehr hübsch. Den Abfall des schwankenden Volkshaufens von Cade glaubt Dingelstedt durch eine vorausgehende Unzufriedenheit mit dem Führer motiviren zu müssen, während bei Shakespeare die reine Wetterwendigkeit, die er dem Volke überhaupt zuschreibt, es ist, die diesen Uebergang bewerkstelligt. In demselben Stun ist Folgendes verändert. Buckingham setzt auf Cades Kopf einen Preis und bei Shakespeare machen sich auch sofort bona fide einige auf den Preis zu verdienen: Dingelstedt aber läßt diese Verfolger durch den Ausspruch eines andern aufhalten:

Ein tüchtig Volk spielt nicht die Polizei.

Das ist zwar sachlich wahr: aber diesem ganz verständigen Liberalismus fehlt nur für das fünfzehnte Jahrhundert die poetische Wahrheit, von Shakespeares Herzensmeinung noch ganz abgesehen. Der Aufzug schließt mit der Ankunft der Boten Yorks, die seinen Heranzug und seine Kronpräntionen melden.

Die erste Scene des 5. Acts ist die letzte des ganzen zweiten Theils bei Shakespeare. Es ist so arrangirt, daß uns nicht eigentlich Kämpfe, sondern die Resultate derselben, Flucht und Verfolgung, vorgeführt werden, wobei ich nur erinnern will, daß das Blut an der Binde Cliffords doch wohl besser wegbleibt. Dergleichen allzu realistische Wahrheit verlegt uns in Deutschland, während sie den Romanen gefällt, wie ich denn einst in der Gesellschaft der Histori einen Schauspieler die Weste aufreißen und in seinem rothen Blute (d. h. einer rothen Flanelljacke) wühlen sah. Die erste Scene des dritten Theils bei Shakespeare bildet die letzte des 5. Aufzugs bei Dingelstedt: Zusammentreffen beider Parteien im Parlamentshaus und endlicher Vergleich, daß Heinrich lebenslänglich herrschen, York folgen soll, wogegen denn Margarethe für ihren Sohn Protest erhebt. Das Schlußbild war ein wohlgefügtes, reich geordnet.

Ueber den 2. Theil Heinrichs des Sechsten (in Dingelstedts Eintheilung)

kann ich kürzer sein. Derselbe beginnt mit der Berathung der Yorks über die wieder zu ergreifende Offensive (Shakespeare III. Theil, 1, 2): in dieser Scene will ich nur anmerken, daß Dingelstedt dem Richard das aus der neueren französischen Geschichte bekannte Urtheil über die Herzogin von Berry umgemodelt zu einem Lob auf Margarethe in den Mund legt:

Der einzige Mann im Hause Lancaster.

Daran schließen sich die Scenen in der Reihenfolge wie bei Shakespeare: Rutland wird getödtet, dann kommt York, es folgt die ergreifende Scene seines Schmerzes und seiner Verhöhnung und dann sein Tod, wobei Margaretha die Worte der Prophezeiung, wie sie sich in der Bearbeitung gestaltet haben:

Vor Thoren nehme sich der Thor in Acht!

im Hinblick auf das über dem Thor Yorks aufzusteckende Haupt des Herzogs wiederholt.

Der folgende Aufzug beginnt mit einer kurzen Raft des yorkschen Heeres auf dem Marsch (Shakespeare II, 1). Diese Lagerung war wieder erfreulich arrangirt: nur dürfte doch wohl das Heer auf die laut mitgetheilten Trauerbotschaften von Yorks Tod und Warwicks Niederlage nicht in seiner Ruhe verharren, sondern seine Theilnahme in lebhafter Bewegung an den Tag geben. In der folgenden Scene, wo das königliche Heer mit den Yorks vor der Stadt York zusammentrifft, ist mir aufgefallen, daß als endlich beide Theile zum Kampf aufbrechen,

Sound trumpets! let our bloody colours wave —

sie nicht, wie man von gegenüberstehenden Feinden erwarten könnte, unmittelbar auf einander stürzen, sondern zunächst nach verschiedenen Seiten abgehen. Wäre es nicht besser, den Kampf auf der Bühne beginnen und sich in die Coulissen drängen zu lassen? Dann würde ich die Scene eine Weile offen und leer lassen, um der Phantasie des Hörers Raum zu geben, sich bei den hinter den Coulissen ertönenden Trompeten die Schlacht vorzustellen; so folgte dann die Niederlage, die sich jetzt, allerdings ganz nach Shakespeares Angabe selbst, unmittelbar an die Scene des Abmarsches anschließt. Shakespeare durfte eben der jugendlich frischen Einbildungskraft seiner Zuschauer mehr zumuthen, als wir einem heutigen Publicum. Die folgende Scene war eine vortreffliche (Shakespeare II, 5). Dingelstedt hat mit großem Geschick die Scenen mit dem auftretenden Sohn, der seinen Vater, und dem Vater, der seinen Sohn getödtet, als Erzählung gestaltet und dem Monolog des Königs zugesügt. Und diesen Monolog, eine Perle shakespearescher Poesie, sprach Herr Grans in der ganzen träumerischen Weichheit, mit zum Himmel gerichteten Augen, mitten im Schlachtgetobe, welches über sein Geschick entscheiden soll, mit großem Verständniß, recht brav und wirkungsvoll. Es folgt dann die Flucht der königlichen und Cliffords Tod, endlich die Verleihung der Herzogthümer an Richard

und Georg. Die Bitte um Vertauschung, die Richard bei Shakespeare einfach mit den Worten motivirt:

for Gloster's dukedom is too ominous

hat Dingelstedt durch einige zugesetzte Verse etwa des Inhalts, zwei Gloster seien schon um Hochverrath gestraft worden, commentirt und auf die Weigerung der Bitte ihm noch die Worte in den Mund gelegt: „Ich habe dich gewarnt!“ Ich bin zweifelhaft, ob diese weitgehende Offenheit den Intentionen des Dichters und dem Charakter Richards entspricht, wobei ich gleich beiläufig anmerken will, daß der Vertreter dieser Rolle seine „bei Seite“ zu machenden Bemerkungen und Selbstbekenntnisse, wie mir schien, viel zu hörbar für die Umstehenden machte. Den Schluß des Acts aber, daß Richard während des Fallens des Vorhangs dem todten Cliford das Haupt abschlägt, möchten wir Dingelstedt bitten wieder fallen zu lassen. Diese Schauspiele enthalten wahrhaftig des Gräßlichen genug und so viel, daß hier eher eine Minderung als eine Mehrung an der Stelle zu sein scheint.

Der dritte Aufzug beginnt mit dem Fang des Königs (Shakespeare III, 1). Träumerisch, in der Hand ein Buch, betritt er das ihm feindliche Land: die Feder, die er in die Luft bläst, das Symbol der Veränderlichkeit des Volks, nimmt er, ganz passend und ungezwungen, von dem Hut des einen Jägers. Es folgt dann die Scene mit Lady Grey und Richards Monolog. Nun aber folgen Auftritte, die gänzlich umgestaltet sind. Die ganzen Vorgänge in Frankreich, die bei Shakespeare (III, 3) dramatische Handlung sind, hat Dingelstedt als solche gestrichen und in Erzählung verwandelt. Statt der Vorgänge am französischen Hof ist von Dingelstedt dann eine ganze große Scene am Meeresstrand bei Dover eingelegt, wo Margarethe Warwick durch die Mittheilung von der compromittirenden Leichtfertigkeit des Königs und durch Verlobung ihres Sohnes mit seiner Tochter (auch über ihre eigne Hand sei ja einst verfügt worden, sagt sie) von Eduard abwendet und auf ihre Seite herüberzieht. Wenn ich von dem von mir festgehaltenen Princip absehe, so muß das Wirkungsreiche dieser fast ganz dem Bearbeiter gehörenden Scene anerkannt werden: nur die Worte, welche Dingelstedt Margarethen noch in den Mund legt, um Warwick zu gewinnen, daß sie nämlich gern bereit sei, die Herrschaft ihm zu überlassen, sie sei ein Weib und habe lange sich nach einer Stütze gesehnt — diese Worte erscheinen mir von sehr zweifelhafter poetischer Wahrheit. Ist Margarethe wirklich herrschensmüde? Oder heuchelt sie diese Gesinnung? Keins von beiden scheint ihrem Charakter zu entsprechen. Die scenische Einrichtung war wieder vortrefflich: das zur Begrüßung herandrängende Volk in seiner Bewegung und dann, als Warwick allein sein will und es zurückweist, das murrende Zurückweichen desselben — alles war sehr gut gedacht und geübt.

Auch der Anfang des vierten Acts entspricht dem shakespeare'schen: die Hoffcene mit der Botschaft von Frankreich und Warwick. Die folgende Scene dagegen bringt wieder große Umgestaltungen des shakespeare'schen Textes. Dingelstedt läßt die Sachen so verlaufen: Margarethe bringt zu den Zelten Warwicks König Eduard gefangen und erzählt die Art der Gefangennehmung in ausführlicher Weise, während dieselbe bei Shakespeare sehr knapp und confus dramatisch vorgeführt wird. Endlich erhebt sich noch zwischen der Königin und Warwick ein Streit, weil der letztere den König in ritterliche Haft giebt, während die Königin ihn getödtet wissen will. Alles dies gehört in dieser Form dem Bearbeiter an. Der letzte Auftritt des Acts (Shakespeare IV, 6), welcher im Tower spielt, ist, wie ich denke, wesentlich erweitert und, wie mir scheint, etwas zu lang geworden: jedenfalls sind die Reden des jungen Richmond Zusatz des Bearbeiters. Die Frage des Kindes an Heinrich: „Bist du ein König?“ ist in ihrer pointirten Naivetät von großer Wirkung.

Für die erste Scene des fünften Aufzugs sind IV, 7 und 8 mit V, 1 des Originals zusammengezogen: Eduard verhandelt mit Warwick, Nachricht von Heinrichs Gefangennahme, Zuzug Verschiedener und Wiederabfall von Clarence. (Beiläufig will ich bemerken, daß mir die Aenderung der „hastigen Deutschen“, wie Schlegel *hasty Germans* übersetzt hat, in „rohe Deutsche“, wie ich wenigstens zu verstehen geglaubt habe, nicht glücklich scheint). Die folgenden Scenen bringen den Tod Warwicks und die Gefangennehmung der Königin: übrigens ist auch hier vieles umgestaltet und anders geordnet, sowie dann bei der Ermordung des Prinzen Eduard der Schmerz und die Verzweiflung der Mutter viel weiter ausgemalt ist. Der Prinz stirbt mit den Worten: „Lieb Mütterlein, gute Nacht“ und Margarethe verfällt in eine Art von Wahnsinn und begleitet die Leiche, die Träger bittend, Eduard nicht zu wecken. Das alles ist sehr modern und sticht gegen die Kraft der shakespeare'schen historischen Tragödie auffallend ab. Hieran schließt Dingelstedt gleich die letzte Scene des Originals und läßt erst dann die Ermordung Heinrichs durch Gloster folgen; auch hat er dieser Ermordung eine Einleitung vorgelegt, in welcher Heinrich einen Traum erzählt, der seinem Sohne, wie er denkt, Glück bedeuten soll: der Zuschauer, welcher den Tod des Prinzen kennt, faßt den Sinn des zweideutigen Wahrzeichens in seiner wahren unglückseligen Bedeutung. Aber sollen wir hier nicht wieder einmal nach der Berechtigung, ja selbst nur nach der Zweckmäßigkeit der Aenderung fragen? Ist der Eingang der Scenen, wie ihn Shakespeare hat:

Gloster.

Good day, my lord. What! at your book so hard?

King Henry.

Ay, my good lord: my lord, I should say rather.

gerade durch den Mangel aller Einleitung, durch den unvorbereiteten, abrupten

Eintritt in die Handlung, durch dieses tragische in medias res rapere nicht von einer so gewaltigen, intensiven Wirkung, daß keine Aenderung, kein Zusatz im Stande ist dieselbe zu übergipfeln?

In Richard dem Dritten hat die Bearbeitung Dingelstedts das von Shakespeare Gegebene ziemlich intact gelassen: doch wird einiges dieser Art zu erwähnen sein, und im Uebrigen möchte ich das Stück gerne mit einigen dramaturgischen Bemerkungen begleiten. I, 2 die Werbung um Anna, deren nächste Angehörige Gloster umgebracht, spielte Herr Lehfeld sehr gut, wie er denn überhaupt seine Rolle geistvoll auffaßte und mit großer Kraft durchführte: in Heinrich dem Sechsten schien er nur in demselben Charakter nicht immer das schöne Maß innezuhalten, welches das Allzuviel nach allen Seiten hin ausschließt, und welches allerdings gerade von kräftigen Talenten leicht überschritten wird. — Aber trotz der vortrefflichen Leistung Lehfelds in dieser Scene, welche durch die Darstellerin der Anna (Fr. Knauff) sehr wacker unterstützt wurde, — ich muß gestehen, das Gelingen dieser Werbung wird auch das tüchtigste Spiel niemals wahrscheinlich machen können: der Zuhörer wird immer ungläubig diese Wandelung anstauen, und alle Kunst Shakespeares und der Darsteller wird die Unnatürlichkeit des Vorgangs nicht vergessen machen. Aliquando bonus dormitat Homerus: auch Shakespeare ist nicht ohne einiges, was man anders wünschen möchte.

Den zweiten Act beginnt Dingelstedt mit I, 3 des gewöhnlichen Textes. Daß in der Scene, wo Margarethe zwischen die streitenden Gegner tritt (Shakespeare I, 3), bei der Aufführung die wirkungsvollen Reden Margarethens aus dem Hintergrund weggelassen sind, sie vielmehr dort schweigend verharrt und erst mit ihrem Vortreten spricht:

Hört mich, Piraten, die ihr haderdnd zankt u. s. w.  
vermag ich nicht zu billigen; denn wenn auch die durch die Zwischenreden Margarethens entstehenden Pausen in dem Disput der auf dem Proscaenium Stehenden einige Schwierigkeit bieten, so ist diese doch nicht so unüberwindlich, daß man darüber jene vortrefflichen Reden aufgeben möchte, die wie die Stimme der Nemesis in den Hader hineintönen. Sehr gut, wenn ich recht gehört habe, mit einer sehr passenden Aenderung der schlegelschen Uebersetzung, wurde die schwierige Stelle I, 3 gesprochen, wo Anna mitten in ihrem Fluche von Gloster unterbrochen wird:

Queen Marg.

Thou rag of honour! thou detested —

Gloster.

Margaret.

Q. Marg.

Richard!

Gloster.

Ha?

Q. Marg.

J call thee not.

Gloster.

J cry thee mercy then: for J did think,  
That thou hadst call'd me all these bitter names.

Q. Marg.

Why, so J did; but look'd for no reply.

O! let me make the period to my curse.

Gloster.

'T is done by me and ends in — Margaret.

Dieses echt shakespeare'sche tragische Spielen mit Worten wurde, wie gesagt, zu vortrefflichem Ausdruck gebracht. Richard haucht zähneknirschend den Fluch Margaretens (in aller Leidenschaft und Rachsucht zu voller Geltung erhoben durch Frau Hettstedt) und als er das passende Stichwort ertauscht, wirft er höhnisch den Namen Margaretens hinein, den ganzen Fluch auf ihr eigenes Haupt abzuleiten.

Zu der Scene der Ermordung des Clarence habe ich zwei Bemerkungen zu machen. Der eine Mörder wird einen Augenblick von Gewissensbissen ergriffen, doch pflegen dieselben bei ihm nicht länger zu dauern, wie er selbst sagt, „als bis etwa einer zwanzig zählt.“ Dingelstedt setzt dafür: „so lange einer an einem Vaterunser betet“ und läßt den Mörder in tiefer Ironie das stille Vaterunser, um die Zeit der Gewissensregung zu vertreiben, gleich selbst beten. Das ist so geistreich erfunden und wirkungsreich, daß man fast wünschen möchte, Shakespeare hätte so geschrieben. Sehr sinnreich erschien mir in demselben Auftritt ein scenisches Arrangement. Als es zur Ausführung der Tödtung kommt, ruft der eine Mörder: Look behind you, my lord, und der andere tödtet ihn. Ich habe diese Aufforderung immer so verstanden, als ob die Mörder ihre blutige That nicht wagten, so lange sie Clarence anschaut, als ob sie sein Auge scheuten. In Weimar dagegen schlich der eine Mörder sich hinter Clarence, der vorn stehen bleibende rief gleichsam warnend jene Worte, und als sich nun Clarence nach jenem umdreht, giebt er sich dem Mordstreich des vor ihm Stehenden vertheidigungslos Preis.

In der folgenden Scene, wo die Botschaft von dem Tod des Clarence an den Hof gelangt, würde ich die Fürbitte Stanleys für seinen Diener nicht streichen. Sie scheint ein hors-d'oeuvre, ist es aber nicht; mit ihrer Weglassung fällt vielmehr die Motivirung für die Verse

Wer hat für Clarence? u. s. w.

hinweg. In dem Auftritt, wo die alte York Gloster den Segen ertheilt, und dieser seine höhnischen Zusätze zu demselben macht,

Amen!

Und laß als guten alten Mann mich sterben!

Das ist das Hauptziel eines Muttersegens:

Mich wundert, daß Ihr' Gnaden das vergaß —

bin ich doch kaum zweifelhaft, daß unmittelbar nach Amen! schon mit den Worten „Und laß“ das Beiseitesprechen zu beginnen hat, da die Ironie schon in dieser Zeile zu sehr auf der Hand liegt, um verkannt werden zu können.

Der dritte Act bei Dingelstedt beginnt mit der wieder sehr veränderten Volksscene. Ich übergehe andere theilweise sehr nothwendige Umgestaltungen und erwähne nur, daß Dingelstedt die bei Shakespeare allerdings etwas bruske Entfernung des Bischofs, den Gloster nach den Erdbeeren ausschickt, mit den Worten zu motiviren sucht:

Die Bischofsmüg' s'ist mir zu hoch im Rath.

Sollte aber Gloster nicht vielmehr mit seinem Erdbeerverlangen seine völlige Unbefangenheit, die Milde und Heiterkeit, von der gleich nachher die Rede ist, heuchlerisch haben bemerken lassen wollen, um dann desto unvermutheter hervorzubrechen? Die letzte Scene des Aufzugs (Shakespeare III, 4), die Komödie, wo Lord Buckingham als Vormund der Bürger Gloster die Krone anbietet und dieser sie sich scheinbar aufdringen läßt, war vortrefflich arrangirt. Man sah Richard betend zwischen zwei Bischöfen vor einem Altar mit hohen Kerzen: mit seinem Gebetbuch trat er vor und hielt seine heuchlerische Rede. Beim Abgang der Abgeordneten sinkt er wieder auf die Kniee. Und das spielte nun Herr Lehfeld sehr sinnig. Wie er kniend und anscheinend im Gebetbuch lesend der Deputation nachblickt, dann das Buch zuschlägt und mit frivoler Miene und Bewegung den Sinn der Komödie darlegt, ist sehr lobenswerth.

Aus dem vierten Act will ich nur die effectvolle Klagescene der drei Frauen (IV, 4), Margaretha, Elisabeth und Herzogin York (Frau Hettstedt, Fr. Fußler, Fr. Stör) anerkennend hervorheben.

Eine ziemlich unnöthige Interpolation ist, wie mir scheint, die von Dingelstedt zu Anfang des 5. Acts gemachte. Er läßt dort melden, daß die Prinzessin Elisabeth, deren Hand die mütterliche Schwäche der Königin Elisabeth dem Gloster versprochen, dies abgelehnt habe und Richmond ihre Hand zu reichen bereit sei. Das Versprechen der Königin Elisabeth (Shakespeare IV, 4) klingt allerdings seltsam genug: sie will dem Mörder ihrer Kinder die Hand ihrer Tochter geben. Aber schon in der folgenden Scene giebt die Bottschaft an Richmond:

Sag ihm, die Königin woll' ihre Tochter

Elisabeth ihm herzlich gern vermählen —

eine Stelle, welche die Bearbeitung freilich, wenn ich mich recht entsinne, wegläßt

— vollkommene Aufklärung, was es mit jenem ersten Versprechen auf sich hat: entweder ist die Königin sofort bei ruhiger Ueberlegung von ihrem ehrgeizigen Plan zurückgekommen oder sie hat die Einwilligung zu jener Heirath überhaupt nur zum Schein gegeben, um dem Tyrannen gegenüber Zeit zu gewinnen und sich dessen Rache nicht auszusetzen.

V, 3 ist Papier und Tinte, welche Richard verlangt, von der Bearbeitung in einen Becher Wein verwandelt, den er fordert, dann aber ohne zu kosten hinstellen läßt und erst nach der Erscheinung der Geister zur Stärkung hinunterstürzt. Die Zelte Richards und Richmonds, welche in Berlin nebeneinander stehen, erscheinen in Weimar nach einander: es ist einleuchtend, daß beide Methoden etwas für sich haben, obgleich der Grund der weimarischen Aufstellung vielleicht nur die geringere Breite der Bühne ist. Die Geistererscheinungen selbst hat man vielfach zu zahlreich und daher durch Wiederholung monoton finden wollen; aber Shakespeare wußte wohl, was er that, wenn er an das Ende dieser durch blutige Greuel verwirrenden Laufbahn eine Scene setzte, die durch Erscheinung der einzelnen Opfer (Prinz Eduard, Heinrich der Sechste, Clarence etc.) das Ganze unmittelbar vor der Katastrophe noch einmal gleichsam in einem Resumé zusammenfaßt und so den Spruch der poetischen Gerechtigkeit aufs klarste motivirt. Das Spiel Lehfelds in dieser Scene war sehr verdienstlich: das sich selbst orientirende Herumblicken beim Erwachen, die Veränderung der Gesichtszüge beim Monolog, die körperliche Schwäche in Folge des geistigen Schreckens, das Straucheln und das letzte Sichzusammenraffen des gewaltigen Sündergeistes, der mit aller Energie das Gefühl unterdrückt — dies alles bildet einen würdigen Schlußstein in dem schönen Gebäude dieser Festaufführungen.

Und hiermit schließe auch ich diesen zweiten Bericht und fasse mein Gesammturtheil noch einmal kurz zusammen. Die Methode Dingelstedts bei der Bearbeitung dieser Stücke erscheint mir zu gewaltsam. Es wird viel gestrichen, umgestellt, verändert; aber das alles ist theils nothwendig durch die Bühnenzweckmäßigkeit geboten, theils leicht zu entschuldigen. Die Interpolationen dagegen, die Einschreibungen eigener Dichtung in Shakespeare, welche in den letzten Stücken in immer weiterem Umfang sich geltend machen, sind einem Genius wie Shakespeare gegenüber, so sinnig sie theilweise auch an sich sein mögen, unbedingt zu verwerfen. Aber trotz dieser Ausstellung bleibt das Verdienst Dingelstedts, durch seine Bearbeitung manche dieser Stücke zuerst zugänglich gemacht und alle in einer Reihenfolge zuerst dargestellt zu haben, in seiner Geltung ungeschmälert. Er hat den Weg zu immer ausgedehnterer Bekanntheit mit Shakespeare auch für die Fernerstehenden geebnet: die großen Züge der shakespeare'schen Tragödie, die markige Handlung, das ergreifende Schicksal, die tiefe Idee dieser unvergleichlichen Dramen werden auf einen immer weiteren

Kreis von Hörern wirken können. So kann man denn nur wünschen, daß möglichst viele deutsche Bühnen mit Eifer und Liebe diesen Versuch nachzumachen sich beeifern, daß die Schauspieler mit gleicher Hingebung wie die weimarischen, deren ausdauernde Begeisterung volle Anerkennung verdient, sich der Ausführung dieser hohen Aufgabe widmen, und daß sie dabei einen Führer zur Seite haben möchten wie die in Weimar. August Henneberger.

## Militärische Briefe über den Krieg in Schleswig.

8.

Die Dienstzeit im preussischen Heere.

9. Mai.

Die letzten militärischen Ereignisse haben nur einen demonstrativen Charakter und sollen die Möglichkeit eines Waffenstillstandes mit Aufgabe der dänischen Blokade herbeiführen. Gefechte werden nirgends mehr geliefert, der Drang nach Entscheidung, welcher den Krieg belebt, ist jetzt gänzlich verschwunden. Alles wendet sich dem Frieden zu. Auch wir können uns mit der großen preussischen Militärfriedensfrage, nämlich mit der nothwendigen Dauer der Dienstzeit beschäftigen.

Die Wichtigkeit der preussischen Heerverfassung für Deutschland hat der Krieg in Schleswig klar genug gezeigt, und jeder Patriot wird in den Wunsch einstimmen, daß der preussische Soldat auf der Höhe der Ausbildung stehen bleibt, welche er jetzt erlangt hat, damit er befähigt bleibe zu siegen, nicht nur gegen ein Volkshöer, wie das dänische, sondern auch gegen eine in sich fest fundamentirte, im Kriege gestählte Armee wie z. B. die französische.

In dem letzten Briefe ist ausgesprochen, daß von den Ausbildungsgebieten des Soldaten die Disciplin das wichtigste ist und daß diese also, bei der Frage, wie lange der Soldat dienen soll, um ein kriegsbrauchbarer Soldat zu werden, den Ausschlag geben muß; vorausgesetzt, daß es möglich ist in derselben Zeit den Anforderungen der Technik und des militärischen Geistes zu genügen.

Die Disciplin, das eiserne Band, welches den Soldaten scheiden soll nicht nur von wichtigen Rechten seines frühern Lebens, von seinen Anschauungen, seiner Familie, allem, was ihn im bürgerlichen Leben bestimmt, sondern welches ihn