



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Der gesittete Barde. Shakespeare-Adaptionen im
josephinischen Wien“

verfasst von / submitted by

Thomas Hödl BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2017 / Vienna 2017

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 581

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Theater-, Film- und Mediengeschichte

Betreut von / Supervisor:

Prof. Dr. Hilde Haider-Pregler

INHALT

1. EINLEITUNG

1.1. Thematik und Forschungsstand	4
1.2. Aufbau und Quellen	7

2. DIE WIENER SHAKESPEARE-ADAPTIONEN VON 1770 BIS 1789

2.1. Shakespeare kommt auf Wiens Bühnen	12
2.2. Unter norddeutschem Einfluss	21
2.3. Die letzten Adaptionen unter Joseph II.	29

3. DIE NOTWENDIGKEIT ZU ÄNDERN

3.1. Dramenbearbeitungen im Josephinismus	33
3.2. Shakespeare-Rezeption im Josephinismus	38

4. DER TUGENDHAFTE SHAKESPEARE

4.1. Theater als Schule der Sitten	45
4.2. Einheit des Charakters	50
4.3. Leben und sterben lassen	58

5. DER WAHRSCHEINLICHE SHAKESPEARE

5.1. Das Einfühlungspotential des Illusionstheaters	64
5.2. Ort und Zeit auf Wiens Bühnen	66
5.3. Die Einheit der Handlung	72
5.4. Dramatische Sprache	76
5.5. Das Wissen der Aufklärung	79

6. DER VERHARMLOSTE SHAKESPEARE

6.1. Die Wiener Theaterzensur und Shakespeares Entschärfung	84
6.2. Kirche und Staat	90

7. DER UNTERHALTSAME SHAKESPEARE

7.1. Aufgeklärte Unterhaltung	94
7.2. Rührung	100
7.3. Im Dienste des Publikumsgeschmacks	104

8. NACHWORT	
8.1. Gegenwärtige Bearbeitungen	108
8.2. Konklusion	113
9. QUELLEN	
9.1. Stüctexte	115
9.2. Archivmaterial	117
9.3. Primärliteratur	117
9.4. Sekundärliteratur	122
ANHANG	
I. Abstract	127
II. Danksagung	128

1. EINLEITUNG

1.1. Thematik und Forschungsstand

Die ersten Adaptionen von Shakespeares Dramen, die an den beiden Wiener Theatern nächst der Burg und dem Kärntnerthor inszeniert wurden, fallen in eine Zeit, in der die Theaterlandschaft einschneidenden Änderungen unterzogen wurde. Bis in die 1760er Jahre beherrschten extemporierte Burlesken und ausländische Dramen die Spielpläne. Diese Situation versuchten Aufklärer aus dem an Bedeutung gewinnenden Bürgertum zu ändern. Sie sowohl gegen das zügellose Stegreiftheater des Volks als auch gegen die vom Adel geförderte französische Dramatik wendend, traten sie für ein gesittetes, regelmäßiges deutsches Schauspiel ein, das für die Zuseher eine Erziehungsfunktion erfüllen sollte. 1770 – obwohl er sich die Regierung noch mit seiner Mutter Maria Theresia teilte, hatte Kaiser Joseph II. zu diesem Zeitpunkt bereits die Aufsicht über das Theaterwesen inne¹ – endete ihr Kampf gegen das Stegreiftheater mit einer Verschärfung der Theaterzensur, welche die extemporierten Possen von den Bühnen vertreiben sollte. Die Theatralpachtung, die in den letzten Jahren in den Händen des Italiener Giuseppe Afflisio, der „die Deutschen und ihr Schauspiel auf eine recht spöttische Art [verachtete]“, ² und des Bernardon-Darstellers Joseph Felix von Kurz gelegen hatte, wurde an den Grafen Johann Koháry übergeben. Das regelmäßige deutsche Schauspiel sollte damit in den folgenden Jahren die Wiener Bühnen dominieren.³

Es mag auf den ersten Blick befremdlich wirken, dass die Einführung Shakespeares in Wien mit der Durchsetzung dieses gesitteten deutschen Schauspiels einhergeht. Die erste Aufführung eines Shakespeare-Stoffes in einem der beiden Wiener Theater fand im April 1770 – ein Monat nach der Zensurverschärfung im März – statt⁴ und sie sollte kein

¹ Vgl. Hadamczik, Dieter, *Friedrich Ludwig Schröder in der Geschichte des Burgtheaters. Die Verbindung von deutscher und österreichischer Theaterkunst im 18. Jahrhundert*, Berlin: Gesellschaft für Theatergeschichte 1961, S. 27.

² Müller, Johann Heinrich Friedrich (Hg.), *Geschichte und Tagbuch der Wiener Schaubühne*, Wien: Trattner 1776, S. 18.

³ Der Verlauf dieser Theaterreform wird in Heufeld, Franz von/ Klemm, Christian Gottlob (Hg.), *Theatralkalender von Wien, für das Jahr 1772*, Wien: Kurzböck 1772, S. 5-30 und darauf aufbauend in Müller, *Geschichte und Tagbuch der Wiener Schaubühne*, S. 1-109 beschrieben. Die stark wertende Beschreibung, welche Afflisio und Kurz dämonisiert, während Reformer wie Baron Bender oder Joseph von Sonnenfels glorifiziert werden, gibt einen Eindruck von der Heftigkeit, mit welcher der Theaterstreit geführt wurde. Für eine historisch-kritische Sicht, vgl. Haider-Pregler, Hilde, *Des sittlichen Bürgers Abendschule. Bildungsanspruch und Bildungsauftrag des Berufstheaters im 18. Jahrhundert*, Wien: Jugend und Volk 1980, S. 269-350 und Hadamowsky, Franz, *Wien. Theatergeschichte. Von den Anfängen bis zum Ende des Ersten Weltkriegs*, Wien, München: Jugend und Volk 1988, S. 219-247.

⁴ Gemeint ist Christian Felix Weißes *Richard der Dritte*, welches am 28.4.1770 im Kärntnerthortheater zum ersten Mal in Österreich aufgeführt wurde. Da es sich jedoch um eine sehr freie Bearbeitung handelt und damit nicht unbedingt als Shakespeare-Adaption angesehen werden muss, sei an dieser Stelle bereits auf die Seiten 13 f. verwiesen, auf welchen die Nähe des Stücks zu Shakespeares Original untersucht wird.

Einzelphänomen bleiben. In den folgenden Jahren wurde eine ganze Reihe von Shakespeare-Bearbeitungen in den Theatern nächst der Burg und dem Kärntnerthor gegeben. Der Widerspruch, der sich zwischen dem von den Aufklärern geförderten gesitteten Schauspiel und den unregelmäßigen, anzüglichen Dramen des Engländers ergibt, wurde umgangen, indem nicht auf die bereits vorhandenen Übersetzungen seiner Werke zurückgegriffen wurde. Stattdessen wurden stark umgearbeitete Fassungen benutzt, die entweder aus Deutschland importiert oder spezifisch für die Wiener Bühnen angefertigt worden waren.

Die folgende Arbeit untersucht die an Shakespeare gemachten Veränderungen, welche sich in diesen in Wien verwendeten Bearbeitungen finden, textanalytisch unter der Fragestellung, inwiefern sie für das damals vorherrschende Theatermodell charakteristisch sind. Sie werden als Beispiele herangezogen, um die aufklärerische Dramentheorie zu veranschaulichen und ein historisches Bild ihres Theatermodells zu geben. Mit dieser Untersuchung gehen eine Schilderung der Shakespeare-Rezeption im Josephinismus und Überlegungen zur Notwendigkeit, Shakespeare geänderten Theaterkonzepten anzupassen, einher.

Die ausführlich betriebene Shakespeare-Forschung brachte zu den Wiener Adaptionen selbst eine große Menge an Sekundärliteratur hervor. Den Großteil davon bildet jene Literatur, die einzelne Bearbeitungen für sich stehend bespricht: Artikel in Magazinen, Beiträge in Sammelbänden oder Passagen aus Biographien bestimmter Dramatiker bzw. Büchern über einzelne Shakespeare-Stücke. Diese Betrachtungen einzelner Dramen lassen jedoch nur schwerlich Rückschlüsse auf den vorherrschenden Theaterdiskurs zu. Auch kann eine solche Untersuchung leicht zu Missverständnissen führen, wenn bestimmte Eingriffe in die Dramen von ihrem zeitlichen Kontext getrennt behandelt werden.

Um solche Unklarheiten zu vermeiden, bieten sich eine Betrachtung und ein Vergleich mehrerer Shakespeare-Adaptionen an. Zu den Formen, die seine Dramen im deutschen Großraum des 18. Jahrhunderts angenommen haben, existieren ebenso einige Werke. Exemplarisch seien Rudolph Genées *Geschichte der Shakespeare'schen Dramen in Deutschland*⁵ genannt, dessen Auflistung der Shakespeare-Bearbeitungen trotz des Alters der Publikation immer noch einen guten Überblick über das Thema bietet, sowie Simon Williams' *Shakespeare on the German Stage*,⁶ welches unter Berücksichtigung der neueren Forschungstendenzen in das Thema einführt. Durch den weiten Themenbereich haben Werke wie diese jedoch kaum Gelegenheit, im Detail auf die spezifischen Wiener Theaterverhältnisse einzugehen.

⁵ Genée, Rudolph, *Geschichte der Shakespeare'schen Dramen in Deutschland*, Leipzig: Engelmann 1870.

⁶ Williams, Simon, *Shakespeare on the German Stage. Vol. 1. 1586-1914*, Cambridge, New York [u.A.]: Cambridge University Press 1990.

In der Literatur der letzten Dekaden findet sich kein Werk, das sich eingehend mit sämtlichen zur Zeit Josephs II. in Wien aufgeführten Shakespeare-Adaptionen befasst. Allerdings wurden in den 1930er Jahren zwei Dissertationen eingereicht, die ebendiese Stücke behandeln. Eduard Neumanns *Die Einbürgerung Shakespeares auf dem Wiener Burgtheater*⁷ bietet eine gut recherchierte Faktensammlung, während Georg Schweinshaupts *Shakespeares Dramatik in der inhaltlichen und formalen Umwandlung auf dem österreichischen Theater des 18. Jahrhunderts*⁸ statt Neumanns Fülle von Primärliteratur das Prager Theater ergänzend mit einbezieht.

An beiden Dissertationen lässt sich jedoch stark die damals vorherrschende Tendenz beobachten, Shakespeare-Adaptionen aus rein literaturkritischer Sicht zu bewerten. Die Dramen werden mit den Originalen auf ihre ästhetischen Qualitäten verglichen und die Rückschlüsse, die sie auf das damalige Theatermodell liefern könnten, werden höchstens am Rande erwähnt.⁹ Dies resultiert in einer negativ wertenden Sicht auf die behandelten Dramen. Während es Neumann als „tragisches Verhängnis“¹⁰ auffasst, wenn die Popularität einer Bearbeitung das Original überschattet, und sich darüber wundert, wenn Änderungen dem damaligen Publikum gefallen haben,¹¹ spottet Schweinshaupt über die „typische Zahmheit und Fadheit“¹² der in Wien aufgeführten Bearbeitungen oder über den „verzärtelte[n] Geschmack des Wiener Publikums“.¹³

Von einigen Ausnahmen abgesehen prägt dieser Ansatz die Shakespeare-Forschung bis in die 1990er Jahre. Anstatt die Adaptionen als Ausdruck ihrer Zeit zu sehen, wurden sie mit ästhetischen Kriterien der Gegenwart gemessen. Verglichen mit dem als unkritisierbaren Genie¹⁴ gehandhabten Shakespeare wurden sie abgewertet. Im besten Fall sprach man den Bearbeitern das gerechtfertigte Verdienst zu, das Publikum auf den „wahren“ Shakespeare vorbereitet zu haben. Im schlimmsten Fall wurde der wissenschaftliche Ton zugunsten regelrechter Hass-Tiraden aufgegeben und die Bearbeiter machen sich – je nach bevorzugter

⁷ Neumann, Eduard, „Die Einbürgerung Shakespeares auf dem Wiener Burgtheater. 1769-1814“, Dissertation, Universität Wien, Philosophische Fakultät, Wien 1930.

⁸ Schweinshaupt, Georg, „Shakespeares Dramatik in der inhaltlichen und formalen Umwandlung auf dem österreichischen Theater des 18. Jahrhunderts“, Dissertation, Albertus Universität, Philosophische Fakultät, Königsberg 1938.

⁹ Diese Akzentsetzung scheint besonders nachteilig, bedenkt man, dass – wie Hilde Haider-Pregler am Beispiel Joseph von Sonnenfels erkennt – die sozialpädagogische Wirkung eines Dramas im damaligen Diskurs als wichtiger gehandhabt wurde als Kunst und Ästhetik. Vgl. Haider-Pregler, Hilde (Hg.), *Joseph von Sonnenfels. Briefe über die wienerische Schaubühne*, Graz: Akademische Drucks- und Verlagsanstalt 1988, S. 363.

¹⁰ Neumann, „Die Einbürgerung Shakespeares auf dem Wiener Burgtheater“, S. 57.

¹¹ Vgl. ebd., S. 60.

¹² Schweinshaupt, „Shakespeares Dramatik in der inhaltlichen und formalen Umwandlung“, S. 40.

¹³ Ebd., S. 67

¹⁴ Mit diesem Beiwort wurde er seit dem Sturm und Drang bedacht, was die Forschungsliteratur in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts häufig übernimmt, ohne es zu hinterfragen.

Sexualmetaphorik – einer Entmannung¹⁵ oder Vergewaltigung¹⁶ Shakespeares schuldig. Durch die literaturkritische und nicht theaterhistorische Untersuchung, welche den einzigen Wert in dem Einfluss auf die spätere „bessere“ Shakespeare-Rezeption sieht, lässt sich auch die Konzentration der Forschung auf die einflussreicheren Tragödien-Bearbeitungen erklären. Dieser Umgang mit Damentexten ignoriert eine Entwicklung in der Theaterwissenschaft, welche die Bedeutung dramatischer Literatur in erster Linie in den Rückschlüssen sieht, die sich daraus auf ein historisches Theatermodell ziehen lassen. Um das Theatermodell erklären zu können, dürfen die Dramen nicht von ihrem kulturellen und historischen Kontextes getrennt analysiert werden.¹⁷ Obwohl sich in manchen Arbeiten bereits Ansätze finden, die Shakespeare-Bearbeitungen als „documents of their theatre“¹⁸ zu betrachten, ist es erst Renata Häublein, die in *Die Entdeckung Shakespeares auf der deutschen Bühne des 18. Jahrhunderts*¹⁹ an einigen ausgewählten Beispielsdramen eine detaillierte Analyse nach diesem Muster vornimmt. Allgemeiner abgefasst behandelt Ton Hoenslaars in „Between Heaven and Hell“²⁰ die diesbezüglichen Änderungen in der Shakespeare-Forschung. Die folgende Arbeit will jene neuere theater- und kulturhistorische Tendenz beachten und nach ihrem Muster ein möglichst vollständiges Bild der Shakespeare-Adaptionen in einem abgesteckten zeitlichen und örtlichen Rahmen, dem Wien unter Kaiser Joseph II., darlegen.

1.2. Aufbau und Quellen

In der bisherigen Literatur zu Shakespeare-Bearbeitungen im deutschen Raum lässt sich eine übergreifende Methodik beobachten, nämlich die Analyse einer Adaption nach der anderen. Für die dieser Arbeit zugrundeliegenden Fragestellung, inwiefern die Shakespeare-Bearbeitungen das Wiener Theatermodell widerspiegeln, scheint jedoch eine andere Vorgangsweise vorteilhafter. Es sollen nicht nacheinander einzelne Dramen behandelt

¹⁵ Vgl. Gundolf, Friedrich, *Shakespeare und der deutsche Geist*, Berlin: Bondi 1920 (5. Auflage), S. 283.

¹⁶ Vgl. Kissner, Susanna, „Gottlieb Stephanie, der Jüngere. Schauspieler, Dramaturg und Dramatiker“, Dissertation, Universität Wien, Philosophische Fakultät, Wien 1957, S. 129.

¹⁷ Vgl. Keller, Werner, „Einleitung“, in Keller, Werner (Hg.), *Beiträge zur Poetik des Dramas*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1976, S. X f., Fischer-Lichte, Erika, „Ah, die alten Fragen... und wie Theatertheorie heute mit ihnen umgeht“, in Nickel, Hans-Wolfgang (Hg.), *Symposium Theatertheorie*, Berlin: Institut für Spiel- und Theaterpädagogik 1999, S. 13, sowie die Beiträge von Max Hermann (S. 61-66), Artur Kutscher (S. 78-82) und Jan Mukařovský (S. 87-99) in Balme, Christopher/ Lazarovicz, Klaus (Hg.), *Texte zur Theorie des Theaters*, Stuttgart: Reclam 2008.

¹⁸ Williams, *Shakespeare on the German Stage*, S. 37.

¹⁹ Häublein, Renata, *Die Entdeckung Shakespeares auf der deutschen Bühne des 18. Jahrhunderts*, Tübingen: Niemeyer 2005. In ihrer Einleitung gibt Häublein auch einen ausführlicheren Überblick über bzw. Kritik an dem gegenwärtigen Forschungsstand. Vgl. S. 1 ff.

²⁰ Hoenslaars, Ton, „Between Heaven and Hell. Shakespeareian Translation, Adaptation, and Criticism from a Historical Perspective“, in *The Yearbook of English Studies*, Vol. 36/1, 2006, S. 50-64.

werden, sondern einzelne Änderungstendenzen, die sich werkübergreifend finden. Dadurch wird ersichtlicher, welche Abänderungen an Shakespeares Originalen öfters vorgenommen wurden, und somit als Zugeständnisse an einen Zeit- bzw. Nationalgeschmack betrachtet werden können. Allerdings läuft ein Aufbau nach dieser Art Gefahr, einen Überblick über die zu analysierenden Werke zu verlieren, weswegen ein solcher in Kapitel 2 gegeben werden soll.

In drei nach zeitlichen Abschnitten gegliederten Unterkapiteln werden die in Wien aufgeführten Bearbeitungen chronologisch aufgelistet. Behandelt werden jene Sprechtheater-Stücke, die zu Lebzeiten Josephs II. in einem der beiden Wiener Stadttheater aufgeführt wurden,²¹ einen Shakespeare-Stoff behandeln und deren Verbindung mit dem englischen Dramatiker sowohl in der zeitgenössischen Literatur als auch in der späteren Forschung erwähnt wird. Das Kapitel soll neben der Auflistung der Werke klären, inwiefern sie diese Kriterien erfüllen, weswegen neben den Daten ihrer Erstaufführungen auf Wiens Bühnen auch Informationen zu ihren Abweichungen von Shakespeares Originalen und ihrer Rezeption gegeben werden. Aufgrund der erwähnten Fülle an Sekundärliteratur wird auf eine genaue Inhaltsangabe bei den freieren Bearbeitungen bzw. auf detaillierte Listen der geänderten Passagen bei originalgetreueren Adaptionen verzichtet. Hierfür sei lediglich auf Neumann oder Schweinhaupt verwiesen.

Die behandelten Stücke umfassen sowohl jene, die spezifisch für das Wiener Publikum verfasst wurden, als auch solche, die in einer anderen deutschen Stadt ihre Uraufführung hatten. Letztere waren für die Wiener Bühnen nicht von vornherein ungeeignet, da viele Änderungen nicht bloß dem Wiener Lokal-, sondern auch einem Zeit- oder Nationalgeschmack entsprachen. Die formale und inhaltliche Beschaffenheit der importierten Stücke, die – teilweise mit zusätzlichen Abänderungen – als bühnentauglich empfunden wurden, ist für das Wiener Theatermodell nicht minder aussagekräftig als derjenigen, die spezifisch für Wien verfasst worden waren.

Nach Kapitel 3, welches die damaligen Wiener Ansichten zu Literaturadaptionen im Allgemeinen und Shakespeare im Speziellen skizziert, werden in den folgenden vier Kapiteln die an den Originalen vorgenommenen Abänderungen untersucht. Diese Analysen werden jeweils mit einem für das Theater der österreichischen Aufklärung charakteristischen Aspekt

²¹ Gemeint sind damit die beiden innerhalb der Wiener Stadtmauer gelegenen Theater nächst der Burg und nächst dem Kärntnerthor. Was die Vorstadttheater betrifft, so ist aus der behandelten Zeit keine Aufführung einer Shakespeare-Adaption bekannt, die nicht auch in den Stadttheatern gegeben worden wäre. Vgl. Neumann, „Die Einbürgerung Shakespeares auf dem Wiener Burgtheater“, S. 161a f. Schließlich unterstanden diese Schauspielhäuser auch der Wiener Theatraldirektion. Vgl. Zechmeister, Gustav, *Die Wiener Theater nächst der Burg und nächst dem Kärntnerthor von 1747 bis 1776*, Graz, Wien, Köln: Böhlau 1971, S. 362.

überschrieben: *Der tugendhafte Shakespeare* untersucht die pädagogisch motivierte Funktion des Theaters als moralisierende Sittenschule, die Hervorhebung moralischer Aussagen in den Shakespeare-Stücken, das Vereinfachen und Verdeutlichen von Charakterzügen bestimmter Figuren sowie das Exempel, das häufig mit einer Belohnung der Tugend und einer Bestrafung des Lasters statuiert wurde. Da die Bühnenillusion als wichtige Voraussetzung für einen Lernprozess begriffen wurde, beschäftigt sich *Der wahrscheinliche Shakespeare* mit den Mitteln, eine solche zu erzeugen. Die Wiener Interpretation der drei dramatischen Einheiten wird besprochen, wobei bei Ort und Zeit die Bühnenbeschaffenheit eine entscheidende Rolle einnimmt, während die Einheit der Handlung mit einer stärkeren Konzentration auf den Hauptkonflikt gerechtfertigt wird. Anschließend werden die Auswirkungen der weitläufig geäußerten Forderung nach Wahrscheinlichkeit auf sprachliche und inhaltliche Aspekte geschildert. *Der verharmloste Shakespeare* zeigt den Einfluss der verschärften Theaterzensur auf moralisch fragwürdige, religiöse und politische Elemente der Shakespeare-Stücke. *Der unterhaltsame Shakespeare* wendet sich schließlich dem in der späteren Forschung oft übersehenen Unterhaltungswert zu und welche Stellung die Wiener Theatertheorien diesem beimessen. Der Hinwendung zum Rührenden und dem Einfluss des Publikumsgeschmacks werden dabei eigene Unterkapitel gewidmet. Die jeweiligen Kapitel und Unterkapitel werden zunächst einen Überblick über den zu ihren Punkten geführten Diskurs geben, bevor Beispiele geboten werden, wie die einzelnen Bearbeitungen sich diesen theatertheoretischen Forderungen anpassen.

Hierzu muss ergänzt werden, dass die einzelnen Aspekte in einer Wechselwirkung zueinander stehen und diese Einteilung daher nicht zu strikt genommen werden darf. So musste sich beispielsweise die dramatische Sprache nicht nur der Forderung nach Wahrscheinlichkeit sondern auch den Vorgaben der Zensur anpassen; der Unterhaltungswert eines Theaterstücks wurde häufig im Bezug auf den moralischen Nutzen rezipiert; usw.

Zur Untersuchung der Bearbeitungstexte werden gedruckte Ausgaben benutzt. Existieren davon mehrere, so waren der Verlagsort in Wien oder eine zeitliche Nähe zur Uraufführung die Auswahlkriterien. Für den Vergleich mit Shakespeares Originalen werden in erster Linie die zeitgenössischen Übersetzungen seiner dramatischen Werke von Christoph Martin Wieland (ab 1762) und Johann Joachim Eschenburg (ab 1775) herangezogen, welche sich mit dem Text bereits einige Freiheiten erlauben. Da diese Arbeit die Wiener Adaptionen unter theatergeschichtlichem und nicht literaturkritischem Gesichtspunkt untersucht, bietet sich diese Vorgangsweise an. Die Übersetzungen von Eschenburg und besonders von Wieland waren die Versionen, die im deutschsprachigen Raum zur Zeit Josephs II. am geläufigsten

waren und das Shakespeare-Wissen der Zeit prägten. Obwohl von einigen Autoren bekannt ist, dass sie die Stücke auch im Englischen lasen (Joseph Pelzel, Johann Friedrich Schink, Friedrich Ludwig Schröder), griffen sie für ihre Bearbeitungen vermehrt auf die vorhandenen Übersetzungen zurück, was sich in bisweilen wortgetreuen Übereinstimmungen zeigt.

Die Informationen über die in Wien vorherrschenden Theaterverhältnisse, in welche die an Shakespeare gemachten Änderungen eingeordnet werden sollen, werden vorrangig aus zeitgenössischen Wiener Quellen bezogen. Vor allem die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vermehrt auftretenden Periodika, die Dramaturgien, Journale und Almanache, bieten dabei fruchtbare Informationsquellen. Wurde in der bisherigen Shakespeare-Forschung auf diese Literatur zurückgegriffen (vorrangig bei Neumann und Häublein), so wurde sie vor allem genutzt, um Daten und Kritiken zu den einzelnen Bearbeitungen zu beschaffen. In dieser Arbeit dienen sie jedoch darüber hinaus als Zeugnisse des Zeit- und Lokalgeschmacks. Daher werden nicht nur die Aussagen der Autoren zu Shakespeare, sondern zu Theater im Allgemeinen beachtet.

Die Periodika verfolgten nach eigenen Aussagen vorrangig zwei Ziele: Eine Besserung des Lesergeschmacks durch eine Sammlung theatertheoretischer und kritischer Überlegungen zu bewirken²² und/oder einen Eindruck der Wiener Bühnenverhältnisse und des Publikumsgeschmacks zu geben.²³ Als Zeitzeugnisse sind diese Schriften sehr wertvolle Quellen, da sie ein breites Leserpublikum – von interessierten Zusehern bis hin zu direkt am Theatergeschehen beteiligten Personen – ansprachen und auf dessen Geschmack einzuwirken wussten.²⁴

Bei ihrer heutigen Rezeption darf jedoch zum einen nicht unbeachtet bleiben, dass auch die Periodika der Theaterzensur unterlagen²⁵ und zum anderen, dass bei vielen Autoren persönliche Motivationen in ihre Schriften einwirkten. Um eine einseitige Sicht auf das Wiener Theater zu umgehen, wurde daher auf ein breiteres Spektrum an Publikationen zurückgegriffen. Die herangezogenen Periodika reichen von 1767, drei Jahre vor der ersten

²² Vgl. Klemm, Christian Gottlob, *Dramaturgie, Litteratur und Sitten*, Wien: Kurzböck 1769, S. 3 f.; Heufeld, Franz von/ Klemm, Christian Gottlob (Hg.), *Theatralalmanach von Wien, für das Jahr 1773*, Wien: Kurzböck 1773, S. 5 f., Ayrenhoff, Cornelius Hermann von, *Ein und anders über Deutschlands Theaterwesen und Kunstrichterey*, Wien: o.A. 1782, S. 4, sowie Sonnenfels, Joseph von, *Briefe über die wienerische Schaubühne*, Graz: Akademische Drucks- und Verlagsanstalt 1988, S. 124 ff.

²³ Vgl. Müller, Johann Heinrich Friedrich, *Theatral-Neuigkeiten. Nebst einem Lustspiel und der dazu gehörigen Musik, wie auch die in Kupfer gestochene Vorstellung des Theaters*, Wien: Ghelen 1773, Vorrede (keine Seitenangaben); Schink, Johann Friedrich (Hg.), *Allgemeiner Theater Almanach von Jahr 1782*, Wien: Herold 1782, Vorrede (keine Seitenangaben) sowie Schmidt, Johann Friedrich (Hg.), *Journal von auswärtigen und deutschen Theatern. I. Theil*, Wien: Trattner 1778, S. 1.

²⁴ Vgl. Heßelmann, Peter, *Gereinigtes Theater?*, Frankfurt am Main: Klostermann 2002, S. 7 f. und 415 sowie Haider, *Des sittlichen Bürgers Abendschule*, S. 225.

²⁵ Vgl. Glossy, Carl, „Zur Geschichte der Wiener Theaterzensur I.“, in: Glossy, Carl (Hg.), *Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft. Siebenter Jahrgang*, Wien: Konegen 1897, S. 274.

Shakespeare-Aufführung, bis 1790, dem Sterbejahr Kaiser Josephs II.. Bei den Autoren und Herausgebern handelt es sich sowohl um Männer aus verschiedenen Bereichen der Theaterpraxis (z.B. der Schauspieler Johann Heinrich Friedrich Müller, der künstlerische Leiter und Dramatiker Franz von Heufeld oder der Pächter Christian Hieronymus von Moll) als auch um theaterinteressierte Privatpersonen und Theoretiker (z.B. die Professoren Johann Friedrich Schmidt und Karl von Zahlheim). Ferner werden nicht nur Schriften von geborenen Österreichern einbezogen, sondern auch jene von zugereisten Norddeutschen. Unter letzteren ist besonders Johann Friedrich Schink zu nennen, der erst 1780 nach Wien kam, wo er unverzüglich begann, „Wiener Ton und Wiener Sitten“²⁶ zu studieren. Heutzutage gilt er bei manchen als „Austria’s leading theater critic“²⁷ der damaligen Zeit.

Mag Schink in der Shakespeare-Forschung diesen Titel zu Recht tragen – seine *Dramaturgischen Fragmente* ist jene Schrift über das Wiener Theater des 18. Jahrhunderts, die sich am ausführlichsten mit dem englischen Dramatiker beschäftigt – gaben seine Zeitgenossen eindeutig einem anderen Autor diese Ehre: Joseph von Sonnenfels. Sein letztes Werk zum Theater, die von Ende 1767 bis Anfang 1769 erschienenen *Briefe über die wienerische Schaubühne*, wird in der folgenden Arbeit an mehreren Stellen als Literatur herangezogen, was jedoch einer kurzen Rechtfertigung bedarf. Der 1770 zum Zensor erhobene Sonnenfels blieb nämlich nur einige Monate auf diesem Zenit, bevor er sich im selben Jahr auf Befehl Maria Theresias vollständig vom Theater zurückziehen musste.²⁸

Trotz diesem Rückzug aus dem aktiven Theaterleben ist seine Bedeutung für die Wiener Schaubühnen auch in späteren Jahren unübersehbar. Ganz davon abgesehen, dass seine Zensurregelungen bestehen blieben und er Einfluss auf den Pächter Johann Koháry hatte,²⁹ wurden er und seine Theorien von den ihm folgenden Theaterkritikern geradezu glorifiziert. Bereits 1774 warnt ein aus dem Ausland zugereister Offizier in einem Leserbrief, jemals Sonnenfels zu vergessen, „dessen [...] vortreffliche Briefe über die Wienerische Schaubühne so viel zur Bildung der Nation beygetragen haben.“³⁰ Das *Journal von auswärtigen und deutschen Theatern* spricht Sonnenfels und Lessing als einzigen die Fähigkeit zu, „Lehrer der

²⁶ Schink, Johann Friedrich, *Dramaturgische Fragmente. Zweyter Band*, Graz: Widmanstätter 1781, S. 609.

²⁷ Goehring, Edmund J., „A *Don Juanized* Macbeth on Austria’s Enlightened Stage. Its Genesis, Its Critical Fortunes“, in: *Eighteenth-Century Studies*, Vol. 45, Nr. 2, 2012, S. 245. Auch im zeitgenössischen Wien wurden Schinks *Dramaturgische Fragmente* in der *Realzeitung* mit großem Lob rezensiert. Vgl. Anonym, *Wiener Realzeitung. Den Wissenschaften, Künsten und Kommerzien gewidmet. Zweytes halbes Jahrheft des Jahrganges 1781*, Wien: Kurzböck 1781, S. 659-664.

²⁸ Trotz verschiedener Spekulationen sind die konkreten Gründe für diesen erzwungenen Rücktritt nicht bekannt. Vgl. Brosche, Günter, „Joseph von Sonnenfels und das Wiener Theater“, Dissertation, Universität Wien, Philosophische Fakultät, Wien 1962, 127-133.

²⁹ Vgl. Müller, *Geschichte und Tagbuch der Wiener Schaubühne*, S. 52.

³⁰ Moll, Christian Hieronymus von (Hg.), *Historisch-kritische Theaterchronik von Wien. Nebst einigen Nachrichten von erbländischen und fremden Theatern. Ersten Bandes dritter Theil*, Wien: Bader 1774, S. 18.

Kunst“³¹ zu sein. Selbst Schink, dessen dritter Band der *Dramaturgischen Fragmente* ihm gewidmet ist, erklärt, Wiens andere Kunstrichter seien es nicht mal wert, Sonnenfels „die Schu[h]riemen aufzulösen“. ³² Diese Sonnenfels-Verehrung sollte sich noch bis tief ins 19. Jahrhundert ziehen ³³ und seine Thesen sollten auch besonders die Shakespeare-Rezeption der Wiener nachhaltig prägen. ³⁴ Es liegt also nahe, Sonnenfels' Ansichten in der Wiener Theaterlandschaft des ausgehenden 18. Jahrhunderts besondere Bedeutung zukommen zu lassen.

Ob der von Sonnenfels beeinflusste Umgang der Wiener im Josephinismus mit Shakespeare auch zu gegenwärtigen Inszenierungen seiner Dramen Parallelen aufweist, wurde von der bisherigen Forschung entweder nicht angesprochen oder schlichtweg negiert. Daher wird sich das an die Untersuchungen der Abänderungen folgende Nachwort noch in aller Kürze mit dieser Fragestellung auseinandersetzen.

Bei den häufig aus dem 18. Jahrhundert stammenden Zitaten in dieser Arbeit wird die in der zitierten Literatur vorhandene Rechtschreibung kommentarlos beibehalten. Eine Anmerkung in eckiger Klammer wird nur an jenen Stellen gemacht, bei denen es sich eindeutig um einen Rechtschreibfehler handelt oder an denen die Lesbarkeit beeinflusst ist. Auch die Schreibweise von Bühnenfiguren ist in der folgenden Arbeit von den jeweiligen Texten übernommen. Um zum Verständnis einige Beispiele zu geben handelt es sich im Folgenden bei Juliet (*Romeo and Juliet*), Macduff (*Macbeth*) oder Tyrrell (*Richard III.*) um die Figuren bei Shakespeare und bei Julie, Macduf oder Tyrel um die Figuren aus den in Wien aufgeführten Bearbeitungen.

2. DIE WIENER SHAKESPEARE-ADAPTIONEN VON 1770 BIS 1789

2.1. Shakespeare kommt auf Wiens Bühnen

Auf die Frage, was die erste in Wien aufgeführte Shakespeare-Adaption war, kann es keine genaue Antwort geben. Ursachen hierfür liegen einerseits in der ungenauen Quellenlage, was die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts betrifft, und andererseits in der unbestimmten Definition, wie frei eine Bearbeitung sein darf, um noch als *Adaption* zu gelten. Beispielsweise fand Genée in Wien zwei handschriftliche Manuskripte – *Comoedia genannt daß Wohl*

³¹ Schmidt, *Journal von auswärtigen und deutschen Theatern. I. Theil*, S. 1.

³² Schink, *Dramaturgische Fragmente. Zweyter Band*, S. 351. Vgl. auch ebd., S. 614-618.

³³ Vgl. Brosche, „Joseph von Sonnenfels und das Wiener Theater“, S. 61.

³⁴ Vgl. Häublein, *Die Entdeckung Shakespeares auf der deutschen Bühne des 18. Jahrhunderts*, S. 157.

Gesprochene Uhrtheil eines Weiblichen Studenten oder der Jud von Venedig und *Romeo und Julietta* – die aus dem 17. Jahrhundert stammen und von englischen Komödianten in Dresden aufgeführt worden waren.³⁵ Ob die beiden Stücke, die sehr stark von Shakespeare abweichen und um einige Szenen mit Pickelhäring ergänzt worden waren, auch Aufführungen in Wien erfuhren, ist nicht bekannt.

Die erste dokumentierte Aufführung eines Shakespeare-Stoffes auf Wiens Boden fand am 28.4.1770 im Kärntnerthortheater statt. Es handelt sich um Christian Felix Weißes *Richard der Dritte*, ein Alexandriner-Trauerspiel nach französischem Muster, das bereits zwei Jahre zuvor in Leipzig und Hamburg aufgeführt worden war. Sein Erfolg in Wien – Zechmeister zählt es zu den „erfolgreichste[n] und für die weitere Geschichte bedeutendste[n] Sprechstücke[n]“³⁶ des Theaterjahres 1770/71 – bestand weniger in einer hohen Wiederholungszahl nach der Uraufführung als in einem beständigen Platz auf den Spielplänen. Wurde die erste Aufführung noch aufgrund der beiden Hauptdarsteller belacht, änderte sich das, sobald Johann Baptist Bergopzomer 1774 die Rolle Richards übernahm.³⁷ In diesem Jahr wurde das Stück mehrmals gespielt und kam neben dem Kärntnerthor auch auf das Theater nächst der Burg. Ein paar Monate nach dessen Umwandlung zum Nationaltheater, 1776, befand sich *Richard* wieder im Repertoire. 1781 wurde es mit leichten Änderungen in den Dialogen gegeben, an die sich die Schauspieler jedoch nur bedingt hielten.³⁸ In dieser Form war es an den Wiener Theatern noch bis 1789 zu sehen.

Ob das Stück tatsächlich als Shakespeare-Bearbeitung bezeichnet werden kann, muss jedoch problematisiert werden. Keine Zeile ist als direkte Übersetzung auszumachen, es behandelt lediglich einige Episoden, die sich neben Shakespeare allerdings auch in historischen Schriften über Richard III. finden (Weißes Handlung beschränkt sich auf die Geschichte um die Prinzen im Tower und Richards Tod). Auch die historisch inkorrekte Dämonisierung des Königs, die Weiße beibehält, ist bekanntermaßen keine Erfindung Shakespeares, sondern der Propagandamaschinerie der Tudor-Herrschaft. Zudem behauptet Weiß selbst in seiner Vorrede in *Beytrag zum deutschen Theater*, er hätte Shakespeares Stück erst gelesen, nachdem er seines schon vollendet hatte.³⁹

³⁵ Vgl. Genée, *Geschichte der Shakespeare'schen Dramen in Deutschland*, S. 164-168.

³⁶ Zechmeister, *Die Wiener Theater nächst der Burg und nächst dem Kärntnerthor*, S. 320.

³⁷ Vgl. Anonym, *Kaiserlich Königliche allergnädigst privilegirte Realzeitung der Wissenschaften, Künste und der Commerzien*, Wien: Kurzböck 1770, S. 11 f. sowie Anonym, *Kaiserlich Königliche allergnädigst privilegirte Realzeitung der Wissenschaften, Künste und der Kommerzien*, Wien: Schulzische Schriften 1774, S. 400 ff.

³⁸ Vgl. Schink, *Allgemeiner Theater Almanach von Jahr 1782*, S. 54 f.

³⁹ Vgl. Weiß, Christian Felix, „[Vorwort zu] *Richard der Dritte*“, in: *Beytrag zum deutschen Theater. Erster Theil*, Leipzig: Dyk 1765, S. 123. Weißes Behauptung, er hätte sich zu spät daran erinnert, dass es schon von

Dennoch kann angenommen werden, dass Weiße einige Szenen daraus bekannt waren, deren Einfluss sich in seinem Trauerspiel verdeutlicht. In *Neue Erweiterungen der Erkenntnis und des Vergnügens* findet sich eine Übersetzung einiger Szenen bzw. Stellen des Stückes nebst Erklärungen zur restlichen Handlung.⁴⁰ Dabei handelt es sich um Richards Werben um Lady Anne (Shakespeare I, 2), die Klage der Königinnen und Herzogin über Richards Gräueltaten (Shakespeare IV, 4) sowie Richmonds Gebet vor der finalen Schlacht und die anschließenden Geistererscheinungen (Shakespeare V, 3). Die erste dieser Stellen stand offensichtlich Pate für das heuchlerische Freien von Weißes Richard um Prinzessin Elisabeth (Weißes III, 4) – der Inhalt, Aufbau und einige Formulierungen weisen starke Ähnlichkeiten auf. Während bei Shakespeare Richards übler Charakter am Anfang des Stückes nur wenigen Personen bekannt ist, zeigt sich in Weißes ganzem Werk der Einfluss der Klage-Szene. Richmond ist bei beiden Autoren der tugendhafte Retter, welcher erst im fünften Aufzug auf die Bühne kommt. Die Erscheinung der Geister von Richards Opfern, eine Erfindung Shakespeares, findet sich in Form eines Traumes wieder, den Weißes Richard seinem Vertrauten Catesby schildert (Weißes I, 1).

Die Einflüsse der Stellen aus *Neue Erweiterungen der Erkenntnis und des Vergnügens* sind eindeutig. Obwohl diese Verbindung erst von der späteren Shakespeare-Forschung aufgedeckt worden ist, fanden bereits Weißes Zeitgenossen Bezüge zwischen seinem und Shakespeares *Richard*. In Wien war dies vor allem Johann Friedrich Schink, dessen *Dramaturgische Fragmente* eine ausführliche und stark negative Kritik des Stückes enthalten. Darin beklagt er die Abweichungen von Shakespeares Königsdrama und druckt zwei übersetzte Szenen daraus ab, die „als Parallel zu dem Teutschen Richard gelten können“.⁴¹ Es folgen, was nicht verwundert, Richards Werben um Lady Anne und die Geistererscheinungen.

Trotz der Verbindung zu Shakespeare, die damals wie heute erkannt wurde, ist es ein anderes, unbekannteres Stück, das zum ersten Mal übersetzte Reden des Engländers auf Wiens Bühnen brachte: *Die lustigen Abentheuer an der Wienn*, eine Version der *Merry Wives of Windsor* von dem aus Böhmen stammenden Sekretär des Grafen von Kobenzel Joseph Pelzel. Er strich einige Nebenhandlungen und -figuren und verlegte die Geschehnisse in die österreichische Hauptstadt. Die Dialoge sind zum größten Teil von Pelzel, allerdings enthält das Stück auch einige übersetzte Reden Falstaffs (hier Chevalier Ranzenhoven) aus *The Merry Wives of*

Shakespeare einen *Richard III.* gäbe, ist insofern nachvollziehbar, da das Stück nicht in Wielands Übersetzung enthalten ist und daher als ein Werk Shakespeares in Deutschland weniger Popularität genossen haben dürfte.

⁴⁰ Anonym, „Versuch einer Uebersetzung einiger Stellen aus Shakespeares Richard dem III.“, in: *Neue Erweiterungen der Erkenntnis und des Vergnügens. Siebender Band*, Leipzig: Lankische Buchhandlung 1756, S. 193-223.

⁴¹ Schink, Johann Friedrich, *Dramaturgische Fragmente. Dritter Band*, Graz: Widmanstätter 1782, S. 837.

Windsor und *Henry IV.*, die Pelzel manchmal in den Fußnoten auch als solche entlarvt. Des Weiteren vermerkt er in der Mitte des dritten Aufzuges „Die Idee zum 3ten 4ten u. 5ten Akt, gab Shakespear’s [sic!] Lustspiel *The merry wifes of Windsor*.“⁴² Dass die Handlung der ersten beiden Aufzüge aus demselben Lustspiel stammt, verschweigt er.

Nachdem der Autor selbst auf seine Inspirationsquelle hingewiesen hatte, wurde sie auch von der Kritik aufgegriffen. Der *Theatralalmanach von Wien* schreibt anlässlich der Premiere: „Den 25. [Juli 1772 im Theater nächst dem Kärntnerthor] zum erstenmale ein Lustspiel in fünf Aufzügen, genannt: die lustigen Abentheuer an der Wien von Herrn Pelzel. Shakespears lustige Weiber von Windsor.“⁴³ die *Realzeitung* leitet ihre Rezension von Pelzels Stück mit ein paar Worten über die Entstehungsgeschichte von Shakespeares Original ein und meint, „daß man ihm [Shakespeare] einen ganzen Charakter [Falstaff], und eine halbe Komödie entwendet, und das seinige hinzugethan hat.“⁴⁴ in einem fiktiven Gespräch zwischen dem *Leipziger Musen Almanach* und der *Historisch-kritischen Theaterchronik von Wien* soll das Stück „nichts geringeres seyn [...], als die nationalisierten Weiber von Windsor“,⁴⁵ und auch in dem Vorbericht der *Neuen Schauspiele*, wo das Stück abgedruckt ist, wird Pelzels Quelle erwähnt, allerdings mit dem Zusatz, dass er es „weniger Englisch“ hätte lassen sollen.⁴⁶

In einigen Bibliothekskatalogen wird Pelzel auch als Autor von *Die lustigen Weiber in Wien. Ein Sittengemälde in vier Aufzügen* aus 1794 angegeben. Dass diese Bearbeitung, die sich etwas mehr an Shakespeares Original orientiert, von ihm stammt, ist jedoch stark zu bezweifeln. Wie Wilhelm Heinrich Brömels Adaption des Stoffes, *Gideon von Tromberg*, wurden *Die lustigen Weiber in Wien* nie nachweislich in Wien aufgeführt. Erst 1806 brachte Matthäus Stegmayer den Stoff in Form seines Dramas *Die Weiber in Wien* an das Theater an der Wien.⁴⁷

Trotz der erfolgreichen Premiere und einer verhältnismäßig hohen Anzahl von Wiederholungen im selben Jahr im Theater nächst dem Kärntnerthor, verschwanden *Die*

⁴² Pelzel, Joseph, *Die lustigen Abentheuer an der Wienn*, Wien: Kurzböck 1772, S. 56.

⁴³ Heufeld/ Klemm, *Theatralalmanach von Wien, für das Jahr 1773*, S. 170.

⁴⁴ Anonym, *Kaiserlich Königliche allergnädigst privilegirte Realzeitung der Wissenschaften, Künste und der Kommerzien*, Wien: Schulzische Schriften 1772, S. 508. Was die Bewertung des Stückes auf den folgenden Seiten betrifft, zeigt sich der Rezensent unschlüssig. Erst als er in einer späteren Ausgabe (S. 591-594) anlässlich einer Aufführung in Prag nochmal auf das Lustspiel zu sprechen kommt, nimmt sein Ton stark negative Züge an.

⁴⁵ Moll, Christian Hieronymus von, *Historisch-kritische Theaterchronik von Wien. Nebst einigen Nachrichten von erbländischen und fremden Theatern. Ersten Bandes zweyter Theil*, Wien: Bader 1774, S. 10.

⁴⁶ Vgl. Anonym, „Vorbericht“ in *Neue Schauspiele. Aufgeführt in den kais. königl. Theatern zu Wien. Vierter Band*, Preßburg, Leipzig: Löwen 1773, ohne Seitenangabe [S. 2 des Vorberichts].

⁴⁷ Vgl. Schrott, Margarethe, „Shakespeare im Alt-Wiener Volkstheater“, in: *Maske und Kothurn*, Vol. 10, 1964, S. 285.

lustigen Abentheuer an der Wienn bald wieder von den Spielplänen.⁴⁸ Um einiges länger blieb Weißes nächste Shakespeare-Bearbeitung im Wiener Repertoire. Die Handlung seines *Romeo und Julie* setzt nach der Verbannung Romeos aus Verona ein und ist auf Julies Familiensituation fokussiert. Der Dialog übernimmt einige Phrasen von Shakespeare, ansonsten ist er gänzlich Weißes Schöpfung. In seiner Vorrede begründet er dies durch seine Unzufriedenheit mit Shakespeares Version. Aus diesem Grund hat Weiße „also ein ganz neues Stück daraus zu machen versucht, und den Bandello und Luigi da Porto darinnen zu Führern genommen.“⁴⁹

Sein Versuch, sich auf diese Weise von Shakespeares Original zu distanzieren, scheiterte in Wien. In den Periodika erschien das Stück vermehrt mit den Zusätzen „nach dem Englischen“⁵⁰ oder „nach Shakespear“,⁵¹ wurde also dezidiert als Shakespeare-Adaption rezipiert.

Bereits Sonnenfels zählte Weiße zu jenen Theatraldichtern, „von denen zwar nicht alle Stücke auf unserer Schaubühne brauchbar sind, aber mit einer leichten Veränderung für dieselbe brauchbar gemacht werden können“.⁵² In diesem Fall war es Franz von Heufeld, der Weißes Stück bearbeitete, geringfügige Änderungen an den Dialogen vornahm und vor allem Weißes tragischen Schluss durch einen glücklichen Ausgang ersetzte. In dieser Form wurde es am 12.9.1772 im Theater nächst dem Kärntnerthor gegeben und am 29.12. nochmal mit dem Originalschluss aufgeführt.⁵³ Das Stück erfreute sich großer Beliebtheit und wurde 1776 prompt ins Repertoire des Nationaltheaters aufgenommen. Über eine dortige Aufführung schreibt das *Taschenbuch des Wiener Theaters*, „daß das Stück zweymal nacheinander gegeben werden mußte – ein Umstand der sich bey *so oft gesehenen Stücken als es Romeo*

⁴⁸ Als möglichen Grund hierfür verweist Zechmeister auf Klemms Abneigung gegen das Stück. Vgl.

Zechmeister, *Die Wiener Theater nächst der Burg und nächst dem Kärntnerthor*, S. 375.

⁴⁹ Weiße, Christian Felix, „[Vorwort zu] *Romeo und Julie*“, in: *Trauerspiele von C. F. Weiße. Vierter Theil*, Leipzig: Dyk 1776, S. 101.

⁵⁰ Müller, *Theatral-Neuigkeiten*, S. 108.

⁵¹ Zahlheim, Karl von (Hg.), *Taschenbuch des Wiener Theaters*, Wien: Trattner 1777, S. 168.

⁵² Sonnenfels, *Briefe über die wienerische Schaubühne*, S. 203.

⁵³ Vgl. Zechmeister, *Die Wiener Theater nächst der Burg und nächst dem Kärntnerthor*, S. 375 f. An anderer Stelle (S. 376 f.) geht Zechmeister auf einen von Neumann gefundenen Druck von Heufelds positiv endender Version aus 1769 ein. Vgl. Neumann, „Die Einbürgerung Shakespeares auf dem Wiener Burgtheater“, S. 62 f. Der Untertitel „Aufgeführt, auf dem k. k. privileg. Theater in Wien 1769“ veranlasst Neumann zu der Mutmaßung, dass *Romeo und Julie* vielleicht bereits 1769 aufgeführt worden war. Tatsächlich war eine Aufführung zu diesem früheren Termin lediglich in Planung. Das Schauspielerehepaar Abt, das für sein Wiener Debüt Weißes Stück verlangt hatte, zeigte sich jedoch mit Heufelds Änderungen unzufrieden, weswegen die Aufführung vorerst ausbleiben musste. Vgl. Haider-Pregler, Hilde, „Wien probiert seine National-Schaubühne. Das Theater am Kärntnerthor in der Spielzeit 1769/70“, in: *Maske und Kothurn*, Vol. 20/3-4, 1974, S. 311.

und *Julie* ist auf unserm Theater das erstemal ereignete.“⁵⁴ Nach einer mehrjährigen Pause – bedingt durch das kaiserliche Verbot von Stücken mit Kirchhöfen⁵⁵ – wurde *Romeo und Julie* noch mehrmals von 1781 bis 1789 aufgeführt.

War es bei *Romeo und Julie* ein Verbot, welches die Aufführung ein paar Jahre untersagte, so war es bei *Macbeth* von Johann Gottlieb Stephanie dem Jüngeren ein Verbot, das ihm überhaupt erst Anlass zu der Shakespeare-Bearbeitung gegeben hatte. In seiner Vorrede zu dem 2. Band seiner *Sämmtlichen* [sic!] *Schauspiele* erklärt Stephanie, dass seit 1717 zu Allerseelen jährlich das Stück *Don Juan. Das steinerne Gastmahl*⁵⁶ aufgeführt worden war, bis es 1769 verboten wurde.⁵⁷ Um dem Publikum das Allerseelenstück zu ersetzen, griff er auf den *Macbeth*-Stoff zurück. Diese Absicht wurde durch den Anschlagzettel verdeutlicht, wo der Untertitel *Das neue steinerne Gastmahl* angefügt wurde.

Es sollte daher nicht verwundern, dass Shakespeares *Macbeth* Stephanie in erster Linie als Rahmen dient, um verschiedene Topoi des Allerseelentages und beliebte Elemente aus dem verbotenen *Don Juan*-Stück vorzuführen. Seine Handlung folgt den letzten drei Aufzügen Shakespeares, allerdings mit einigen Streichungen, Veränderungen und Einfügungen. Nur bei manchen Szenen handelt es sich um auf Wieland basierende Übersetzungen aus dem Englischen.⁵⁸ Von Shakespeares Stück war Stephanies Fassung weit genug entfernt, um am Anschlagzettel oder in der Kritik die Beiwörter „Originalschauspiel“ bzw. „deutsches Original Trauerspiel“ zu bekommen.⁵⁹

Obwohl der Vergleich mit Shakespeare eher von der norddeutschen Kritik gesucht wurde, blieb er in Wien nicht ganz verborgen. Stephanie gibt in seiner Vorrede im 43. Teil der *Deutschen Schaubühne* – in dessen Inhaltsverzeichnis des Stück mit dem Zusatz „nach

⁵⁴ Zahlheim, *Taschenbuch des Wiener Theaters*, S. 158, Hervorhebungen: Thomas Hödl. Auch der *Theatralalmanach von Wien* berichtet von einer Wiederholung „auf hohes Begehren“. Heufeld/ Klemm, *Theatralalmanach von Wien*, S. 177.

⁵⁵ Vgl. Neumann, „Die Einbürgerung Shakespeares auf dem Wiener Burgtheater“, S. 65.

⁵⁶ Welches Stück er damit genau meint ist ungewiss. Simon Williams' Behauptung, dass es sich im Tirso de Molinas Version handelt (Vgl. Williams, *Shakespeare on the German Stage*, S. 63), muss angezweifelt werden, da Stephanie betont, dass Hanswurst in dem Stück eine größere Rolle spielte. Es kann sich also höchstens um eine Bearbeitung von Molinas Stück handeln. Auf dem Kärntnerthortheater aufgeführte Titel wie *Don Juan oder der steinerne Gast mit Hans Wurst's Lustbarkeiten* oder – wie Zechmeister nahelegt – *Bernadon der Ruchlose Juan de Sole* kämen daher eher in Frage. Vgl. Zechmeister, *Die Wiener Theater nächst der Burg und nächst dem Kärntnerthor*, S. 378.

⁵⁷ Vgl. Stephanie der Jüngere, Johann Gottlieb, „Vorrede“, in: *Stephanie des Jüngern sämtliche Schauspiele. Zweyter Band*, Wien: Ghelen 1774, S. XXVI f. Vgl. auch Anonym, *Kaiserlich Königliche allergnädigst privilegirte Realzeitung*, 1772, S. 720.

⁵⁸ Für einen detaillierten Vergleich der betreffenden Stellen bei Stephanie und Wieland vgl. Neumann, „Die Einbürgerung Shakespeares auf dem Wiener Burgtheater“, S. 38-44.

⁵⁹ Vgl. Anonym, *Kaiserlich Königliche allergnädigst privilegirte Realzeitung*, 1772, S. 719, Moll, *Historisch-kritische Theaterchronik von Wien. Ersten Bandes dritter Theil*, S. 57, Heufeld/ Klemm, *Theatralalmanach von Wien*, S. 183 sowie Müller, *Theatral-Neuigkeiten*, S. 201.

Schakespear“ auftaucht – selbst zu, einige Szenen von Shakespeare genutzt zu haben.⁶⁰ Dies wurde in der sehr positiv ausfallenden Kritik des *Theatralalmanachs von Wien* nochmals betont.⁶¹ Ebenso betrachtet die lobende Rezension in der *Realzeitung* Stephanies *Macbeth* als eine Bearbeitung des Shakespeare-Stückes, kommt auf die Unterschiede zu sprechen und hebt positive Aspekte sowohl des Originals als auch der deutschen Adaption hervor.⁶²

Die Erstaufführung am 3.11.1772 im Theater nächst dem Kärntnerthor – am eigentlichen Allerseelentag blieben die Schaubühnen geschlossen – war ein durchschlagender Erfolg. Das Stück musste im selben Monat mehrmals wiederholt werden. Als *Allerseelenstück* erfreute es sich in den folgenden Jahren im November noch so großer Beliebtheit, dass Theaterbesucher aus Platzmangel abgewiesen werden mussten.⁶³ 1776 wurde es auch im Nationaltheater anlässlich des Feiertages gegeben, bis sich Stephanie selbst für seine Absetzung einsetzte, da er es für das repräsentative Nationaltheater unwürdig hielt.⁶⁴ Dennoch war das beliebte Spektakel bis mindestens 1795 im Vorstadttheater zu sehen.⁶⁵

Während sich also bei Weiße lediglich einzelne Phrasen aus Shakespeares dazugehörigen Stück finden, bei Pelzel einzelne Reden und bei Stephanie einzelne Szenen, war es Franz von Heufeld, der mit seinem *Hamlet. Prinz von Dänemark* zum ersten Mal ein Stück auf Wiens Bühnen brachte, bei dem es sich zum größten Teil um eine Übersetzung Shakespeares handelt.

Laut der äußerst positiven Kritik der *Realzeitung* lag Heufelds Absicht darin, zu versuchen, „was Shakespear als Shakespear auf unserm Theater in dem 18. Jahrhundert für Wirkung hervorbringen würde“ und daher „so viel bey[zu]behalten, als er konnte“. ⁶⁶ Als Grundlage dient ihm die Übersetzung Wielands. Seine Eingriffe darin beschränken sich auf mehrere Kürzungen (neben dem Sprechtext betreffen diese auch gesamte Nebenhandlungen und Figuren), der Sprechbarkeit zugutekommende Umformulierungen, eine eigenen Ausformulierung des Stücks im Stück (Heufeld IV, 13) und eine freien Bearbeitung des

⁶⁰ Stephanie der Jüngere, Johann Gottlieb, „Vorrede [zu *Macbeth*]“, in: *Deutsche Schaubühne. 43. Theil*, Wien: Logenmeister 1772, ohne Seitenangabe.

⁶¹ Vgl. Heufeld/ Klemm, *Theatralalmanach von Wien*, S. 183 f.

⁶² Vgl. Anonym, *Kaiserlich Königliche allergnädigst privilegirte Realzeitung*, 1772, S. 803 f.

⁶³ Vgl. Moll, *Historisch-kritische Theaterchronik von Wien. Ersten Bandes dritter Theil*, S. 58 f.

⁶⁴ Obwohl einige Werke der Sekundärliteratur dieses Ereignis mit 1777 bzw. 1779 datieren (bsp. Rudolpf Genée oder Edmung J. Goehring), hielt Stephanie die Rede gegen seinen *Macbeth* bei der Schauspiellerversammlung am 22.10.1778. Vgl. Teuber, Oscar/ Weilen, Alexander von, *Das k. k. Hofburgtheater seit seiner Begründung. Zweiter Halbband*, Wien: Gesellschaft für vervielfältigende Kunst 1903, S. 39. Auf derselben Seite findet sich auch eine Abschrift des genauen Wortlauts.

⁶⁵ Vgl. Williams, *Shakespeare on the German Stage*, S. 66.

⁶⁶ Anonym, *Kaiserlich Königliche allergnädigst privilegirte Realzeitung der Wissenschaften, Künste und der Kommerzien*, Wien: Schulzische Schriften 1773, S. 91.

Schlusses.⁶⁷ Verglichen mit den sehr eigenständigen Adaptionen davor, sind Heufelds Änderungen an dem Originalstück gering. Taucht das Stück in Periodika auf, wird es weitläufig als „Übersetzung“ bezeichnet oder mit dem Zusatz „nach Shakespeare“ versehen.⁶⁸ Seine Premiere hatte die Bearbeitung am 16.1.1773 im Theater nächst dem Kärntnerthor, wurde zwei Tage später auch nächst der Burg gegeben und im gleichen Monat noch mehrmals wiederholt. In den folgenden Jahren kam es vereinzelt zu weiteren Aufführungen, bis die Version 1779 derjenigen Schröders weichen musste. Mit Schröders vollständigerer Variante und später mit Schlegels Übersetzung entstand auch vorher ausbleibende Kritik an Heufelds Kürzungen. Joseph Lange beispielsweise, der – wahrscheinlich ohne Gewissensbisse – 1773 als Wiens erster Hamlet aufgetreten war, beschwert sich in seiner Biographie über die an Shakespeare vorgenommenen Verstümmelungen.⁶⁹

Bei der letzten Adaption der für die Shakespeare-Forschung äußerst fruchtbaren Spielsaison 1772/73 handelt es sich dafür erneut um eine sehr freie Bearbeitung. Genée vermutete noch, dass *Die ländlichen Hochzeitsfeste* von einem Herrn von Pauersbach stammen,⁷⁰ mittlerweile gilt jedoch der Pächter des Theaters in Pressburg und Herausgeber der *Historisch-Kritischen Theaterchronik von Wien*, Christian Hieronymus von Moll, als Autor.⁷¹ In dem Stück, dessen Text eine vollkommene Eigenschöpfung ist, greift er auf Elemente aus *A Midsummer Night's Dream* zurück. Dabei sind am deutlichsten die Bauern, die zur Hochzeit hoher Herren eine Verstragödie aufführen möchten, von der englischen Komödie übernommen. Auch in der jungen Braut, die einen zusätzlichen, unliebsamen, Verehrer hat, lässt sich eine Parallele entdecken. Der eigentliche Verlauf der in den deutschen Raum verlegten Haupthandlung hat jedoch nur noch wenig mit Shakespeare gemein.

Dem freien Umgang mit der Stoffquelle zum Trotz, wird das Lustspiel in *Geschichte und Tagbuch der Wiener Schaubühne* mit dem Zusatz „nach dem Englischen“⁷² erwähnt. In dem fiktiven Gespräch zwischen dem *Leipziger Musen Almanach* und der *Theaterchronik von Wien*

⁶⁷ Vgl. Hochholdinger-Reiterer, Beate, „Die deutschen *Hamlet*-Bearbeitungen Heufelds und Schröders“, in: Marx, Peter W. (Hg.), *Hamlet-Handbuch. Stoffe, Aneignungen, Deutungen*, Stuttgart, Weimar: Metzler 2014, S. 25.

⁶⁸ Vgl. Moll, Christian Hieronymus von (Hg.), *Historisch-kritische Theaterchronik von Wien. Nebst einigen Nachrichten von erbländischen und fremden Theatern. Ersten Bandes erster Theil*, Wien: Bader 1774, S. 4, Anonym, *Kaiserlich Königliche allergnädigst privilegirte Realzeitung der Wissenschaften, Künste und der Kommerzien*, Wien: Kurzböck 1776, S. 127, Müller, *Geschichte und Tagbuch der Wiener Schaubühne*, S. 110 sowie Zahlheim, *Taschenbuch des Wiener Theaters*, S. 166.

⁶⁹ Vgl. Lange, Joseph, *Biographie des Joseph Lange K. K. Hofschauspielers*, Wien: Rehms 1808, S. 86 f.

⁷⁰ Vgl. Genée, *Geschichte der Shakespeare'schen Dramen in Deutschland*, S. 232.

⁷¹ Moll wird in Müller, *Geschichte und Tagbuch der Wiener Schaubühne*, S. 110 als Verfasser genannt. Dass Moll in seiner *Theaterchronik* von dem Autor der *Hochzeitsfeste* in der dritten Person spricht, ist – bedenkt man die Anonymität, die bei Dramen und Theaterperiodika oft gewahrt wurde – kein Grund an seiner Autorschaft zu zweifeln. Vgl. Moll *Historisch-kritische Theaterchronik von Wien. Ersten Bandes erster Theil*, S. 29.

⁷² Müller, *Geschichte und Tagbuch der Wiener Schaubühne*, S. 110.

erkennt ersterer „Aus dem Johannis Nachtstraum [diesen Titel trägt *A Midsummer Night's Dream* bei Wieland] hat ein Anfänger ein Faschingsstück: die ländlichen Hochzeitsfeste geschmiedet. Armer Shakespear!“, bevor die *Chronik* das Stück mit dem Argument verteidigt, dass der Autor lediglich die „Idee der Bauernkomödie aus dem Johannis Nachtstraum genutzt“ habe.⁷³ Ein Bezug zu dem englischen Dramatiker wurde also hergestellt.

Von allen Adaptionen der 1770er bleibt *Die ländlichen Hochzeitsfeste* die erfolgloseste. Die *Realzeitung* beurteilt die Premiere am 20.2.1773 im Theater nächst dem Kärntnerthor so vernichtend, dass Zechmeister infolgedessen vermutet, das Stück habe keine weiteren Aufführungen erfahren.⁷⁴ Neumann spricht hingegen, gestützt auf den Vorbericht, von sechs Wiederholungen.⁷⁵

Rekapituliert man die Shakespeare-Adaptionen der ersten Phase – Weißes *Richard der Dritte*, Pelzels *Die lustigen Abentheuer an der Wienn*, Weißes *Romeo und Julie*, Stephanies *Macbeth oder das neue steinerne Gastmahl*, Heufelds *Hamlet. Prinz von Dänemark* und Molls *Die ländlichen Hochzeitsfeste* – so fällt auf, dass die Autoren – mit Ausnahme Heufelds – Shakespeare vorrangig als Stoffquelle nutzen. Ansprechende Figuren, Handlungselemente, Phrasen oder Szenen werden übernommen, um eigene Schöpfungen zu bereichern. Auf dieses Phänomen wurde in der späteren Forschung oft genug hingewiesen. Als Grund gelten gemeinhin die Differenzen zwischen den englischen Stücken und dem deutschen Theatermodell, was in der folgenden Arbeit noch ausgiebig bestätigt werden soll.

An dieser Stelle soll jedoch auf eine zweite Ursache dieser frühen Rezeptionsweise eingegangen werden, die bisher eher übersehen wurde: Der Mangel an Originalstücken. Bereits Baron Bender sah sich bei seinem Versuch, vermehrt regelmäßige deutsche Dramen auf die Bühnen zu bringen, mit dem Problem konfrontiert, dass es einen erheblichen Mangel an diesen Stücken gab, weswegen er eine Prämie für Werke dieser Art aussetzte.⁷⁶ „Unser deutsches Theater hat Originale nötig“,⁷⁷ betont auch Klemm und weist damit auf das Problem der Wiener Theaterreform hin, dass man einerseits eine eigene deutsche Identität auf den Bühnen schaffen wollte, hierfür aber zu wenig Stücke vorlagen, die dem deutschen Geschmack entsprachen. Selbst eine Dekade später proklamieren die *Kurzgefaßten*

⁷³ Vgl. Moll *Historisch-kritische Theaterchronik von Wien. Ersten Bandes zweyter Theil*, S. 120.

⁷⁴ Vgl. Zechmeister, *Die Wiener Theater nächst der Burg und nächst dem Kärntnerthor*, S. 377 bzw. Anonym, *Kaiserlich Königliche allergnädigst privilegirte Realzeitung*, 1773, S. 190 f.

⁷⁵ Vgl. Neumann, „Die Einbürgerung Shakespeares auf dem Wiener Burgtheater“, Anhang, S. VII.

⁷⁶ Vgl. Heufeld/ Klemm, *Theatralkalender von Wien, für das Jahr 1772*, S. 19 f. sowie Müller, *Geschichte und Tagbuch der Wiener Schaubühne*, S. 26 f.

⁷⁷ Klemm, *Dramaturgie, Litteratur und Sitten*, S. 348.

Nachrichten noch in großen und dicken Lettern: „Und zur Aufmunterung der Deutschen sey es laut und öffentlich gesagt: *Der Kaiser will Originalwerke haben.*“⁷⁸

Neben dem ideologischen Verdienst, die ehemals von Stegreiftheater und ausländischen Stücken dominierte deutsche Schaubühne durch Originalstücke reformiert zu haben, waren es wohl noch mehr die finanziellen Vorteile, welche die Dramatiker zu eigenständigen Arbeiten bewegten. Johann Koháry bot in einer von Sonnenfels formulierten Schrift 100 Gulden für jedes aufgeführtes Stück, jedoch nur die Hälfte für eine aufgeführte Übersetzung.⁷⁹ Nach der Umformung des Theaters nächst der Burg zum Nationaltheater bot die Theatral Hofdirektion den Autoren von Originalstücken die Einnahmen der dritten Aufführung als Preisgeld. Dies überstieg in der Regel die festgelegte Bezahlung für eine Übersetzung oder Bearbeitung.⁸⁰ Die Abschaffung dieser Prämie am Ende des in dieser Arbeit behandelten Zeitraums, 1789, lässt vermuten, dass der Mangel an Originalstücken ab diesem Jahr kein Problem mehr darstellte.⁸¹ Die Rechnung sollte aufgehen: Selbst Autoren wie Pelzel oder Moll, deren Bearbeitungen nicht wie Stephanies *Macbeth* vermehrt als Originalstück angegeben wurden oder deren Shakespeare-Bezug nicht wie Weißes *Richard der Dritte* häufig verschwiegen wurde, erhielten für *Die lustigen Abentheuer an der Wienn* bzw. *Die ländlichen Hochzeitsfeste* jeweils 100 Gulden⁸² – Kohárys Preis für Originalstücke.

2.2. Unter norddeutschem Einfluss

Nach dem Boom an Shakespeare-Adaptionen im Theaterjahr 1772/73 wurde mehrere Jahre lang kein weiteres Stück des Engländers für Wiens Bühnen bearbeitet. Erst 1777 kommt es im Theater nächst dem Kärntnerthor zu einer Aufführung von *Leben und Tod des König Makbeth*, einer von Christian Hieronymus von Moll verfassten Pantomime, welche die Handlung *Macbeths* um einige spektakuläre Ereignisse und eine Arlequins-Figur ergänzt. Das Theater nächst dem Kärntnerthor wurde zu dieser Zeit von Moll und seiner Truppe belegt.

⁷⁸ Schmidt, Johann Friedrich (Hg.), *Kurzgefaßte Nachrichten von den bekanntesten deutschen Nationalbühnen überhaupt, und von dem K.K. Nationaltheater zu Wien, und der damit verbundenen Oper insbesondere. Statt eines Theaterkalenders für das Jahr 1779*, in: *Journal von auswärtigen und deutschen Theatern. I. Theil*, Wien: Trattner 1778, S. 195.

⁷⁹ Müller, *Geschichte und Tagbuch der Wiener Schaubühne*, S. 64.

⁸⁰ Vgl. Hadamczik, *Friedrich Ludwig Schröder in der Geschichte des Burgtheaters*, S. 63 f.

⁸¹ Vgl. Zahlheim, Karl von, *Kritisches Theater-Journal von Wien. Eine Wochenschrift. Zweites Vierteljahr*, Wien: Ludwig 1789, S. 142. Vgl. hierzu auch Hadamowsky, *Wien. Theatergeschichte*, S. 276.

⁸² Vgl. Zechmeister, *Die Wiener Theater nächst der Burg und nächst dem Kärntnerthor*, S. 377.

Seine Pantomime ist ident mit der 1783 ebenfalls im Kärntnerthortheater aufgeführten *Macbeth der Hexenkönig*.⁸³

In den dazwischenliegenden Jahren, genauer gesagt 1776, kam es trotz Mangel an neuen Shakespeare-Adaptionen zu zwei bedeutenden Ereignissen. Zum einen ernannte Kaiser Joseph II. das Theater nächst der Burg am 17. Februar offiziell zum Nationaltheater. Obwohl dieser Begriff in seiner Bedeutung als deutschsprachiges Theater bereits davor im Gebrauch war, gingen damit einige Änderungen einher. Zusätzlich zu der höheren Kontrolle und Subventionierung durch den Staat (was eine Senkung der Eintrittspreise zur Folge hatte) steht damit die Einführung einer Schauspielerversammlung, die drei Jahre später durch einen aus fünf Schauspielern zusammengesetzten Ausschuss ersetzt wurde, in Verbindung. Die Mitglieder dieses Ausschusses nahmen neben einer Regiefunktion auch die Rolle einer zusätzlichen Zensur ein – eingereichten Stücke mussten vor der Aufführung von ihnen kontrolliert und akzeptiert werden.⁸⁴

Als Folge dieser Kontrollinstanz und besonders der konzentrierteren Aufmerksamkeit von Kaiser und Elite auf das neue Nationaltheater, kam es zu einer größeren Unterscheidung der beiden Wiener Bühnen: „Weil aber der Geschmack einer Nation eigentlich nach der Einrichtung des Nationaltheaters beurtheilet werden muß, so wollen wir unsre Kritik nur auf dieses einschränken“,⁸⁵ schreibt die *Realzeitung* und tatsächlich verschwanden die Berichte über das verschiedenen Wandertruppen zur Verfügung gestellte Theater nächst dem Kärntnerthor zu dieser Zeit vermehrt aus den Periodika. Die bereits erwähnte Absetzung von Stephanies *Macbeth* weist zudem auf einen höheren Qualitätsanspruch hin. Stücke, die von dem Schauspielerausschuss des Nationaltheaters abgelehnt wurden, konnten trotzdem auf eine Aufführung im Kärntnerthortheater hoffen. Die sich in diesen Jahren ändernde Stellung der zweiten Bühne wird in der Forschungsliteratur deutlich, welche das Kärntnerthortheater dieses zeitlichen Abschnittes manchmal als Hoftheater bezeichnet, in anderen Werken jedoch den entgegengesetzten Begriff Volkstheater wählt.

Die zweite bedeutende Entwicklung des Jahres 1776 nahm in Prag ihren Anfang. Als der Leiter des Hamburger Theaters, Friedrich Ludwig Schröder, dort im Sommer eine Aufführung von Heufelds *Hamlet*-Bearbeitung sah, soll ihn das inspiriert haben, das Stück auch in der norddeutschen Stadt zu geben. In einer verschollenen, nach den vorliegenden Quellen aber offenbar stark an der von Heufeld angelehnten, Fassung, kam das Stück am 20. September auf

⁸³ Vgl. Blümml, Emil Karl/ Gugitz, Gustav, *Alt-Wiener Thespiskarren. Die Frühzeit der Wiener Vorstadtbühnen*, Wien: Schrott 1925, S. 149.

⁸⁴ Vgl. Hadamowsky, *Wien. Theatergeschichte*, S. 267 ff.

⁸⁵ Anonym, *Kaiserlich Königliche allergnädigst privilegirte Realzeitung der Wissenschaften, Künste und der Kommerzien*, Wien: Kurzböck 1778, S. 284.

die Bühne. Zwei Monate später führte es Schröder in einer neuen, mehr von Shakespeare übernehmenden Version auf, die auch im Druck erschienen ist.⁸⁶

Die Bedeutung der Hamburger *Hamlet*-Aufführungen für die Shakespeare-Rezeption in Deutschland ist gewaltig. Das Stück hatte nicht nur in der einen Stadt großen Erfolg, sondern kam auch bald auf große wie kleine Bühnen im gesamten deutschsprachigen Raum.⁸⁷ Den dortigen Dramatikern reichte *Hamlets* Durchbruch offenbar auch als Überwindung, sich an originalgetreuere Shakespeare-Adaptionen zu wagen, denn in den folgenden Jahren entstand eine Vielzahl an Bearbeitungen (unter anderem acht – inklusive *Hamlet* – von Schröder).

Mit seiner neuesten *Hamlet*-Version unzufrieden, arbeitete Schröder diese 1778 nochmals um. Die von ihm auf sechs erhöhte Zahl der Aufzüge verringerte er wieder auf die traditionelleren fünf und die Totengräber-Szene, um die er Heufelds Fassung ergänzt hatte, musste wieder weichen. Diese dritte Version sollte zu der beliebtesten werden und aller Wahrscheinlichkeit nach auch die Grundlage für die Wiener Aufführungen bilden.⁸⁸ Die zeitgenössischen Quellen erwähnen jedenfalls weder einen sechsten Akt, noch tauchen die Totengräber in den Besetzungslisten auf. Im Gegenteil wird – teilweise in lobendem und teilweise in kritisierendem Ton – auf das Fehlen der Totengräberszene hingewiesen.⁸⁹ In Anbetracht des bereits erwähnten Kirchhof-Verbots, das mehrere Jahre Aufführungen von *Romeo und Julie* verhinderte, wäre es auch sehr unwahrscheinlich, wenn die Wiener Zensur eine andere Fassung als Schröders dritte akzeptiert hätte.

Die Fassung stellt eine Mischung dar aus Wielands, Eschenburgs und Schröders eigener Übersetzung, sowie von Heufeld übernommener Elemente (am auffälligsten der positive Dramenschluss). Als Schröders *Hamlet*-Darsteller Johann Franz Brockmann Hamburg

⁸⁶ Aufgrund der Popularität und des Einflusses von Schröders *Hamlet* ist die Literatur zu diesem Thema zahlreich. Kaum ein Werk über die deutsche Shakespeare-Rezeption kommt ohne einen längeren Abschnitt über seine Bearbeitung aus. Besonders hingewiesen sei hier auf die ausführlichen Vergleiche der einzelnen Fassungen in: Weilen, Alexander von. *Der erste deutsche Bühnen-Hamlet. Die Bearbeitungen Heufelds und Schröders*, Wien: Wiener Bibliophilen-Gesellschaft 1914 (darin sind auch die abgedruckten Stücke enthalten) und Williams, Simon, „The Great Guest arrives. Early German *Hamlets*“, in *Theatre Journal*, Vol. 38/3, 1986, S. 291-308. Eine nicht ganz so detailreiche, aber sehr übersichtliche und um weiterführende Literatur bereicherte Behandlung findet sich in: Hochholdinger-Reiterer, „Die deutschen *Hamlet*-Bearbeitungen Heufelds und Schröders“, S. 24-27.

⁸⁷ In seinem satirischen Vorspiel *Shakespeare in der Klemme oder Wir wollen doch auch den Hamlet spielen* lässt Schink Shakespeares entsetzten Geist von dem Gott Merkur mitteilen: „Ja, was [in Deutschland] Kopf und Fuß hat übersetzt und agirt deinen Hamlet. Hamlet ist jetzt der Klepperhengst, auf dem alles was Hand und Maul hat, herum galoppirt, und dem armen Schlucker die Seele aus dem Leibe spornt.“ (I, 4, S. 14). Weniger metaphorisch setzt er sich auch in seinen *Dramaturgischen Fragmenten* mit der Beliebtheit *Hamlets* auseinander. Vgl. Schink, Johann Friedrich, *Dramaturgische Fragmente. Erster Band*, Graz: Widmanstätter 1781, S. 153 f.

⁸⁸ Für die Untersuchung in dieser Arbeit wird der Wiener Druck von Schröders *Hamlet* herangezogen. (1811 bei Wallishauser erschienen). Der Text entspricht, von kleineren Änderungen abgesehen, Schröders dritter Version. Vgl. Weilen, *Der erste deutsche Bühnen-Hamlet*, S. XLIV f.

⁸⁹ Vgl. vor allem Ayrenhoff, *Ein und anders über Deutschlands Theaterwesen und Kunstricherey*, S. 35.

verließ, um sich dem Ensemble des Wiener Nationaltheaters anzuschließen und in der Folge ein Mitglied des Schauspielausschusses zu werden, brachte er den norddeutschen *Hamlet* in die österreichische Hauptstadt. Am 4.12.1779 ließ er das Stück mit sich in der Hauptrolle im Nationaltheater aufführen. Der Erfolg sollte länger andauern als bei jeder anderen in Wien gezeigten Shakespeare-Adaption. Bis 1799 wurde es mindestens einmal jährlich gespielt und blieb danach noch bis 1815 im Repertoire.

1780 gab Schröder selbst in einem Gastspiel die Rolle des Prinzen. Sein Aufenthalt in Wien – erst in Gastrollen, ab April 1781 als festes Mitglied des Nationaltheater-Ensembles – sollte noch zwei andere Shakespeare-Aufführungen mit sich bringen. 1780 wurde Schröders Bearbeitung des *King Lear* zuerst mit Brockmann, dann mit ihm in der Titelrolle aufgeführt, zwei Jahre später folgte sein *Heinrich der Vierte*. Sein 1781 aufgeführtes *Das Testament* basiert zwar auf einem in Eschenburgs Shakespeare-Übersetzung enthaltenen Werk – *Der Londner Verschwender* – wurde allerdings weder damals noch heute als Shakespeare-Adaption rezipiert.

Wie bei *Hamlet* griff Schröder für seinen *König Lear* sowohl auf die Übersetzung von Wieland als auch auf die von Eschenburg zurück. Seine eigenmächtigen Eingriffe sind verhältnismäßig gering und dienen hauptsächlich einer Verkürzung und Konzentration auf die Haupthandlung.⁹⁰ Das *Journal von auswärtigen und deutschen Theatern* – Wiens wohl stärkster Befürworter eines originalgetreuen Shakespeares – bezeichnet Schröders Version als „sehr ähnlichen Schattenriß von Lear“,⁹¹ eine Ehrung, die es nicht einmal *Hamlet* zukommen lässt. Die Überlegung des Journals, dass der Hamburger *Lear* mit Abänderungen auch für Wien brauchbar sein könnte,⁹² wurde mit der dortigen Erstaufführung am 29.1.1780 bestätigt. Für die Aufführung am Nationaltheater wurden einige anstößige Stellen aus Schröders Version entfernt und der Dramenschluss durch die letzten Auftritte aus der Bearbeitung von Johann Christian Bock ersetzt, in der nicht nur – wie bei Schröder – Kordelia, sondern auch der titelgebende König am Leben bleibt.⁹³

In dieser Form wurde das Stück während Schröders Zeit in Wien zehnmal gegeben. Zusammen mit seinem Bearbeiter verschwand es danach von der Bühne des Nationaltheaters, bis es 1788 mit Brockmann in der Hauptrolle erneut aufgeführt wurde. Das *Kritische Theater-Journal* berichtet von dem großen Erfolg dieser Neuinszenierung und erwähnt, dass sie vom

⁹⁰ Schink gibt aus diesem Grund Schröders Bearbeitung den Vorzug gegenüber Shakespeares Original. Vgl. Schink, Johann Friedrich, *Dramaturgische Monate. Erster Band*, Schwerin: Bodner 1790, S. 156.

⁹¹ Schmidt, Johann Friedrich (Hg.), *Journal von auswärtigen und deutschen Theatern. II. Theil*, Wien: Trattner 1779, S. 107.

⁹² Vgl. ebd., S. 105.

⁹³ Vgl. Schweinhaupt, „Shakespeares Dramatik in der inhaltlichen und formalen Umwandlung“, S. 62.

Publikum schon lange herbeigesehnt worden war.⁹⁴ Die Bearbeitung sollte über das 18. Jahrhundert hinaus auf dem Spielplan des Nationaltheaters bleiben.

Ungefähr zeitgleich mit Schröder zog es auch den bereits erwähnten Johann Friedrich Schink nach Wien. Obwohl vor allem Schinks dramaturgische Schriften in der späteren Forschung besonders wegen seiner Shakespeare-Kritik häufig zitierte Literatur darstellen, stammen auch einige Shakespeare-Bearbeitungen aus seiner Feder. Wie aus dem Protokoll des Nationaltheaterausschusses aus 1779 ersichtlich ist,⁹⁵ hatte der junge Autor seine Version der *Taming of the Shrew*, *Gasner der Zweyte, oder der ausgetriebene Teufel*,⁹⁶ in diesem Jahr eingereicht. Der über das Stück referierende Johann Heinrich Friedrich Müller erkennt es als eine Shakespeare-Bearbeitung und verweist auf die zahlreichen Verbesserungen, die Schink an dem Original vorgenommen hatte (neben der Haupthandlung und den wichtigsten Figuren wurden lediglich einzelne Dialogstellen von Shakespeare übernommen). Dennoch befindet er es für das Nationaltheater ungeeignet, „da der H. Verfaßer es selbst für eine Posse erklärt, Franziska [Shakespeares Katherina] unanständig handelt, und ihre Bekehrung immer unnatürlich bleibt.“⁹⁷

Obwohl *Gasner der Zweyte* demnach nicht mehr dem erhöhten Standard des Nationaltheaters entsprach, blieb es bühnentauglich für das Kärntnerthortheater. Ein *Brief über den Zustand des deutschen Teaters zu Wien* berichtet von einer dortigen Aufführung Anfang 1783, die gut aufgenommen wurde und selbst dem anwesenden Schink Freudentränen entlockte.⁹⁸ Ob es sich dabei um die Uraufführung des Dramas handelt ist nicht bekannt. In der Sekundärliteratur werden dafür – allerdings ohne Quellen anzugeben – auch die Jahre 1780 und 1781 genannt.⁹⁹

⁹⁴ Vgl. Zahlheim, *Kritisches Theater-Journal von Wien. Zweites Vierteljahr*, S. 136 f.

⁹⁵ Vgl. Brockmann, Johann Franz / Lange, Joseph/ Müller, Johann Heinrich Friedrich/ Stephanie der Ältere, Christian Gottlob/ Stephanie der Jüngere, Johann Gottlieb, *Protokoll und Referate über die eingeschickten Stücke beim kaiserlich königlichen Nationaltheater [1779]*, Wiener Haus-, Hof- und Staatsarchiv, HA GIdHTH SR 3, S. 163.

⁹⁶ Der Titel bezieht sich auf den im selben Jahr verstorbenen Priester Johann Joseph Gaßner, der vor allem als Exorzist Berühmtheit erlangte. Schinks Äquivalent zu Shakespeares Petruchio, welcher der Widerspenstigen metaphorisch ihren Teufel austreibt, teilt sich neben diesem Talent den Nachnamen mit Johann Joseph Gaßner. Andere Titel, unter denen das Stück auftaucht, sind *Die bezähmte Widerbellerinn* (unter diesem wurde es 1790 gedruckt) und *So treibt man den bösen Nannerln den Teufel aus* (eine 1787 für das Wiener Fasanentheater angefertigte Bearbeitung). *Gasner der Zweyte* bleibt in beiden Fällen der Untertitel.

⁹⁷ Brockmann/ Lange/ Müller/ Stephanie der Ältere/ Stephanie der Jüngere, *Protokoll und Referate über die eingeschickten Stücke beim kaiserlich königlichen Nationaltheater [1779]*, S. 163.

⁹⁸ Vgl. Anonym, „Brief über den Zustand des deutschen Teaters zu Wien. Zweiter Brief. Wien den 28ten Februari 1783“, in: Schink, Johann Friedrich (Hg.), *Dramatische und andere Skizzen nebst Briefen über das Teaterwesen zu Wien*, Wien: Sonnleithner 1783, S. 93-109.

⁹⁹ Vgl. Neumann, „Die Einbürgerung Shakespeares auf dem Wiener Burgtheater“, S. I bzw. Genée, *Geschichte der Shakespeare'schen Dramen in Deutschland*, S. 267.

Bedenkt man Müllers Kritik in *Protokoll und Referate* – er lehnt nicht nur *Gasner der Zweyte* ab, sondern äußert auch die Sorge, dass Schink „mit zu viel Galle, unsere Verfaßung und Urtheile öffentlich lächerlich zu machen sucht“¹⁰⁰ – ist es bemerkenswert, dass Schink gerade für die unter Müllers Schirmherrschaft stehende Kindertruppe zwei Stücke anfertigte. Bei dem einen, *Schakespear in der Klemme oder Wir wollen doch auch den Hamlet spielen*, handelt es sich um ein amüsantes Vorspiel, welches das Publikum des Kärntnerthortheaters 1780 auf die ein paar Tage später folgende Vorstellung des *Hamlet* durch Müllers Nachwuchsdarsteller vorbereiten sollte.

Mit *Der Sturm, oder die bezauberte Insel* bearbeitete Schink für dieselbe Truppe ein gesamtes Stück, welches im selben Jahr auf die Bühne des Kärntnerthors kam. Von Verkürzungen, Zusammenziehungen von Szenen – das Stück hat lediglich zwei Aufzüge – und einigen wenigen Hinzufügungen abgesehen hält sich Schink stark an Shakespeares Vorlage *The Tempest*. Da der Titel auch unter den Werken des Komponisten Franz Aspelmayr auftaucht, ist davon auszugehen, dass für die enthaltenen Lieder eigene Musik komponiert wurde.¹⁰¹

Die Stoffwahl scheint – bedenkt man die Abneigung der Aufklärer gegen fantastische Elemente im Theater – vielleicht befremdlich, lässt sich aber durch ein früheres Stück von Müllers Kindertruppe erklären. In den *Theatral-Neuigkeiten* aus 1773 ist das von Müller verfasste Lustspiel *Die Insul der Liebe oder Amor, Erforscher der Herzen* vollständig abgedruckt, welches er laut seiner Vorrede mit den Nachwuchsdarstellern aufgeführt hatte.¹⁰²

Dass durch dessen Erfolg ein weiteres zweiaktiges Lustspiel mit Inselthematik wie Schinks *Sturm* besonders naheliegend schien, kann angenommen werden.

Während Schink in seinen ersten Wiener Jahren also zwei Stücke für das Kärntnerthortheater verfasste, die nach den vorhandenen Berichten von dem Publikum gut aufgenommen wurden, bereitete der im Nationaltheater gefeierte Schröder seinen größten Misserfolg vor: *Heinrich der Vierte*, eine sehr stark gekürzte, allerdings kaum um eigene Erdichtungen ergänzte Zusammenfügung der beiden Teile von Shakespeares *Henry IV*.

Schröder hatte das Stück mit sich selbst in der Rolle des Falstaffs bereits 1778 in Hamburg zur Aufführung gebracht. Obwohl es mehr als einmal gegeben wurde, konnte es dort – anders

¹⁰⁰ Brockmann/ Lange/ Müller/ Stephanie der Ältere/ Stephanie der Jüngere, *Protokoll und Referate über die eingesendeten Stücke beim kaiserlich königlichen Nationaltheater [1779]*, S. 163. Vgl. auch Glossy, Karl, *Das Burgtheater unter seinem Gründer Kaiser Joseph II.*, Wien, Leipzig: Hartleben 1926, S. 37.

¹⁰¹ Vgl. Schink, *Allgemeiner Theater Almanach von Jahr 1782*, S. 177. Obwohl in Deutschland mehrere frühe Shakespeare-Adaptionen mit eigens komponierter Musik ausgestattet wurden, ist dies in Wien – vom *Sturm* abgesehen – nicht zu belegen. Vgl. Kramer, Ursula, „Herausforderung Shakespeare. Analoge Musik für das Schauspiel an deutschsprachigen Bühnen zwischen 1778 und 1825“, in: *Die Musikforschung*, Vol. 55/2, 2002, S. 141.

¹⁰² Vgl. Müller, *Theatral-Neuigkeiten*, Vorrede (keine Seitenangaben).

als in Berlin – nicht die Sympathie des Publikums erlangen. Sollte Schröder beim Wiener Publikum auf mehr Verständnis gehofft haben, musste er bei der Premiere am 18.11.1782 eine herbe Enttäuschung erleben. Die Reaktionen der Zuschauer waren so niederschmetternd, dass er freiwillig auf sein Honorar verzichtete.¹⁰³ Joseph Uhlmann verfasste anlässlich der Aufführung eine für die Wiener Shakespeare-Rezeption nicht uninteressante Schrift,¹⁰⁴ in der er nach Gründen für *Heinrichs IV.* Misserfolg sucht – laut ihm liegen diese vorrangig bei der Falstaff-Figur.

Schröders Bearbeitung sollte nach dieser einen Vorstellung nie wieder in einem Wiener Stadttheater zu sehen sein. Ob es speziell dieses Ereignis war, das auch seine anderen Adaptionen von den Wiener Bühnen fernhielt, ist nicht bekannt. Jedenfalls wurde nach 1782 außer Wiederholungen von *Hamlet* und *Lear* kein von Schröder bearbeiteter Shakespeare mehr in Wien gezeigt. 1785 verließ er schließlich die Stadt und damit das Nationaltheater.

Mehr Erfolg war Schröders Biographen Friedrich Ludwig Wilhelm Meyer mit *Imogen* beschieden, einer – sieht man von den üblichen Verkürzungen und leichten Veränderungen ab – recht Shakespeare-nahen Bearbeitung des *Cymbeline*. In der Sekundärliteratur wird die Autorschaft Meyers manchmal mit dem Argument angezweifelt, dass er es in seiner Schröder-Biographie erwähnt, ohne auf seine Beteiligung hinzuweisen.¹⁰⁵ Aufgrund der starken Anonymität, die viele Dramatiker der damaligen Zeit wahrten, kann dies allerdings nicht als aussagekräftiger Beweis gegen eine Autorenschaft Meyers gewertet werden. Ein Eintrag aus dem Kassabuch nennt ihn jedenfalls eindeutig als Verfasser.¹⁰⁶ Ebenso wird ihm die Bearbeitung von der *Wiener Kronik* zugerechnet. Die darin enthaltene Rezension kritisiert allerdings, dass Meyers Umgang mit Shakespeare zu wenig Eigenständigkeit verrät.¹⁰⁷

Obwohl die Vorlage damals wie heute sicherlich nicht zu Shakespeares berühmtesten Werken gehörte (die in Wien erfolgreichsten Adaptionen wie *Hamlet*, *Macbeth*, *Lear* und *Romeo und Julie* basieren allesamt auf prominenteren Stücken), wurde Meyers *Imogen* vom Publikum wohlwollend aufgenommen. Das *Journal von auswärtigen und deutschen Theatern* klagte 1778 noch darüber, dass es keinen Bühnen-*Cymbeline* gäbe¹⁰⁸ und als Meyer diese Lücke

¹⁰³ Vgl. Hadamczik, *Friedrich Ludwig Schröder in der Geschichte des Burgtheaters*, S. 95 f..

¹⁰⁴ Uhlmann, Joseph, *Schakespear in sechzehnten Jahrhundert für die englische Nation. Schröder in achtzehnten Jahrhundert für die deutsche Nation*, Wien: Gerold 1783.

¹⁰⁵ Vgl. Meyer, Friedrich Ludwig Wilhelm, *Friedrich Ludwig Schröder. Beitrag zur Kunde des Menschen und des Künstlers. Erster Theil*, Hamburg: Campe 1823, S. 382 f.

¹⁰⁶ Vgl. Teuber/ Weilen, *Das k. k. Hofburgtheater seit seiner Begründung. Zweiter Halbband*, S. 49.

¹⁰⁷ Vgl. Anonym, *Wiener Kronik. Historisch-politisch-philosophisch-litterarischen Inhalts*, Wien: Wucherer 1785, S. 307-312.

¹⁰⁸ Vgl. Schmidt, *Journal von auswärtigen und deutschen Theatern. II. Theil*, S. 106 f.

füllte, dankte es ihm das Nationaltheater mit mehreren Wiederholungen. Von der Premiere am 16.12.1782 bis 1792 wurde es fast jährlich gegeben und erfuhr insgesamt 18 Aufführungen.

Vergleicht man nun die Wiener Bearbeitungen der frühen 1770er Jahre mit den von 1779 bis 1782 aufgeführten Adaptionen norddeutscher Autoren, ist die Tendenz zu erkennen, die Stücke nicht mehr (erfolgreich) als Originalstücke zu vermarkten, sondern gezielt auf die englische Quelle hinzuweisen. Die Drucktexte aller sechs in diese Kategorie fallenden Dramen – *Hamlet*, *König Lear*, *Gasner der Zweyte*, *Der Sturm*, *Heinrich der Vierte* und *Imogen* – weisen auf ihren Titelblättern darauf hin, dass das Stück „nach Shakespear“ verfasst worden ist. Tatsächlich basieren ihre Texte, höchstens mit der Ausnahme von *Gasner der Zweyte*, zum größten Teil auf Übersetzungen von Shakespeares Vorlagen.

Aus dieser Tatsache allerdings einen generellen Unterschied zwischen den Shakespeare-Bearbeitungen Österreichs und dem heutigen Deutschland herzuleiten, bleibt nicht unproblematisch. Die beiden Regionen wurden in der zeitgenössischen Literatur nicht nur als einheitlicher deutscher Kulturraum betrachtet, es herrschte auch ein starker Austausch und damit eine Wechselwirkung der Theater von Wien und dem norddeutschen Raum. Theoretische Gedanken, Ensemblemitglieder und aufgeführte Stücke wurden ausgetauscht, beide Regionen beeinflussten sich gegenseitig.

Die kulturelle Sonderstellung Wiens – für diese Arbeit ist besonders das Ausbleiben der das Shakespeare-Interesse fördernden Sturm und Drang Bewegung zu nennen¹⁰⁹ – manifestiert sich im Bezug auf den Umgang mit Shakespeares Stücken in kleineren, tendenziellen Unterscheidungsmerkmalen, auf die bei der genaueren Untersuchung der Abänderungen noch näher eingegangen werden wird. Eine verallgemeinernde Differenz zwischen einem unveränderten Shakespeare befürwortenden Norddeutschland und einem Shakespeare komplett ablehnenden Österreich kann jedoch nicht gezogen werden. Die Bemühungen Schröders und Schinks um möglichst originalgetreue Adaptionen müssen mehr ihren individuellen Einstellungen als einem allgemeinen Regionalgeschmack zugeschrieben werden. Inwiefern sie mit ihren Aufführungen jedoch den Wiener Geschmack beeinflussten, wird sich mit den folgenden Bearbeitungen zeigen.

¹⁰⁹ Vgl. Sonnleitner, Johann, „Kein Sturm und Drang in Wien. Anmerkungen zu einer kulturellen Differenz“, in *Zagreber Germanistische Beiträge*, Issue 15, 2006, S. 1-13.

2.3. Die letzten Adaptionen unter Joseph II.

Es entbehrt nicht einer gewissen Ironie, dass die beiden nächsten Wiener Shakespeare-Adaptionen – *Gerechtigkeit und Rache* von Wilhelm Heinrich Brömel und *Kleopatra und Antonius* von Cornelius Hermann von Ayrenhoff – die beide sehr frei mit ihren Quellen umgehen, ausgerechnet Männern gewidmet sind, die sich für einen vollständigeren Shakespeare eingesetzt hatten. Brömel widmete seine Werkausgabe *Beytrag zur deutschen Bühne*, die neben *Gerechtigkeit und Rache* auch *Gideon von Tromberg*, Brömels nie in Wien aufgeführte Version der *Merry Wives of Windsor*, enthält, niemand anderem als seinem Freund Schröder. In seinem Vorwort schreibt Brömel, dass ihn Shakespeares *Measure for Measure* zu ersterem inspiriert habe.¹¹⁰ Obwohl Brömel keinen direkten Dialog aus dem englischen Stück nutzte sowie Figuren und Szenen strich, stark abänderte oder hinzufügte, ist dessen Einfluss auf die Handlung unübersehbar.

Das Stück wurde am 8.11.1783 im Nationaltheater aufgeführt und erhielt – laut Brömels Vorwort – den von diesem ausgesetzten Preis.¹¹¹ Kurz auf die Premiere folgten einige Wiederholungen. In Wien kam das Stück jedoch nicht über ein halbes Dutzend Aufführungen hinaus und verschwand nach 1784 aus der österreichischen Hauptstadt, um im restlichen deutschsprachigen Raum noch einige Male gespielt zu werden. Dass es allerdings einen bleibenden Eindruck auf das Wiener Publikum gemacht haben muss, ist aus einer kurzen Randbemerkung des *Kritischen Theater-Journals von Wien* zu schließen. Der Verfasser kritisiert die fehlende Originalität des Stücks *Der Vizekanzler* mit dem Verweis: „die Szene zwischen dem Kanzler und seinem Neffen im 5. Akte, [ist] aus *Gerechtigkeit und Rache*“.¹¹² Brömels Stück muss also mindestens bis ins Jahr 1789 populär genug gewesen sein, um einerseits davon abzuschreiben und andererseits dieses Plagiat als solches zu erkennen.

Die originalgetreueren Aufführungen, welche die Ankünfte Brockmanns und Schröders mit sich brachten, konnten nicht vorübergehen, ohne dass Wiens fleißigster Shakespeare-Gegner¹¹³ zu einem Gegenschlag ansetzte: Cornelius Hermann von Ayrenhoff mit seinem ausgerechnet Wieland gewidmeten Alexandriner-Trauerspiel *Kleopatra und Antonius*. In seinem Vorwort berichtet Ayrenhoff über den Anlass, diesen Stoff zu bearbeiten. Nachdem er

¹¹⁰ Vgl. Brömel, Wilhelm Heinrich, *Beytrag zur deutschen Bühne von dem Verfasser des Adjutanten*, Dessau: Verlagskasse für Gelehrte und Künstler 1785, S. VI.

¹¹¹ Vgl. Brömel, *Beytrag zur deutschen Bühne von dem Verfasser des Adjutanten*, S. VI. Vermutlich meint Brömel damit die als Preis für den Dramatiker ausgesetzte Bruttoeinnahme der dritten Vorstellung. Vgl. Glossy, *Das Burgtheater unter seinem Gründer Kaiser Joseph II.*, S. 43.

¹¹² Zahlheim, *Kritisches Theater-Journal von Wien. Zweites Vierteljahr*, S. 100.

¹¹³ Vgl. Mansky, Matthias, „Die frühe Shakespeare-Rezeption im josephinischen Wien. Überlegungen zur kritischen Haltung der Aufklärer Joseph von Sonnenfels und Cornelius von Ayrenhoff“ in *Modern Austrian Literature*, Vol. 44, Issue 12, 2011, S. 6 ff.

die Ereignisse um Kleopatras Tod bei Plutarch gelesen hatte, zeigte er Enttäuschung über die dramatische Umsetzung der Geschichte durch die Autoren Jean de La Chapelle, Daniel Caspar von Lohenstein, John Dryden und vor allem William Shakespeare, welche laut Ayrenhoff den Charakter der Kleopatra zu negativ gezeichnet hätten.¹¹⁴ Ihm genügte es jedoch nicht, ihre Figur aufzuwerten, seine Aufgabe sah er darin, das Stück „so verschieden von den Planen [sic!] meiner Vorgänger zu machen, als es nur immer die historischen Facta erlaubten“.¹¹⁵ Darauf folgt er mit einer längeren, allgemein gehaltenen Abhandlung gegen Dramen in Shakespeare-Manier.

Shakespeare inspirierte Ayrenhoff also nicht dazu, Elemente aus seinen Stücken zu übernehmen, sondern dazu, ein möglichst gegenteiliges Stück zu verfassen. Der Einfluss Schröders auf das Wiener Publikum war nicht so groß, dass Ayrenhoffs Drama schlecht aufgenommen worden wäre. Sein Erfolg war kurzlebig, aber intensiv. Am 20.12.1783 kam es ans Nationaltheater,¹¹⁶ sah im selben Monat noch zwei Wiederholungen, wurde 1784 viermal und 1785 noch zweimal gespielt, bevor es wieder von den Spielplänen verschwand.

Laut Alexander von Weilen wurde am 31.1.1784 im Nationaltheater *Hannibal von Donnersberg*, eine Adaption der *Merry Wives of Windsor* gegeben.¹¹⁷ Das Stück von Stephanie dem Jüngeren, welches tatsächlich an dem Datum aufgeführt wurde, kann jedoch kaum als Shakespeare-Bearbeitung gelten. Weilens Aussage basiert wahrscheinlich auf einem Irrtum Friedrich Ludwig Wilhelm Meyers, der das Stück allem Anschein nach mit Brömls *Gideon von Tromberg* verwechselt.¹¹⁸ Eduard Neumann erkennt dieses Missverständnis zwar bereits als ein solches, da Georg Schweinhaupt allerdings acht Jahre später erneut versucht, Parallelen zwischen Falstaff und einer Nebenfigur aus *Hannibal von Donnersberg* zu finden, und es auch Dieter Hadamczik als Adaption angibt,¹¹⁹ sei an dieser Stelle nochmals auf den Irrtum als Begründung für die Auslassung des Dramas in der folgenden Arbeit hingewiesen.

¹¹⁴ Ayrenhoff, Cornelius Hermann von, „Zueignungsschrift. An den Herzoglich-Sachsen Weimarschen Herrn Hofrath Wieland“, in: *Kleopatra und Antonius. Ein Trauerspiel in Versen von fünf Aufzügen. Dem Herrn Hofrath Wieland gewidmet*, Wien: Logenmeister 1782, S. 4 ff.

¹¹⁵ Ebd., S. 6.

¹¹⁶ 1779 hatte der Nationaltheaterrausschuss eine andere Bearbeitung des Stoffs eines unbekannten Autors abgelehnt, da es nicht gut genug war um „von der Vorschrift, kein Melodrama anzunehmen, abzuweichen.“ Brockmann/ Lange/ Müller/ Stephanie der Ältere/ Stephanie der Jüngere, *Protokoll und Referate über die eingeschickten Stücke beim kaiserlich königlichen Nationaltheater [1779]*, S. 170 f.

¹¹⁷ Vgl. Weilen, Alexander von, „Shakespeare und das Burgtheater“, in: Brandl, Alois/ Förster, Max (Hg.), *Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Fünfzigster Jahrgang*, Berlin: Reimer 1914, S. 62.

¹¹⁸ Vgl. Meyer, Friedrich Ludwig Schröder. *Erster Theil*, S. 390.

¹¹⁹ Vgl. Neumann, „Die Einbürgerung Shakespeares auf dem Wiener Burgtheater“, S. 102 f., Schweinhaupt, „Shakespeares Dramatik in der inhaltlichen und formalen Umwandlung“, S. 86 sowie Hadamczik, *Friedrich Ludwig Schröder in der Geschichte des Burgtheaters*, S. 202 f..

Weniger umstritten als Shakespeare-Adaption ist *Othello, der Mohr von Venedig*, welches einem Kassabucheintrag nach¹²⁰ von Brockmann umgearbeitet worden war. Das Stück basiert auf Wielands Übersetzung bzw. Schröders Bearbeitung derselben.¹²¹ Neben Schinks *Sturm* stellt Brockmanns *Othello* die vollständigste Shakespeare-Adaption dar, die bis zu diesem Zeitpunkt in Wien zu sehen war. Bezeichnend für die nicht zu vereinheitlichende Meinung der Wiener Kunstrichter ist, dass der *Wiener Theaterkalender* dem zum Trotz meint, die Bearbeitung sei „so verhunzt und verstümmelt, daß nur noch wenige Züge kennbar sind, welche ihren großen Meister verrathen.“¹²² Die markantesten Unterschiede zu Wielands Übersetzung sind die Zusammenziehungen verschiedener Szenen zu einem Schauplatz und das Fehlen der Bianca-Figur. Den Text, der bereits von Schröder entschärft worden war, verharmloste Brockmann noch mehr. Dafür fügte er den Originalschluss, den Schröder für die Hamburger Aufführung in einen positiven Ausgang umgeschrieben hatte, wieder ein.

Nach seiner Premiere am 22.10.1785 sah das Stück – anfangs zögerlich – einige Wiederholungen. 1785 wurde es dreimal gegeben, 1787 zweimal und 1790 wieder dreimal, bevor es für zehn Jahre von der Bühne verschwand. Anfang des 19. Jahrhunderts wuchs jedoch seine Beliebtheit und es konnte sich noch lange auf dem Spielplan halten. Bis 1820 wurde es insgesamt 48-mal im Nationaltheater gegeben. Außer Schröders *Hamlet* wurde keine der bisher genannten Shakespeare-Adaptionen in Wien so häufig wiederholt.

Mit wesentlich weniger Beliebtheit musste sich Schinks nächste Bearbeitung zufrieden geben: *Koriolan*, das letzte zu Lebzeiten Josephs II. aufgeführte Shakespeare-Stück. Schink, der mit *Der Sturm* eine originalgetreue und mit *Gasner der Zweyte* eine freie Adaption verfasst hatte, wählte für seinen *Koriolan* den Mittelweg: Wie bei Heufelds *Hamlet* sind die ersten vier Aufzüge eine gekürzte, szenisch zusammengezogene und durch leichte Abänderungen ergänzte Übersetzung von Shakespeares Original. Erst mit dem Dramenschluss zeigt Schink eine stärkere Eigeninitiative und nimmt markante Änderungen vor.

Über die Uraufführung am 13.4.1789 ist wenig bekannt. Da das Stück außer einer Wiederholung zwei Tage später kein weiteres Mal aufgeführt wurde, ist davon auszugehen, dass es sehr schlecht aufgenommen worden ist. Ebenfalls existiert keine Druckausgabe aus Wien,¹²³ lediglich das handschriftliche Zensurbuch ist in der Bibliothek des Theatermuseums enthalten. Auch der Druck aus Leipzig, den Rudolph Genée in Bibliothekskatalogen gefunden

¹²⁰ Vgl. Teuber/ Weilen, *Das k. k. Hofburgtheater seit seiner Begründung. Zweiter Halbband*, S. 49.

¹²¹ Vgl. Häublein, *Die Entdeckung Shakespeares auf der deutschen Bühne des 18. Jahrhunderts*, S. 149 f.

¹²² Anonym, *Wiener Theaterkalender auf das Jahr 1787*, Wien: Gerold 1787, S. 218.

¹²³ Die Praktik, neue Schauspiele im Theater vom Logenmeister verkaufen zu lassen, endete in der Zeit von *Koriolans* Uraufführung. Vgl. Hadamowsky, *Wien. Theatergeschichte*, S. 276.

zu haben glaubt,¹²⁴ ist nicht mehr auffindbar. Allerdings befindet sich in der Bibliothek des Národní Muzeum in Prag ein aus der Sammlung Radenín stammender Grazer Druck aus 1790. Der Text ist weitläufig ident mit dem handschriftlichen Zensurbuch in Wien.

Im ausgehenden 18. Jahrhundert fiel das Interesse an Shakespeare-Adaptionen in den Wiener Stadttheatern ab. In den 1790er Jahren wurden von den bereits vorhandenen Bearbeitungen nur noch *Hamlet* und *Lear* regelmäßig, *Imogen* und *Richard der Dritte* vereinzelt gegeben. Die einzige neue Adaption der Dekade ist eine sehr freie Version von *Much Ado About Nothing*; *Die Quälgeister* von Heinrich Christian Beck, welches jedoch nur zweimal gegeben wurde (bevor es im beginnenden 19. Jahrhundert weitere Aufführungen erfuhr). Im Vorstadttheater begann neben einer Opern-Fassung von *The Tempest* die Shakespeare-Parodie Fuß zu fassen.

Erst mit der Jahrhundertwende schritt die Hinwendung zum originalgetreueren Shakespeare weiter voran. Mit Heinrich Joseph von Collins *Coriolan* wurde ein Shakespeare-Stoff in Blankvers aufgeführt, allerdings bezieht sich Collin lediglich auf die Handlung, nicht auf den englischen Text. Die erste Blankvers-Übersetzung auf Wiens Bühnen ist demnach der 1808 aufgeführte *Macbeth* von Schiller. Zur selben Zeit erschienen die einzelnen Bände von Schlegels Übersetzung, welche die Shakespeare-Rezeption nachhaltig prägen sollten. Tendenzen zu möglichst unveränderten Spielfassungen lassen sich zu dieser Zeit im ganzen deutschsprachigen Raum bemerken. In Wien waren es schließlich die Leiter des Burgtheaters Joseph Schreyvogel und später Heinrich Laube, welche die Werke des englischen Dramatikers vollends in den Spielplan des Hoftheaters integrieren konnten.¹²⁵

Betrachtet man diese Entwicklung kann resümiert werden, dass Schröders Adaptionen, die häufig als wichtiger Schritt in der Aneignung Shakespeares betrachtet werden, auf der einen Seite zwar einen neuen Zugang zu dem englischen Dramatiker ermöglichten, auf die weiteren Adaptionen unmittelbar allerdings nur geringen Einfluss zeigten. Die letzten Shakespeare-Bearbeitungen zur Zeit Josephs II. – *Gerechtigkeit und Rache*, *Kleopatra und Antonius*, *Othello*, *der Mohr von Venedig* und *Koriolan* – zeigen ähnlich stark variierende Grade der Abweichung wie die Stücke der ersten Phase. Von der leicht abgeänderten Übersetzung Brockmanns über Schinks weitläufig getreue und Brömels freie Bearbeitung bis zu Ayrenhoffs Gegen-Shakespeare-Stück zeigt sich, dass es noch keine einheitliche Vorgangsweise bei der Aufführung der englischen Stücke gab. Die folgenden Jahre mit *Die Quälgeister*, *Coriolan* und *Macbeth* bestätigen dies.

¹²⁴ Vgl. Genée, *Geschichte der Shakespeare'schen Dramen in Deutschland*, S. 284

¹²⁵ Vgl. Schweinhaupt, „Shakespeares Dramatik in der inhaltlichen und formalen Umwandlung“, S. 120.

Die 16 Shakespeare-Adaptionen, die im Wien Josephs II. aufgeführt wurden, zeichnen sich aber nicht nur durch eine Variabilität aus, was den Grad ihrer Abweichung vom Original betrifft, sondern auch in den dramatischen Genres, denen sie zuzuordnen sind.¹²⁶ Egal ob Shakespeares Dramen wie in der *First Folio* Ausgabe in *Comedies*, *Histories* und *Tragedies* eingeteilt oder in mehrere Unterkategorien aufgeteilt werden (bsp. Problemstücke, Romanzen, Römerdramen, etc.), von jeder Gruppe haben sich die deutschsprachigen Bearbeiter bedient. Dies zeugt einerseits von der Experimentierfreude der Literaten und lässt andererseits auch Rückschlüsse auf die Publikumswirksamkeit der einzelnen Genres zu. Auf Wiens Bühnen zeigten die Tragödien die am längsten andauernden Erfolge. Die Bearbeitungen der verschiedenen Lustspiel-Formen sahen zwar ausnahmslos mehrere Wiederholungen, konnten sich allerdings nie lange im Spielplan halten. Auf regelrechtes Missfallen stießen die Historie *Heinrich der Vierte* und das Römerdrama *Koriolan*.¹²⁷

Die Untersuchung der werkübergreifenden Abänderungen kann also an einem breiten Spektrum an Dramen, was Genre und Originaltreue betrifft, vorgenommen werden. Zunächst soll jedoch weiter auf die in Kapitel 2.1. angeschnittene Frage eingegangen werden, warum die deutschsprachigen Autoren des 18. Jahrhunderts so stark zu freien Bearbeitungen tendierten.

3. DIE NOTWENDIGKEIT ZU ÄNDERN

3.1. Dramenbearbeitungen im Josephinismus

Als die ersten Shakespeare-Adaptionen auf Wiens Bühnen kamen, herrschten auf diesen Übersetzungen und Bearbeitungen vor.¹²⁸ Betrachtet man allerdings zeitgenössische Wiener Quellen, so offenbart sich das ambivalente Verhältnis, das die Wiener Theaterkritik zu derartigen Werken hatte: Sie wurden befürwortet, sollten allerdings auch Änderungen an ihren jeweiligen Originalen vornehmen und Eigeninitiative zeigen. Sonnenfels fordert dramatische Übersetzer beispielsweise auf: „[W]eg mit allem dem, was unbeschadet des

¹²⁶ Vgl. hierzu auch Häublein, *Die Entdeckung Shakespeares auf der deutschen Bühne des 18. Jahrhunderts*, S. 306 f.

¹²⁷ Shakespeares Originale zu *Richard der Dritte* und *Kleopatra und Antonius*, die beide in Wien eine respektable Anzahl an Wiederholungen erhielten, fallen zwar ebenfalls in diese Kategorien, die deutschen Bearbeiter folgten in den beiden Fällen allerdings mehr den Vorgaben von französischen Alexandriner-Trauerspielen.

¹²⁸ Vgl. Zechmeister, *Die Wiener Theater nächst der Burg und nächst dem Kärntnerthor*, S. 314 f.

Ganzen aus dem Stücke wegbleiben kann, und den Ausländer verräth!“¹²⁹ Darauf aufbauend meint er, „da lasse ich, meiner Seite, dem Uebersetzer freye Hand, wie er mit dem Stück nur haushalten will: ich fodre Wirkung, und es wird mir gleich viel gelten, ob ich meine Unterhaltung dem Verfasser, oder jemanden sonst schuldig werde.“¹³⁰ Dieser Gedankengang zeigt die völlige Abwesenheit des für die spätere Shakespeare-Verehrung so wichtigen Genie- bzw. Autoren-Kultes. Anstelle ein Stück als Arbeit eines spezifischen Dramatikers zu würdigen, legt Sonnenfels das Hauptaugenmerk auf das Werk und seine Wirkung. Der Verfasser desselben bleibt zweitrangig.

Fordert Sonnenfels eine Verbesserung durch die Übersetzung, wird für Karl von Zahlheim in seiner *Wienerischen Dramaturgie* die Adaption eines etablierten Dramatikers schon zu einer ehrenvollen Tat, ganz gleich, wie sie letzten Endes ausfällt. Über die das Original verändernde „Nachahmung“, wie er es nennt, schreibt er: „[D]er Kampf mit einem Achill ist immer rühmlich, sollte man ihm auch unterliegen.“¹³¹ An anderer Stelle¹³² beschreibt Zahlheim ausführlich die zwei Arten, die es von „Nachahmern“ gibt: Zum einen den „genaue[n] Kopist, den man den flavischen Nachäffer nennen sollte“ der unrühmlicher Weise seinem Original nach Möglichkeit treu zu sein versucht; und zum anderen den „Nachahmer im eigentlichen Verstande, der, wenn es ihm gelungen hat [sic!], auf den stolzen Name [sic!] des Verbesserers Anspruch machen darf“. Die Vertreter der zweiten, von Zahlheim deutlich bevorzugten, Kategorie beschränken sich nicht darauf, ihr Original zu kopieren, sondern versuchen es zu verbessern, seine positiven Aspekte zu verstärken und seine „Fehler“ zu umgehen.

Während es nicht über jeden Zweifel erhaben war, in Werke deutscher Autoren einzugreifen,¹³³ herrschte darin Einigkeit, ausländische Stücke nur in stark abgewandelter Form auf Wiens Bühnen zu bringen. Ein damals weniger angesprochener, jedoch zweifellos sehr gewichtiger Grund hierfür, liegt in den differierenden Theatermodellen und dass – um auf das Beispiel Shakespeare zurückzukommen – sich für die elisabethanische Bühne Englands verfasste Stücke kaum auf der illusionistischen Guckkastenbühne des josephinischen Wiens aufführen lassen. Sonnenfels gehört zu denjenigen, die dezidiert darauf

¹²⁹ Sonnenfels, *Briefe über die wienerische Schaubühne*, S. 103. Tatsächlich liest man in vielen Periodika häufig den Kritikpunkt, dass ein Stück beispielsweise „zu britisch“ sei.

¹³⁰ Ebd., S. 104.

¹³¹ Zahlheim, Karl von, *Wienerische Dramaturgie*, Wien: Trattner 1776, S. 34.

¹³² Vgl. ebd., S. 185 ff.

¹³³ Der *Theatralalmanach von Wien* zum Beispiel spricht sich zwar nicht dezidiert dagegen aus, stellt sich aber aufgrund des abgeänderten Endes von Weißes *Romeo und Julie* die Frage: „Aber ist dies anständig, die Arbeit eines andern Dichters nach seinem Gutdünken zu ändern?“ und nennt es „diese Beleidigung, wenn es eine war“. Dass damit auch das Ende von Shakespeares Stück verändert wurde, gibt jedoch keinen Anlass zur Kritik. Vgl. Heufeld/ Klemm, *Theatralalmanach von Wien, für das Jahr 1773*, S. 175.

hinweisen, dass der Übersetzer eines dramatischen Stücks „als ein Kenner der Schaubühne arbeiten [muß]“. ¹³⁴ Häufiger als die verschiedenen Theatermodelle werden jedoch die verschiedenen Sitten und Geschmäcker als Argument für einen stark eingreifenden Bearbeitungsprozess herangezogen.

Es herrschte der Glaube vor, dass jede Nation einen eigenen Charakter habe. Im Detail geht besonders Sonnenfels mit theatralem Bezug auf dieses Phänomen ein: Schon in dem einleitenden Schreiben seiner *Briefe über die Wienerische Schaubühne* erklärt er, „daß man von dem Geschmacke der öffentlichen Ergötzungen [in diesem Fall dem Theater] auf den Geschmack eines Volkes für die Wissenschaft und Künste, und bis zu einem gewissen Grad, auch auf die Feinheiten seiner Sitten, und des Umgangs folgern mag.“ ¹³⁵ Damit wären ausländische Dramen spezifisch an den Geschmack ihrer Herkunftsländer angepasst. Für ein deutsches Publikum sind sie ungeeignet, da seine Anteilnahme durch die fremden Sitten leiden würde. ¹³⁶ Die differierenden Denkungsarten der Bühnenfiguren würden einer Identifikation entgegenhandeln und die pädagogische Wirkung unterbinden, die in der Aufklärung von einem Schauspiel erwartet wurde. Diese Stellungnahme war im ganzen deutschsprachigen Raum des ausgehenden 18. Jahrhunderts verbreitet. Die *Kurzgefaßten Nachrichten von den bekanntesten deutschen Nationalbühnen überhaupt* schildern ein besonders aussagekräftiges Beispiel für diesen im Theater propagierten Nationalgedanken, indem sie den neuen Vorhang des Hamburger Nationaltheaters beschreiben. Darauf war ein Tempel zu sehen, aus dem „eine Menge fremden Plunders, der nicht ins deutsche Gebiet gehört“ ¹³⁷, hinausgeworfen wird. Obwohl sich der Vorhang des Wiener Nationaltheaters in diesem Punkt weniger aggressiv zeigt, waren auch auf ihm die Allegorien von Patriotismus und dem Genius Österreichs abgebildet. ¹³⁸

Die Ablehnung gegen nicht genügend abgeänderte Dramen fremder Nationen ist in der Wiener Theaterkritik allgegenwärtig. Besonders die Notwendigkeit, deutsche Sitten zu porträtieren, wird betont: „Das bringt wieder den frommen Wunsch hervor, daß wir uns zwar die großen Schönheiten der Fremden eigen zu machen suchen, sie aber auf unsere Sitten,

¹³⁴ Sonnenfels, *Briefe über die wienerische Schaubühne*, S. 207. Dieselbe Stelle wurde auch im *Allerley von Wien* abgedruckt. Vgl. Anonym, *Das Allerley von Wien. Eine Monatsschrift. Dritter Band*, Wien: Lektürekabinet auf dem Kohlmarkte 1775, S. 1028.

¹³⁵ Sonnenfels, *Briefe über die wienerische Schaubühne*, S. 6 f.

¹³⁶ Vgl. ebd., S. 168 f. Mit Shakespeare-Bezug geht Joseph Uhlmann auf diese Problematik ein. Vgl. Uhlmann, *Shakespear in sechzehnten Jahrhundert für die englische Nation*, S. 27.

¹³⁷ Schmidt, *Kurzgefaßte Nachrichten von den bekanntesten deutsschen Nationalbühnen überhaupt*, S. 172.

¹³⁸ Anonym, *Kaiserlich Königliche allergnädigst privilegirte Realzeitung der Wissenschaften und Künste*, Wien: Kurzböck 1779, S. 281

Gebräuche, und Gewohnheiten übertragen möchten.“¹³⁹ Die radikalste Vorgangsweise, dies zu erreichen, bestand in einer vollständigen Verlegung des Handlungsortes in den deutschsprachigen Raum: „Alle Uebersetzer sollten es sichs [sic!] zur Richtschnur nehmen [...] wenigstens diese [ausländischen] Dramen völlig auf deutschen Boden zu verpflanzen.“¹⁴⁰ Verzichtete man bei Shakespeares Tragödien auch darauf, ließ man vier Komödien im deutschsprachigen Raum spielen: *Die lustigen Abentheuer an der Wienn* spielen in Penzing, Hietzing und dem Berg am Schönbrunnergarten; *Die ländlichen Hochzeitsfeste* auf dem Landgute eines Herrn von Jöksen; *Gasner der Zweyte* in Wien und Nussdorf; und das ursprünglich in Wien angesiedelte *Measure for Measure* wurde als *Gerechtigkeit und Rache* in eine ungenannte, aber ebenso deutsche Hauptstadt einer Provinz verlegt. Die jeweiligen Figurennamen wurden dementsprechend eingedeutscht.

Den deutschen Nationalgeschmack, der durch Änderungen wie solche Lokalisierungen angesprochen werden soll, verortet Sonnenfels zwischen dem französischen und dem englischen, was er dezidiert auf theatrale Formen ausweitet.¹⁴¹ Der deutsche Dramatiker sucht einen Kompromiss zwischen den langatmigen, regelstrengen, französischen Schauspielen und der zu freien, unregelmäßigen Struktur eines Shakespeare-Dramas. Diese Überlegung ist ebenfalls im gesamtdeutschen Raum der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts präsent, wobei norddeutsche Theoretiker wie Lessing eher im protestantischen, parlamentarischen England eine Vorbildfunktion sehen. In der katholischen, kaisertreuen Wiener Prägung des deutschen Nationalgeschmacks ist diese anglophile Tendenz wesentlich seltener aufzufinden.

In der Shakespeare-Forschung entsteht manchmal der falsche Eindruck eines „übermächtig vorherrschenden französischen Geschmack[s]“¹⁴² der Wiener, dem die englischen Stücke unterworfen wurden. Besonders Georg Schweinhaupts Dissertation zu den Adaptionen geht von dieser Annahme aus. Sowohl die theoretischen Überlegungen in den zeitgenössischen Dramaturgien als auch die praktischen Umsetzungen in den Bearbeitungen widersprechen allerdings dieser These. Charakteristisch für den Wiener Umgang mit Shakespeare ist nicht, ihn vollständig in ein französisches Muster zu bringen, sondern den angesprochenen Mittelweg zwischen dem französischen und englischen Modell zu finden. Shakespeare wurde sozusagen *französischer* gemacht, er wurde nicht *französisch* gemacht. Autoren wie

¹³⁹ Heufeld/ Klemm, *Theatralalmanach von Wien, für das Jahr 1773*, S. 150. Vgl. auch Sonnenfels, *Briefe über die wienerische Schaubühne*, S. 233 f.

¹⁴⁰ Klemm, *Dramaturgie, Litteratur und Sitten*, S. 85. Vgl. auch Schink, *Dramaturgische Fragmente. Zweyter Band*, S. 444 f.

¹⁴¹ Vgl. Sonnenfels, *Briefe über die wienerische Schaubühne*, S. 173 ff.

¹⁴² Schweinhaupt, „Shakespeares Dramatik in der gehaltlichen und formalen Umwandlung“, S. 8.

Ayrenhoff, dessen unbestrittene Vorliebe für französische Dramenformen¹⁴³ sich in *Kleopatra und Antonius* widerspiegelt, bleiben die Ausnahme von dieser Regel.

Zu bedenken ist, dass die bürgerlich aufklärerische Theaterreform, die mit der Einrichtung der neuen Theaterzensur ihre Vormachtstellung etablierte, nicht bloß eine Gegenbewegung zu den unregelmäßigen Stegreifstücken, sondern auch den französischen Einflüssen darstellt.¹⁴⁴ Selbst Franz Karl von Högelin, der Sonnenfels als Zensor ablöste und diese Position während der restlichen Regierungsjahre Josephs II. innehatte, zeigte „Unbehagen [...] über den Vorrang der französischen Kultur.“¹⁴⁵ Die Autoren der Periodika teilten seine Meinung und verhielten sich dem rein Französischen gegenüber genauso widerwillig wie dem rein Englischen. „Vollkommen französische Sitten in deutscher Sprache agirt; so anstößig, so unerträglich“¹⁴⁶ schreibt Klemm und klagt über die vielen Fehler kanonisierter französischer Autoren, die vor wenigen Jahrzehnten niemand zu tadeln gewagt hätte.¹⁴⁷ Mit der Theaterreform in den 1760er Jahren änderte sich ihre Konnotation und die vormals verehrten Franzosen wurden für die Wiener zu „fürchterliche[n] Nebenbuhler[n] der Deutschen“,¹⁴⁸ deren Dichter mit „abgenützten Triebwerke[n]“¹⁴⁹ arbeiten. Die Realzeitung, deren einzelne Jahrgänge eine Vielzahl sich gegen die französische Stilrichtung wendende Kommentare aufweisen, resümiert diese Entwicklung:

„Mit inniger Seelenfreude bemerken wir, daß unser Publikum an allen den geistlosen französirten Stücken, die noch vor Kurzem unter dem Titel Drama, so ein Aufsehen machten, immer weniger Lust findet – Ein Zeichen, daß Geschmack und Wissenschaften sich immer mehr und mehr über die Nation verbreiten – Sie fängt an ihren deutschen Ursprung zu fühlen, und zertrümmert die Ketten, die das weichliche Gallien ihrem männlichen Geist bisher angelegt hatte.“¹⁵⁰

Ausländische Dramen, ganz gleich aus welchem Land sie kamen, mussten demnach einer Umarbeitung unterzogen werden. Sowohl das Bestreben, eine deutsche Identität zu etablieren, als auch die Überzeugung, dass nur Stücke nach deutschem Geschmack mit deutschen Sitten auf das Publikum eine Wirkung erzielen könnten, machten das unumgänglich. Die mittig angeordnete Kompromissposition des Wiener Theaters zwischen französischem und

¹⁴³ Vgl. Mansky, „Die frühe Shakespeare-Rezeption im josephinischen Wien“, S. 8.

¹⁴⁴ Vgl. Zechmeister, *Die Wiener Theater nächst der Burg und nächst dem Kärntnerthor*, S. 77.

¹⁴⁵ Ebd., S. 49.

¹⁴⁶ Klemm, *Dramaturgie, Litteratur und Sitten*, S. 86.

¹⁴⁷ Vgl. ebd., S. 91 f.

¹⁴⁸ Heufeld/ Klemm, *Theatralalmanach von Wien, für das Jahr 1773*, S. 124.

¹⁴⁹ Müller, *Geschichte und Tagbuch der Wiener Schaubühne*, S. 77.

¹⁵⁰ Anonym, *Kaiserlich Königliche allergnädigst privilegirte Realzeitung*, 1778, S. 737 f.

englischem Einfluss – eine vollständige Unterordnung unter einen der beiden Stile scheuend – prägte auch stark die Aufnahme Shakespeares.

3.2. Shakespeare-Rezeption im Josephinismus

Um die Shakespeare-Rezeption in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu untersuchen, muss auf die eigentümliche Sonderstellung hingewiesen werden, die Shakespeare für die damaligen Kunstkritiker eingenommen haben dürfte. Seine Person und seine Dramen waren im deutschsprachigen Raum lange Zeit unbekannt.¹⁵¹ Erst in den 1750er Jahren begann sein Werk rezipiert zu werden und es sollte noch bis zu Wielands Übersetzung – 150 Jahre nach Shakespeares Tod – dauern, bis es in deutscher Sprache einer breiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurde. So neu er auch für die Deutschen war, musste er ihnen gleichzeitig als kanonisierter Theaterautor begegnen. In England galt er nämlich bereits als Nationaldichter und in Deutschland erhob ihn eine junge Generation schnell zum Leitbild eines regelrechten Genie-Kultes.

Auf der einen Seite wurde seine Größe also als bereits etablierte Tatsache angesehen – er wird mit Molière oder Homer verglichen¹⁵² – auf der anderen Seite waren seine Dramen jedoch neu, ungewohnt und rätselhaft.¹⁵³ Ihr Stil unterschied sich markant von den Werken anderer Autoren, die den Ruf von Nationaldichtern genossen, wie den französischen Klassikern und den griechischen Dramatikern der Antike. Über Shakespeares Leben war kaum etwas bekannt, noch weniger über das Theatermodell, für das er seine Stücke konzipiert hatte.

Diese unübliche Einführung in das deutsche Literaturleben führte, laut Frank Günther, zu einer zweigeteilten Beurteilung: Von absolutistischer Seite wurde er vollständig abgelehnt, von einer jungen, rebellischen Generation jedoch als seelenverwandt verehrt.¹⁵⁴ Obwohl keine dieser Positionen in Wien vorherrschte, waren sie beide vertreten. Wie aus der Kaiserstadt nicht anders zu erwarten, stellten die bedingungslosen Shakespeare-Verehrer die kleinste Gruppe dar. Der *Wiener Theaterkalender* und noch deutlicher das *Journal von auswärtigen und deutschen Theatern* belegen jedoch, dass auch diese Stellungnahme vertreten war. Der „hohe Brite“, „Meister Schakespear“, wird zum „Zauberer“ hochstilisiert, den es auf die

¹⁵¹ Vgl. Macey, Samuel L., „The Introduction of Shakespeare into Germany in the Second Half of the Eighteenth Century“, in *Eighteenth-Century Studies*, Vol. 5/2, 1971-1972, S. 261 f.

¹⁵² Vgl. Anonym, *Kaiserlich Königlich allergnädigst privilegierte Realzeitung*, 1772, S. 446, Moll, *Historisch-kritische Theaterchronik von Wien. Ersten Bandes erster Theil*, S. 57, Schmidt, *Journal von auswärtigen und deutschen Theatern. I. Theil*, S. 78 sowie Zahlheim, *Wienerische Dramaturgie*, S. 80.

¹⁵³ Simon Williams spricht von einem „tone of discovery“, der die damalige Shakespeare-Rezeption bestimmt. Vgl. Williams, *Shakespeare on the German Stage*, S. 27.

¹⁵⁴ Vgl. Günther, Frank, *Unser Shakespeare*, München: dtv 2014, S. 29.

Wiener Bühnen zu bringen gilt.¹⁵⁵ Die für ihre Zeit progressivsten Bühnenfassungen wie Schröders *Lear* oder Heufelds *Hamlet* werden für ihre Änderungen kritisiert, sie werden zu einem „Schattenumriß“ Shakespeares oder seinem bloßen „Torso“:¹⁵⁶ „Schad’ ist’s immer, daß man den stolzen Britten vom Himmelfluge herabziehen muß“¹⁵⁷

Der Shakespeare-Verehrung, die zweifellos von norddeutschen Debatten beeinflusst wurde und mit der Zeit kontinuierlich zunahm, stand in Wien eine radikale Shakespeare-Ablehnung gegenüber. Auffallend bei den Shakespeare-Gegnern ist, dass ihre prominentesten Vertreter nicht aus den Kreisen bürgerlicher Geistesmenschen, sondern der hohen Aristokratie kommen, der Gesellschaftsschicht, die sich am ehesten mit den Werken der französischen Klassik identifizierte. Kaiser Joseph II. äußerte selbst seine Abneigung gegen den englischen Dramatiker und jene, die seinen Stil zu kopieren trachten.¹⁵⁸ Da der Kaiser allerdings die Adaptionen Schröders und Brockmanns an seinem Nationaltheater duldete, scheint er dieser kunstkritischen Position nicht zu viel Gewicht beigemessen zu haben.

Wesentlich aktiver betrieb Cornelius Hermann von Ayrenhoff seinen unermüdlichen Kreuzzug gegen den ungeliebten Engländer. Bereits seine Zeitgenossen erkannten die Besonderheit von Ayrenhoffs radikaler Attitüde und stellten ihn und Shakespeare als Todfeinde dar.¹⁵⁹ Bis ins hohe Alter versuchte er die Öffentlichkeit mit Schriften, Vorreden und satirischen Lustspielen von seinen Argumenten gegen Shakespeare im Speziellen und den Sturm und Drang im Allgemeinen zu überzeugen. Es sollte nicht verwundern, dass gerade die Shakespeare-Forschung nicht sonderlich positiv auf Ayrenhoff und seine ignorante Einstellung zu sprechen ist. Allerdings muss dabei auch betont werden, dass Ayrenhoffs Shakespeare-Bild im Kontext des damaligen Theaterverständnisses durchaus nachvollziehbar ist und er mitunter intelligente und humoristische Methoden fand, seine Ansichten zu verbreiten.

Sein auch heute noch amüsanter Meisterstück auf diesem Gebiet ist der vierte Auftritt des vierten Aufzugs aus seinem Lustspiel *Die gelehrte Frau*, eigentlich eine gelungene – wenn auch nicht sonderlich erfolgreiche – Adaption von Molières *Les femmes savantes*. Darin lässt er den Möchtegern-Dramatiker Dramschmied die Handlung seiner neuesten Schöpfung, *William mit dem hölzernen Fuß*, vortragen. Der Titel kommt dabei nicht von ungefähr: Das Stück im Stück ist ein ausgesprochen albernes Sammelsurium der unsinnigsten Elemente aus

¹⁵⁵ Vgl. Schmidt, *Journal von auswärtigen und deutschen Theatern. II. Theil*, S. 162 f.

¹⁵⁶ Vgl. ebd., S. 106.

¹⁵⁷ Ebd., S. 105.

¹⁵⁸ Vgl. Weilen, „Shakespeare und das Burgtheater“, S. 61.

¹⁵⁹ Vgl. Schink, Johann Friedrich, *Dramaturgische Fragmente. Vierter Band*, Graz: Widmanstätter 1782, S. 977.

den Werken William Shakespeares und dem von Ayrenhoff verabscheuten *Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand*.¹⁶⁰ Indem Ayrenhoff lediglich Anspielungen auf Shakespeares fragwürdige Elemente aneinanderreihet, erschafft er eine stark kritisierende Parodie seines Stils. Mit den Kommentaren der Zuhörer, die auf Dramschmieds Vortrag folgen, macht sich der Autor über die bedingungslose Shakespeare-Verehrung lustig. So meint ein gewisser Herr von Kühnwitz nachgebend, nachdem er erfahren hat, dass sich seine berechtigten Kritikpunkte an *William mit dem hölzernen Fuß* auch in den Werken Shakespeares finden: „Sobald Sie sich Shakespearen zum Muster gewählt: hab ich nicht das geringste mehr einzuwenden.“ (IV,4, S. 87)

Neben Ayrenhoffs Satiren ist besonders sein *Ein und anders über Deutschlands Theaterwesen und Kunstrichterey*, eine Reaktionsschrift auf Schinks *Dramaturgische Fragmente*, für seine Shakespeare-Ablehnung aussagekräftig. Darin hinterfragt er sämtliche lobende Aussagen, die Schink über den Engländer trifft, und kritisiert ausgiebig dessen Werk sowie die deutschen Schriftsteller, die sich an selbigem orientieren. Vor allem Shakespeares Missachtung der von antiken Theoretikern bestimmten dramatischen Regeln wird für Ayrenhoff zur Berechtigung seiner Stellungnahme gegen diese „litterarische Seuche“. ¹⁶¹ Ebenfalls als „Seuche“ werden Shakespeare und seine deutschen Jünger von der *Wiener Kronik* betrachtet. Ihre Argumente dafür entsprechen Großteils den Kritikpunkten Ayrenhoffs. ¹⁶²

Neben den ausführlichen Abhandlungen gegen Shakespeares Regellosigkeit im Aufbau seiner Stücke, findet die *Wiener Kronik* allerdings auch lobende Worte für seine Menschenkenntnis und seine Stoffe. Beides empfiehlt sie angehenden Dichtern als Inspirationsquelle. Freie Adaptionen wie Weißes *Romeo und Julie*, die Figuren und Handlungen von Shakespeare übernehmen und sie in ein auf dem Wiener Theater etabliertes Dramenmodell zu bringen suchen, werden zu akzeptablen – wenn auch nicht idealen – Auseinandersetzungen mit den englischen Stücken. ¹⁶³ In dieser kontrastreichen Stellungnahme zu Shakespeare spiegelt die *Wiener Kronik* den allgemeinen Ton der Theaterkritik im Josephinismus wider.

Ähnlich wie der deutsche Nationalgeschmack zwischen dem englischen und französischen eingeordnet wurde, bezieht der Großteil der Wiener Shakespeare-Kritik zwischen den beiden extremen Positionen der vollkommenen Befürwortung und vollkommenen Ablehnung

¹⁶⁰ Vgl. Mansky, Matthias (Hg.), *Cornelius von Ayrenhoff. Die gelehrte Frau*, Hannover: Wehrhahn 2014, S. 120.

¹⁶¹ Vgl. Ayrenhoff, *Ein und anders über Deutschlands Theaterwesen und Kunstrichterey*, S. 48 f.

¹⁶² Vgl. Anonym, *Wiener Kronik*, S. 13 und 307 ff.

¹⁶³ Vgl. ebd., S. 310 ff.

Stellung. Der Ansicht des Übersetzers Wieland folgend,¹⁶⁴ wird Shakespeare als ein Autor aufgefasst, dessen Werk sich aus „Schönheiten“ und „Fehlern“ zusammensetzt; ein Dramatiker der Extremen, der Positives mit Negativem vereint.

Dieses dualistische Shakespeare-Bild vertritt beispielsweise Sonnenfels, wenn er schreibt:

„[S]ie [die Deutschen] werden zwar nie so tief in den Schlamm des Unsinn, und der Unanständigkeit versinken [wie Shakespeare]; aber auch nie sich in so hohen Gegenden aufschwingen: wir sind weder zu solchen Schönheiten, noch zu solchen Fehlern groß genug.“¹⁶⁵

Die Schönheiten machen Shakespeare zum Genie, die Fehler – im Verlauf seiner *Briefe* geht Sonnenfels vor allem auf die fehlende Gattungstrennung und die krassen Verstöße gegen die drei Aristotelischen Einheiten ein – zu einem „abentheuerliche[n] Genie“.¹⁶⁶ Er rät den angehenden Schriftstellern deshalb, Shakespeare zu studieren, „nicht um ihn ganz nachzuahmen, sondern aus ihm anwendbare Schönheiten zu sammeln“.¹⁶⁷

Eine ähnliche Haltung lässt sich aus den meisten Texten der zeitgenössischen Theaterkritik herauslesen. Shakespeares Stücke werden für manche Aspekte gelobt, für andere kritisiert; bei Adaptionen wird das Original geachtet, aber auch die Änderungen befürwortet; der Engländer wird zu einem Genie stilisiert, aber keines, das für das deutsche Theater angemessen wäre.

Für die Annahme, die Deutschen hätten vorwiegend an einzelnen, als schön empfundenen, Aspekten der Shakespeare-Dramen Gefallen gefunden, bieten die freien Bearbeitungen konkrete Beispiele. Weiße gab sein *Romeo und Julie* als eigenständige Arbeit aus, wollte jedoch nicht auf die Metaphorik von Nachtigall und Lerche verzichten (I, 2, S. 104); Stephanie übernahm in seinem als „Originalstück“ angepriesenen *Macbeth* die Szenen der Aufnahme Macduffs durch Malkolm (III, 2), des Auftritts von Macduffs Sohn (III, 3) und der schlafwandelnden Königin (V, 4, 5, 6) nahezu wortwörtlich von Wielands Shakespeare-Übersetzung; die Laienschauspieler sind das einzige deutlich als Schöpfung Shakespeares erkennbare Element, das sich in dem eigenständigen *Die ländlichen Hochzeitsfeste* wiederfindet; Brömel übernahm für *Gerechtigkeit und Rache* die Handlung um Shakespeares Lucio (bei ihm die Gebrüder van der Hoorn), der sich bei dem verkleideten Fürsten über denselben beschwert (Vgl. IV, 4), obwohl sie keine direkte Verbindung zu der Haupthandlung aufweist; und Schink, der für seinen *Koriolan* Shakespeares erste Szene mit dem Bauernaufstand gestrichen hatte, bringt die darin enthaltene metaphorische Geschichte,

¹⁶⁴ Vgl. Meisnest, F. W., „Wieland’s Translation of Shakespeare“, in *The Modern Language Review*, Vol. 9, No. 1, 1914, S. 27.

¹⁶⁵ Sonnenfels, *Briefe über die wienerische Schaubühne*, S. 176.

¹⁶⁶ Ebd., S. 138.

¹⁶⁷ Ebd., S. 244.

welche die Gesellschaftsschichten eines Staates mit den einzelnen Teilen eines Körpers vergleicht, an einer späteren Stelle in einem anderen Kontext ein (Vgl. I, 4, S. 111-114).

Noch aussagekräftiger sind Stellen, welche die Bearbeiter aus anderen Shakespeare-Stücken übernommen haben. Dieses Phänomen führt deutlich vor Augen, dass die Originalstücke häufig nicht als zusammenhängende Einheiten rezipiert wurden, sondern als Sammlungen einzelner brauchbarer Elemente. In Pelzels *Die lustigen Abentheuer an der Wienn* finden sich die Stelle aus *Henry IV., Part 2*, in der Falstaff (hier Chevalier Ranzenhoven) seine Wirtin mit einer Otter vergleicht (Vgl. IV, 7, S. 84) und Falstaffs Monolog über die Ehre aus *Henry IV., Part 1* (Vgl. IV, 11, S. 91 f.). Stephanie übernahm für *Macbeth* aus *King Lear* nicht nur Figurennamen (Gonerill und Curan), sondern im ersten Aufzug auch das Gewitter als dramatisches Element.¹⁶⁸ Der analphabetische Bote schließlich, durch den Romeo bei Shakespeare von dem Ball der Capulets erfährt, hat in Meyers *Imogen* einen Auftritt (Vgl. III, 2, S. 38 f.) – nur dass er seinen Brief diesmal der richtigen Person übergibt.

Von den Periodika, die sich mit den Wiener Theatern des 18. Jahrhunderts beschäftigen, geht keines so ausführlich auf Shakespeare ein, wie Schinks *Dramaturgische Fragmente*. Schink spricht darin mehrmals von seiner Begeisterung für die dramatische Kunst des Engländers. Es ist bezeichnend für den Zeitgeschmack, dass er dabei jedoch nicht in den Ton einer bedingungslosen Verehrung verfällt, sondern – wie Sonnenfels – eine Unterscheidung zwischen Shakespeares Schönheiten und Fehlern vornimmt.¹⁶⁹ Seine detailliertere Beschäftigung mit dem Sujet führt ihn zu dem Schluss, dass „Plan und Katastrophe [...] überhaupt nie Shakespears glänzende Seite“¹⁷⁰ gewesen seien. Diese liegt für ihn mehr in der Charakterzeichnung der Figuren. Dem Aufbau und der Handlung von Shakespeares Stücken wirft er hingegen Unregelmäßigkeit und Unwahrscheinlichkeit vor.

Die negativen Kritikpunkte werden für Schink jedoch nicht zum Anlass, die Glorifizierung von Shakespeares Genie zu hinterfragen. Vielmehr sucht er den Grund für sie in dem zeitlichen Kontext, in dem seine Werke entstanden sind. Shakespeares Schwächen sind keine

¹⁶⁸ Die Verbindung des Gewitters mit *King Lear* ergibt sich nicht durch das Stück allein – der Kontext in dem es eingesetzt wird ist ein vollkommen anderer – sondern dadurch, dass sie bereits von der zeitgenössischen Kritik erkannt worden war. Vgl. Heufeld/ Klemm, *Theatralalmanach von Wien, für das Jahr 1773*, S. 184.

¹⁶⁹ Vgl. besonders Schink, *Dramaturgische Fragmente. Vierter Band*, S. 980.

¹⁷⁰ Schink, *Dramaturgische Fragmente. Erster Band*, S. 164. Ayrenhoff geht konkret auf diese Aussage Schinks ein (Vgl. Ayrenhoff, *Ein und anders über Deutschlands Theaterwesen und Kunstricherey*, S. 19). Für ihn ist sie ein starkes Gegenargument wider Shakespeare, da er Plan und Katastrophe als die essentiellen Aspekte eines Dramas betrachtet. Tatsächlich wurde in der Theatertheorie bis in die Neuzeit die Figurenzeichnung der Handlung untergeordnet, weswegen Ayrenhoffs Stellungnahme hier nicht verwundern dürfte. Vgl. Roselt, Jens, „Charakter“, in: Fischer-Lichte, Erika/ Kolesch, Doris/ Warstat, Mathias (Hg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart, Weimar: Metzler 2014 (2. Aktualisierte und erweiterte Auflage), S. 48. Obwohl es bereits im 17. Jahrhundert zu einer Aufwertung der dramatischen Figurenzeichnungen kam findet sich Ayrenhoffs Position in mehreren Schriften des josephinischen Wiens wieder.

Fehler von ihm, sondern „Fe[h]ler seiner Zeit, Opfer, die er seinem Volk [...] bringen mus[s]te.“¹⁷¹ In den *Dramaturgischen Fragmenten* und *Dramaturgischen Monaten* geht Schink mehrmals auf die elisabethanische Ära ein, die er als rohe und unkultivierte Zeit betrachtet. Hinzu kommt noch die spürbare Abneigung der Wiener Aufklärer gegen die englische Kultur am Theater. Für Schink ist es „schade“, wenn ein Lustspiel „zu viel starke, und brittische Züge hat“.¹⁷² Noch häufiger findet man die Abneigung gegenüber englischen Sitten in den von Klemm verfassten oder herausgegebenen Publikationen. Darin werden Aussagen getroffen wie: „schmutzig, unanständig, oder wahrhaft englisch“,¹⁷³ „Anspielungen auf die englische [sic!] Sitten, wollen uns nicht gefallen“¹⁷⁴ oder „Die Sitten einer Nation [England] herrschen darinnen [„Die eifersüchtige Ehefrau“], die uns weniger interessiren.“¹⁷⁵ Hinzu kommt, dass Shakespeares Stücke nicht gerade verschweigen, für welche Zeit und welches Land sie verfasst wurden.¹⁷⁶ Viele Besonderheiten seiner Stücke sind nicht mehr als Zugeständnisse an sein spezifisches Theatermodell. So ermöglichte beispielsweise die minimalistische Bühnendekoration einerseits einen häufigen Ortswechsel, andererseits musste man versuchen, die leeren Räume mit Massenszenen attraktiver zu machen¹⁷⁷ (in den für eine Kulissenbühne angefertigten Wiener Bearbeitungen werden sowohl Ortswechsel als auch Massenszenen stark reduziert). In seinen Handlungen selbst spielt Shakespeare häufig auf sein Theater an. Elemente wie die von Männern gespielten Frauenrollen in den Stücken im Stück bei *A Midsummer Night's Dream* oder *Hamlet* mussten für die Menschen des 18. Jahrhunderts befremdlich wirken, weswegen die besagten Rollen in ihren josephinischen Adaptionen von Schauspielerinnen gespielt wurden. Verweise auf diese Praktik im Sprechtext wurden gestrichen oder umformuliert. Neben dem theatralen Diskurs selbst handeln Shakespeares Figuren laut den Vorstellungen der Aufklärer nach englischen Sitten und in den Dialogen finden sich zahllose Anspielungen und Verweise auf konkrete, im damaligen England bekannte, Ereignisse.

Für ein Lesepublikum stellte diese tiefe Verwurzelung in der englischen Kultur kein sonderliches Problem dar. In ihren Übersetzungen konnten Wieland und Eschenburg alles in Fußnoten erklären, was sie für ein deutsches Publikum des 18. Jahrhunderts als unverständlich einstufte. Bis in die 1770er Jahre wurde der Wert von Shakespeares Stücken

¹⁷¹ Schink, *Dramaturgische Fragmente. Erster Band*, S. 165.

¹⁷² Ebd., S. 176.

¹⁷³ Klemm, *Dramaturgie, Litteratur und Sitten*, S. 532.

¹⁷⁴ Heufeld/ Klemm, *Theatralkalender von Wien, für das Jahr 1772*, S. 44.

¹⁷⁵ Ebd., S. 150.

¹⁷⁶ Eine umfangreiche und übersichtliche Untersuchung, inwiefern Shakespeare von seinem kulturellen und politischen Kontext beeinflusst wurde, findet sich in Günther, *Unser Shakespeare*.

¹⁷⁷ Vgl. Schweinhaupt, „Shakespeares Dramatik in der inhaltlichen und formalen Umwandlung“, S. 41.

auch hauptsächlich als Lese- und nicht als Bühnenstoff aufgefasst.¹⁷⁸ Es wurde hinterfragt, ob sie überhaupt spielbar wären. Für Schink beispielsweise besteht kein Zweifel, dass Shakespeare in unbearbeiteter Form nur zum Lesen geeignet wäre. Im Gegensatz zum Leser hätte der Zuschauer nicht die Zeit, die unregelmäßigen und unwahrscheinlichen Stücke zu kompensieren, was unweigerlich in einer Schwächung der Aufmerksamkeit und Ermattung der Teilnahme resultieren müsste.¹⁷⁹

Es war eindeutig: Wollte man Shakespeare aufführen, musste er zunächst abgeändert und den gegenwärtigen Bühnenbedingungen angepasst werden. Man durfte Shakespeare auf der deutschen Bühne „nicht reden lassen wie er redet, sondern wie er geredet haben würde: wenn sein Genie kultivierter, wenn er zu andern Zeiten und unter andern Umständen wäre geboren worden.“¹⁸⁰ Schink fordert jedoch nicht allein, Shakespeare anzupassen, er fordert ihn zu verbessern:

„Eben deswegen rat‘ ich den Uibersezzern Shakespears für die Büne – Kritik, Philosophie, echten Geschmack an, damit sie das Gold von den Schlakken zu sondern verstehen, und alles in diesen Uibersezzungen hinwegräumen, wodurch Natur und Warheit blamirt, und Shakespear gleichsam entshakespearisirt wird.“¹⁸¹

Über die Notwendigkeit der Eingriffe ist sich auch die spätere Shakespeare-Forschung einig. Selbst viele Publikationen, die den Bearbeitungen kritisch gegenüberstehen, sehen ein, dass weder die Theaterzensur noch der damalige Publikumsgeschmack den Briten in seiner ursprünglichen Form auf der Bühne geduldet hätte. Auch wenn sie ihnen jegliche künstlerische Qualität absprechen, danken sie es ihnen, Shakespeare bühnentauglich gemacht zu haben. Doch was musste verändert werden, um die besagte Bühnentauglichkeit zu bewirken?

¹⁷⁸ Vgl. Häublein, *Die Entdeckung Shakespeares auf der deutschen Bühne des 18. Jahrhunderts*, S. 32.

¹⁷⁹ Vgl. Schink, *Dramaturgische Fragmente. Zweyter Band*, S. 311 f.

¹⁸⁰ Ebd., S. 311 f.

¹⁸¹ Schink, *Dramaturgische Fragmente. Vierter Band*, S. 981.

4. DER TUGENDHAFTE SHAKESPEARE

4.1. Theater als Schule der Sitten

Neben den szenischen Möglichkeiten, die das Illusionstheater des 18. Jahrhunderts bot, war es besonders die ihm zugesprochene sozialpädagogische Funktion, welche für die Form, in der Shakespeares Dramen auf Wiens Bühnen kamen, entscheidend sein sollte. Die vor allem von Kameralisten getragene Reformposition wollte das Theater als eine staatlich geförderte Sittenschule begreifen.¹⁸² Unterhaltung, Zerstreuung, künstlerische Werte wie auch der ökonomische Nutzen der Schaubühnen rückten dabei hinter ihren erzieherischen Möglichkeiten, die Bürger zu gesitteten, tugendhaften Untertanen auszubilden, in den Hintergrund. Dieses Konzept fordert Sonnenfels seit seiner Beschäftigung mit dem Theater und in den Periodika der 1770er und 1780er Jahre gilt es bereits als vorherrschendes und etabliertes Modell. Die *Wiener Kronik* rechtfertigt ihre Beschäftigung mit theatralen Themen, indem sie der Schaubühne, was moralische und sittliche Beeinflussung betrifft, denselben Stellenwert zuerkennt, wie einer kirchlichen Predigt.¹⁸³ Dass ein Schauspiel in diesem Sinne „lehrreich“ ist avancierte zu einem der wichtigsten Beurteilungsfaktoren. Selbst Wiens Zensor Hägelin betrachtete Sittenlehre und Moralvermittlung als entscheidende Kriterien seiner Stückbeurteilung.¹⁸⁴

Aufgrund des Kontexts, in denen die zu lehrenden *Sitten* in theatertheoretischen Überlegungen angesprochen werden – vorrangig als Gegenwort zum *Laster* – kann geschlossen werden, dass darunter eine moralische, (bürgerlich) tugendhafte und anständige Verhaltensweise begriffen wurde. Die angestrebte Aufgabe des Theaters bestand darin, deutlich voneinander getrennte, leicht verständliche und einprägsame Beispiele für die Sitten und Laster zu finden, erstere den Zusehern möglichst attraktiv zu präsentieren und ihren Abscheu vor letzteren zu erwecken. Im Namen dieses Gedankengangs wurde die deutsche Schaubühne unter Bender angekündigt¹⁸⁵ und auch in den folgenden Jahren wurde er als oberstes Ziel jedes Schauspiels betrachtet.¹⁸⁶

¹⁸² Vgl. Haider, *Des sittlichen Bürgers Abendschule*, S. 34 ff.; für eine detaillierte Betrachtung des Wiener Fallbeispiels vgl. ebd., S. 269-350.

¹⁸³ Vgl. Anonym, *Wiener Kronik*, S. 6.

¹⁸⁴ Vgl. Ausschnitte aus Hägelins Denkschrift, abgedruckt in Glossy, „Zur Geschichte der Wiener Theaterzensur“, S. 299 ff.

¹⁸⁵ Vgl. Sonnenfels, *Briefe über die wienerische Schaubühne*, S. 344 sowie Müller, *Geschichte und Tagbuch der Wiener Schaubühne*, S. 23.

¹⁸⁶ Vgl. Klemm, *Dramaturgie, Litteratur und Sitten*, S. 3-16, Heufeld/ Klemm, *Theatralalmanach von Wien, für das Jahr 1773*, S. 27 f., Anonym, *Kaiserlich Königliche allergnädigst privilegirte Realzeitung*, 1773, S. 463 f., Zahlheim, *Wienerische Dramaturgie*, S. 126 f., Anonym, *Wiener Theaterkalender auf das Jahr 1787*, S. 235 sowie Zahlheim, *Kritisches Theater-Journal von Wien. Zweites Vierteljahr*, S. 116 f.

Erst nach der Jahrhundertwende kann man von einem Rückgang des Theatermodells als Sittenschule sprechen.¹⁸⁷ Allerdings lässt sich bereits aus Schinks *Dramaturgischen Fragmenten* herauslesen, dass das Konzept nicht immer zufriedenstellend in die Praxis umgesetzt wurde: „Wenn das Schauspiel auch nicht geradezu eine Schule der Sitten sein soll, so sollt es doch wenigstens keine Schule wider die Sitten sein“.¹⁸⁸ Demnach war die Besserung der Bürger ein vielleicht idealisiertes, allerdings nicht notwendiges Ziel des Theaters; lediglich eine negative Beeinflussung der Zuseher galt es unter allen Umständen zu verhindern.

Die Notwendigkeit, unsittliche Aussagen von dem Theater zu verbannen, ergab sich schon allein dadurch, dass dem Schauspiel ein hoher Grad der Beeinflussung zugemessen wurde: „Das Schauspiel wirkt als lebendes Beispiel stärker, als alle Bücher“.¹⁸⁹ Der Glaube an die direkte Wirkungsfähigkeit der Aufführung auf das Publikum war im damaligen Denken fest verwurzelt. Dadurch lassen sich auch das wachsende Interesse des Kaisers an diesem mächtigen und nützlichen Lehrmittel und die strengeren Zensurauflagen erklären.

Um durch die Schauspiele keine negative Wirkung hervorzubringen wurde gefordert, dass ihnen jeweils eine moralische Aussage zugrunde gelegt wird. Besonders pointiert wird dieser Gedanke im *Kritischen Theater-Journal von Wien* ausformuliert:

„Denn jeder dramatische Plan muß einen gewissen moralischen Endzweck haben, auf den die Handlung hinausläuft; dazu müssen gerade solche Absichten gewählt werden, die dem Endzwecke entsprechen, ihn aus allen möglichen Kräften befördern, und seine Moralität bestimmen machen.“¹⁹⁰

Der *Allgemeine Theater Almanach* geht dezidiert auf Moralvermittlung in Bearbeitungen ausländischer Stücke ein. Sollte die ursprüngliche Fassung eine amoralische Aussage beinhalten, muss diese unbedingt abgeändert werden. Eine Bearbeitung, die ihre Quelle moralischer zu machen versteht, wäre „unendlich mehr ein Original zu nennen, als so viel hiesige Originalschauspiele, mit denen man unser Publikum alle Augenblick heimsucht, und die k.k. Teatralkasse um eine dritte Einna[h]me prellt.“¹⁹¹ Aufgrund der ideologischen und finanziellen Vorzüge von „Originalen“ muss das als gewichtige Aussage gelten.

¹⁸⁷ Vgl. Haider, *Des sittlichen Bürgers Abendschule*, S. 217.

¹⁸⁸ Schink, *Dramaturgische Fragmente. Erster Band*, S. 142.

¹⁸⁹ Schink, *Dramaturgische Fragmente. Vierter Band*, S. 1003. Vgl. auch Klemm, *Dramaturgie, Litteratur und Sitten*, S. 9 und Anonym, *Kaiserlich Königlich allergnädigst privilegirte Realzeitung der Wissenschaften, Künste und der Kommerzien*, Wien: Kurzböck 1775, S. 40

¹⁹⁰ Zahlheim, Karl von, *Kritisches Theater-Journal von Wien. Eine Wochenschrift. Erstes Vierteljahr*, Wien: Ludwig 1788-1789, S. 47 f.

¹⁹¹ Schink, *Allgemeiner Theater Almanach von Jahr 1782*, S. 33. Angespült wird hier auf die bereits erwähnte Praktik, den Autoren von Originalstücken die Einnahmen der dritten Vorstellung zu zahlen.

Die pädagogisch-moralisierende Funktion, die von dem Wiener Theater vorausgesetzt wurde, tritt nun in Konflikt mit den Werken William Shakespeares. Sein Theater war keine staatlich anerkannte Tugendschule, im Gegenteil wurde es von den Londoner Puritanern heftig wegen seiner amoralischen, unsittlichen und gottlosen Wirkung verfolgt und lediglich im außerhalb der Stadt gelegenen Rotlichtviertel geduldet.¹⁹² Dem Dramatiker selbst können künstlerische Ambitionen, müssen kommerzielle Ambitionen zugesprochen werden, doch ob er mit seinen Stücken auch einen lehrreichen, moralischen Nutzen verfolgte, ist fraglich. Als hauptberuflicher, finanziell orientierter Autor versuchte er mehr den Unterhaltungsbedürfnissen des Publikums gerecht zu werden, weniger ideologische Postulate zu verbreiten. Reine Publikumswirksamkeit wurde ihm im josephinischen Wien dann auch selbst von seinen Gegnern wie Ayrenhoff oder der *Wiener Kronik* zuerkannt. An ihrer ablehnenden Haltung ändert sie jedoch nichts, da sie in ihren aufklärerischen Theaterauffassungen keinen entscheidenden Faktor mehr darstellt.¹⁹³

Dies schließt jedoch nicht aus, dass man im 18. Jahrhundert in einigen Shakespeare-Stücken – vorrangig in den Tragödien – moralische Grundsätze zu erkennen glaubte, beziehungsweise die Stücke auf solche reduzierte. In den *Dramaturgischen Fragmenten* wird *Othello* – nicht grundlos das Shakespeare-Stück, für dessen Bühnentauglichkeit in Wien die geringsten Eingriffe nötig waren – zum Lehrstück gegen die Eifersucht und *Macbeth* zum Lehrstück gegen den Ehrgeiz stilisiert.¹⁹⁴ Auch bei *König Lear* wird vom *Kritischen Theater-Journal* das pädagogische Potential in den Vordergrund gerückt:

„Keine Lehre über kindliche Pflicht kann so eindringlich seyn, als das Gemälde des von seinen Töchtern, mißhandelten Lears; keine Lehre kann uns von dem Werthe der Tugend der kindlichen Liebe mehr überzeugen, und diese Tugend anschaulicher, und reizender machen, als das Gemälde der tugendhaften Kordelia!“¹⁹⁵

Die Aufgabe der Bearbeiter bestand darin, die enthaltenen moralischen Aussagen zu verdeutlichen oder neue hinzuzufügen. Ersteres ist vor allem in den originalnahen Adaptionen zu bemerken. Schröder lässt in seinem *König Lear* Shakespeares erste Szene – die Aufteilung des Reiches und die daraus folgende Verbannung von Kordelia und Kent – nicht auf offener Bühne stattfinden. Die Engstirnigkeit und der Jähzorn des alten Königs, welche bei

¹⁹² Vgl. Günther, *Unser Shakespeare*, S. 120.

¹⁹³ Vgl. Ayrenhoff, *Ein und anders über Deutschlands Theaterwesen und Kunstricherey*, S. 68 f. und Anonym, *Wiener Kronik*, S. 308 f.

¹⁹⁴ Vgl. Schink, *Dramaturgische Fragmente. Zweyter Band*, S. 491 sowie *Vierter Band*, S. 984

¹⁹⁵ Zahlheim, *Kritisches Theater-Journal von Wien. Zweites Vierteljahr*, S. 138 f. Die Aussage bezieht sich vor allem auf die Schröder-Adaption.

Shakespeare für die Katastrophe mitverantwortlich waren, werden damit nicht gezeigt. Die Aussage des Stückes konzentriert sich somit auf das christliche Gebot, die Eltern zu ehren.

In Schinks *Koriolan* ist es der Stolz der Hauptfigur, welcher zur zentralen Ursache ihres Untergangs gemacht wird. Obwohl auch Shakespeares Coriolanus dieses Laster aufweist, macht es erst die deutsche Adaption zur eindeutigen Quelle der Katastrophe. Bereits im ersten Aufzug formuliert der antagonistische Volkstribun Sizinius unmissverständlich: „ich denke, sein Stolz soll ihn [Koriolan] schon wieder stürzen.“ (I, 7, S. 120). Sein Komplize Brutus betont Koriolans Stolz, als er die Bürger gegen ihn aufwiegelt (Vgl. II, 7, S. 133). Als Sizinius schließlich seinen ganzen Plan zu Koriolans Sturz mitteilt, spielt dessen Stolz darin erneut einen entscheidenden Faktor. (Vgl. II, 8 [eigentlich 10], S. 142). Das Laster, auf das seine Feinde bauen, wird selbst von seinen Freunden erkannt. Menenius verweist darauf (Vgl. II, 1, S. 122) und Veturia kritisiert den Stolz ihres Sohnes mit heftigen Worten (Vgl. III, 3, S. 147 f. – hier allein findet sich auch eine entsprechende Formulierung bei Shakespeare). Die Intrigen der Volkstribune gipfeln bei Schink wie bei Shakespeare in der Verbannung Koriolans aus Rom. Während im Original für diesen Urteilsspruch die verschiedensten Gründe genannt werden (Vgl. Eschenburg III, 3, S. 259), wird in der deutschen Adaption abermals auf das zentrale Laster verwiesen: „Dieser Lästerei wegen, mit der er sich gegen Gesetz und Ansehen empört; dieses Stolzes wegen, mit der er der Obrigkeit und ihrer Gewalt Hohn spricht, ist er verbannt“ (III, 4, S. 150).

Anders als *Koriolan* ließe sich *Othello* bereits bei Shakespeare als Lehrstück gegen die Eifersucht lesen. Damit aber wirklich niemand aus dem Publikum die angestrebte Aussage verkennen konnte, fügte Brockmann in seiner Bearbeitung einen überdeutlichen Schlusssatz hinzu. Augenblicklich auf Othellos Selbstmord folgend, lässt er Cassio die Worte ausrufen: „Unglücklicher Othello! Traurige Wirkung der Eifersucht!“ (V, 9 [eigentlich 5], S. 120). Nebenbei bemerkt ist dies die einzige direkte Einfügung einer zusätzlichen Dialogzeile, die Brockmann an Schröders vorangegangener Version vornimmt.¹⁹⁶

Auch Schröder versah seinen *Heinrich der Vierte* mit einem zusätzlichen Schlusssatz. Das Stück endet wie bei Shakespeare: Prinz Heinrich wird nach dem Tod seines Vaters zum neuen König. Die Hoffnungen seines verbrecherischen Freundes Falstaff enttäuscht er, indem er ihn verbannt, bis sich seine Sitten bessern. Während Falstaff dies im Original nicht wahrhaben will, lässt ihn Schröder anders reagieren: „(Falstaff und die übrigen sehn einander lange an, endlich sagt) Falstaff. Gute Nacht, Bauch!“ (V, 18, S. 107) Durch diese kurze Ergänzung

¹⁹⁶ Vgl. Häublein, *Die Entdeckung Shakespeares auf der deutschen Bühne des 18. Jahrhunderts*, S. 155.

bekommt der gesamte Dramenschluss den Anschein einer gelungenen Läuterung des lasterhaften Falstaffs.

Auch der andere Wiener Falstaff – Chevalier Ranzenhoven aus *Die lustigen Abenteuer an der Wienn* – sieht, im Gegensatz zu Shakespeares in den *Merry Wives of Windsor*, seine Vergehen am Ende ein und stellt seine Besserung in Aussicht. Nachdem ihm seine Machenschaften von den Ehepaaren Lohenstein und Cadena vergeben wurden, dankt er ihnen mit den Worten: „O ihr! Die ihr mich durch diese eure Wohltat zu einem neuen Menschen umschaffet, Dank sey euch!“ (V, 5, S. 108) Die Moral des Stücks richtet sich jedoch nicht allein gegen die vereitelten Bubenstreiche Falstaffs, sondern vor allem auch gegen die Eifersucht des Herrn von Cadena (bei Shakespeare Mr. Ford). Bereits im ersten Aufzug wird sein Mangel an Zuneigung und Vertrauen seiner Gemahlin gegenüber thematisiert. Das folgende Stück schildert seine Läuterung. Bei Shakespeare wird seine diese verdeutlichende Entschuldigung an seine Frau von Herrn Page abgeschnitten,¹⁹⁷ bei Pelzel kommt es zur rührenden Aussöhnung der Eheleute:

„Frau von Cadena. Erkennen Sie es mein Gemahl, wie wenig ich mein Herz zu beflecken vermag?

Herr von Cadena. Kaum darf ich es wagen, nach so schwarzem Verdacht Ihre Vergebung zu erbitten!

Frau von Cadena. Die Erkenntniß meiner Unschuld schließt schon Ihre Vergebung mit ein.“ (V, 4, S. 103 f.)

Während in den oben gegebenen Beispielen die moralischen Ansätze der Originalstücke ausgebaut wurden, finden sich in den freieren Bearbeitungen *Die ländlichen Hochzeitsfeste*, *Gasner der Zweyte* und *Gerechtigkeit und Rache* neue Lehrsätze wieder. *Die ländlichen Hochzeitsfeste* lassen sich als Verteidigungsschrift des Bauernstandes lesen. Getragen wird diese Aussage vor allem von den beiden Figuren Herr von Jöksen, einem rührseligen Landedlen, und seiner eitlen Gemahlin. Ihr respektloses Verhalten den Bauern gegenüber gibt Herrn von Jöksen an mehreren Stellen Gelegenheit zu längeren Moralpredigten.¹⁹⁸ Das Stück endet mit der Demütigung des wollüstigen Städters Graf von Rosenblüh und der Läuterung der Frau von Jöksen. (Vgl., V, 7, 8)

¹⁹⁷ „Schon gut, schon gut; nichts weiter. Treibe deine Unterwerfung nicht eben so weit, wie deine Beleidigung.“ (Eschenburg IV, 7, S. 117).

¹⁹⁸ Als Beispiel sei eine Stelle aus dem ersten Aufzug wiedergegeben, nachdem Herr von Jöksen einige Bauern zum Essen eingeladen hat:

„Frau von Jöksen. Da esse ich keinen Bissen mit. So grobe, so ungeschliffene Kerls!

Herr von Jöksen. Kerls? Ohne ihnen, wo wärest du? wo wäre ich? wo deine Schätze? wo unsere Vorältern? Schäme dich, Frau! daß du noch immer stolz seyn willst, daß du niemals die Nützlichkeit eines verehrungswerthen Standes einsiehst. Sie strengen ihre äussersten Kräfte, ihren Schweiß an, uns zu nähren, und du glaubst ein Recht zu haben, sie verachten zu können, weil sie sich, um uns die Arbeit zu ersparen, allem Ungemach der Witterung aussetzen?“ (I, 6, S. 15).

Die Handlung von *Gasner der Zweyte* folgt zwar wie die von *The Taming of the Shrew* der „Zähmung“ einer eigensinnigen und rauflustigen Frau, allerdings hat Schink versucht, das chauvinistisch wirkende Ende, in welchem die Gezähmte zur Freude der anwesenden Männer als ein ihrem eigenen Willen beraubtes, durch und durch unterwürfiges Wesen auftritt, mittels einer eingefügte Rede Gasners zu entschärfen:

„Ich habe ein schönes, witziges, reiches, verständiges Mädchen und Nota – bene; sie hat Feuer im Leibe, und lasset sie mir auch zuweilen den Kopf warm machen: O! das ist mir hundertmal lieber, wie ein Weib, das alle Augenblicke ein wie Sie befehlen auf der Zunge hat, und, wie eine christliche Nachthaube, zu allem ja sagt!“ (IV, 7, S. 392 f.)

Obwohl Gasners Worte aus werkästhetischer Sicht einen Widerspruch zu der Shakespeare folgenden Handlung bilden, kann festgestellt werden, dass Schink das Stück einem geänderten Frauenbild zumindest anzupassen versuchte.

Gerechtigkeit und Rache kann – ähnlich wie *Othello*, *Koriolan* und *Macbeth* in der damaligen Auffassung – als Lehrstück gegen eine bestimmte Sünde gedeutet werden (in diesem Fall die Wollust) indem sie zur alleinigen Ursache des Konfliktes wird. Der Konflikt in Shakespeares Vorlage entsteht durch die Scheinheiligkeit des Antagonisten Angelo, der einerseits auf Sittenverstöße drakonische Strafen aussetzt, jedoch selbst die Nonne Isabella begehrt. Sein Äquivalent bei Brömel, der Präsident von Moorfleth, versucht immer noch Isabella (die hier Hannchen heißt) zur Liebe zu zwingen, sein unsittliches Verlangen kontrastiert jedoch nicht mit einem übertriebenen Gerechtigkeitsinn. Dadurch wird die moralische Grundaussage des Stückes einfacher und verständlicher. Ein Vergleich des Präsidenten mit Angelo würde auch ein beliebtes Mittel enthüllen, welches die deutschsprachigen Bearbeiter häufig nutzten, um moralische Positionen zu verdeutlichen: Die Reduktion in sich widersprüchlicher Figuren auf einseitige Charakterzüge.

4.2. Einheit des Charakters

Für Shakespeares späteren Ruhm war seine psychologisierte, natürliche Figurenzeichnung nicht unbedeutend. Ihm kann das Lob zugesprochen werden, dass er seine dramatischen Personen menschlich machte: Wie wirkliche Menschen sind sie in sich widersprüchlich, vereinen positive und negative Eigenschaften miteinander, werden von ihren Erlebnissen beeinflusst und verändern sich im Laufe der Handlung. Das stellt aus heutiger Sicht zweifellos einen bewundernswerten Aspekt seiner Figuren dar, nur entsprachen

vermenschlichte Figuren nicht unbedingt dem moralisierten, pädagogisch motivierten Theater des Wiener Josephinismus.

Sah man die Aufgabe der Schaubühne darin, anziehende Tugenden und abstoßende Laster klar voneinander zu trennen, musste man bei Figuren, die beides in sich vereinen, einen nachteiligen Effekt befürchten. Die Lösung der Bearbeiter bestand darin, Shakespeares Figuren entweder positive oder negative Eigenschaften zu geben und diese jeweils ins Extreme zu steigern. Solche klaren, einseitigen Figuren entsprachen den Forderungen Sonnenfels', der über die „Mitteldingen von Geschöpfen, die, weder recht gut sind, und beynahe möchte ich sagen, weder das Herz haben, recht lasterhaft zu seyn“¹⁹⁹ schreibt, dass sie zwar realistisch wären, sich aber nicht für die Bühne eignen würden, da sie kaum Wirkung hervorbringen könnten. Wie Gottsched vor ihm verlangt Sonnenfels – zumindest im Trauerspiel – Figuren, die sich auf einen Charakterzug beschränken und sich keinen Wandlungen unterziehen.²⁰⁰

Eduard Neumann geht neben der pädagogischen Funktion, positive Beispiele von den negativen klar zu differenzieren, auf einen weiteren Grund ein, der zu der Vereinfachung der Shakespeare-Figuren geführt haben könnte, den Wiener Rollenfächern. Er führt aus, dass die Schauspieler im 18. Jahrhundert klar definierten, an dem französischen Theater angelehnten, Rollenfächern zugeteilt waren. Die Abänderungen der Shakespeare-Figuren sollten dazu dienen, sie in ebendiese Rollenfächer zu pressen.²⁰¹ Dies stellt einen Faktor dar, der wahrscheinlich in die Figurenzeichnung der Adaptionen mit eingeflossen ist – Schauspielerlisten in den Periodika weisen häufig eine kurze Beschreibung des jeweiligen Rollenfachs auf und die Beschränkung auf einen klar bestimmten Figurentypus war hilfreich, sich eine neue Rolle in der äußerst kurzen Probenzeit²⁰² anzueignen. Allerdings muss auch betont werden, dass sich bestimmte Darsteller einem durchaus breiten Spektrum an Figuren widmeten, Stimmen wurden geäußert, die sich gegen eine Einteilung in Rollenfächer aussprachen,²⁰³ und die Auseinandersetzungen mit einzelnen Shakespeare-Figuren, die sich in Joseph Langes Autobiographie finden, lassen vermuten, dass sich die damaligen Darsteller interpretatorisch mit den verschiedenen Nuancen ihrer Rollen auseinanderzusetzen wussten.

¹⁹⁹ Sonnenfels, *Briefe über die wienerische Schaubühne*, S. 157.

²⁰⁰ Vgl. ebd., S. 222.

²⁰¹ Vgl. Neumann, „Die Einbürgerung Shakespeares auf dem Wiener Burgtheater“, S. 166.

²⁰² Ein neues Stück wurde vor der Aufführung höchstens fünf Mal geprobt. Vgl. Hadamczik, *Friedrich Ludwig Schröder in der Geschichte des Burgtheaters*, S. 112.

²⁰³ Zum Beispiel der *Macbeth*-Bearbeiter Stephanie der Jüngere. Vgl. Teuber,; Weilen, *Das k. k. Hofburgtheater seit seiner Begründung. Zweiter Halbband*, S. 12.

Das Angleichen an vorhandene Rollenfächer kann daher schwerlich als alleiniger Grund für die Änderungen an Shakespeares Figuren betrachtet werden.

Zeitgenössische Dramaturgien und Periodika sprechen im Zusammenhang mit einseitigen Figuren jedenfalls in erster Linie von dem moralischen Nutzen. Über die positiven Rollen heißt es in der *Wienerischen Dramaturgie*: „moralisch sind die dramatischen Charaktere theils durch ihre eigne sittliche *Vollkommenheit* [...] wenn sie uns von irgend einer Tugend, von irgend einer großen Eigenschaft das anschauende Beyspiel geben, wenn wir *nichts, als sie* sehn, und ihnen folgen dürfen.“²⁰⁴ Um das tugendhafte Verhalten nachahmungswert zu machen, dürfen gute Taten nicht aus einer schändlichen Motivation heraus begangen werden.²⁰⁵ Lässt ein negativer Charakterzug Zweifel an der Vollkommenheit der dramatischen Helden aufkommen, können diese nicht die angestrebte Vorbildfunktion einnehmen:

„Wenn der Tugendhafte im Schauspiele uns interessiren, uns für seine Tugend empfänglich machen, und zur Nachahmung bewegen soll; so dürfen wir ihn von keiner unvortheilhaften Seite kennen lernen: sonst wird ein Alletagsmensch aus ihm, der unsere Achtung verliert, mit der Achtung das arme Interesse, das uns für seine Tugend so empfindlich machte.“²⁰⁶

Eine Aufwertung nach diesem Sinn erfuhr das in Wien gesehene Liebespaar Romeo und Julie. Im Kontrast zu ihren raschen, unbedachten Handlungen bei Shakespeare sind sie bei Weiß selbstopfernde Vorbilder der Vernunft. Sie heiraten nicht kurz nachdem sie sich zum ersten Mal gesehen und kaum Worte miteinander gewechselt haben, zwischen ihrem Kennenlernen und ihrer geheimen Hochzeit liegen mehrere Monate.²⁰⁷ Ihre Verbindung gehen sie in der konkreten Hoffnung ein, dass ihre „gegenseitige Leidenschaft [...] das Mittel zu einem festen und dauerhaften Frieden werden [kann].“ (I, 2, S. 113) Bei ihren Taten denken beide permanent an andere. So hat Julie beispielsweise Skrupel, den Schlaftrunk zu nehmen, weil sie mit ihrer Mutter Mitleid hat (Vgl. III, 5, S. 184) und Romeo begünstigt vor seinem geplanten Selbstmord seinen treuen Diener durch einen Abschiedsbrief (Vgl. V, 3, S. 222 f.) (Bei Shakespeare droht er ihn, in der analogen Szene, umzubringen). Romeos Tugend zeigt sich nicht nur durch seine Taten, sie wird selbst von der verfeindeten Familie der Capulet (Capulet) anerkannt:

²⁰⁴ Zahlheim, *Wienerische Dramaturgie*, S. 126 f. Hervorhebungen: Thomas Hödl.

²⁰⁵ Vgl. Sonnenfels, *Briefe über die wienerische Schaubühne*, S. 145.

²⁰⁶ Zahlheim, *Kritisches Theater-Journal von Wien. Erstes Vierteljahr*, S. 18.

²⁰⁷ Auch in Weißes *Richard III.* wurde Richmond zum langzeitigen Verlobten der Prinzessin und die spontane Verbindung Isabellas mit dem Fürsten in *Measure for Measure* wurde in *Gerechtigkeit und Rache* durch das Verhältnis von Hannchen und ihrem oft gesehenen Verlobten ersetzt. Die Liebe auf den ersten Blick bei Shakespeare entsprach offensichtlich nicht mehr dem Rationalismus der Aufklärung.

„Laura [Julies Vertraute, entspricht in etwa der Amme]. Ich habe es auch gedacht; zumal da Romeo [...] eben so sanftmüthig als tapfer seyn soll.
Frau von Capellet. Das letzte hat er gezeigt! das erste sagen wir uns nur ins Ohr;“ (II, 1, S. 132)

In *Romeo und Julie* zeigt sich auch die Abneigung der deutschen Bearbeiter, jemanden von ihren Sympathieträgern umbringen zu lassen. Der Tod Tebaldos (Tybalds) wird als ungewollter Unfall dargestellt, der tödliche Kampf mit Paride (Paris) wird ganz ausgelassen. Auch die Helden von *Richard der Dritte* und *Macbeth* durften die jeweiligen Tyrannen nicht wie bei Shakespeare im Kampf töten. Richmond wird in erstgenannten von Mitleid für den besiegten Feind ergriffen und will ihm zu Hilfe kommen, dieser stirbt jedoch an seinen Wunden (Vgl. V, 8, S. 117). Bei *Macbeth* ist es die wahnsinnig gewordene Komplizin des Usurpators, die ihn erdolcht, bevor der tugendhafte Macduf ihn erreichen kann (Vgl., V, 10, S. 122). Immerhin steht Macdufs Heer auch unter dem Leitspruch: „Wir werden ihnen [den Feinden] nur die Lanzen abnehmen.“ (V, 3, S. 113).

Durch derartige Einfügungen und Abänderungen erreichen die freien Bearbeitungen eine Aufwertung der positiven Figuren. Jene Adaptionen, die sich stärker an Shakespeares Text orientieren, erzielen denselben Effekt mit Kürzungen: Heufeld strich für seinen Hamlet die meisten Passagen, welche den Protagonisten als einen Zauderer darstellen. Dadurch wird Hamlet zu einem aktiven, zielgerichteten, vorbildlichen Helden, statt des zögerlichen Melancholikers, der er bei Shakespeare war. Mit Ophelias Wahnsinn und Selbstmord fällt in Heufelds Version auch die erschreckendste Konsequenz seines Handelns weg. Schröder gleicht Hamlets Charakter zwar wieder mehr an Shakespeare an und behält das tragische Schicksal der Ophelia bei, allerdings ist Hamlet bei ihm immer noch der handlungsfähige, zielgerichtete Held, den Heufeld aus ihm gemacht hat.²⁰⁸

Die Veränderung von Hamlets Charakter lässt sich jedoch nicht allein als Zugeständnis zum Zeitgeschmack deuten, sie stellt auch eine Annäherung an die Shakespeares Werk zugrundeliegenden Quellen dar. Aus einzelnen Vorwörtern (zu *Romeo und Julie*, *Macbeth* und *Kleopatra und Antonius*) ist ersichtlich, dass sich die Shakespeare-Bearbeiter intensiv mit den ursprünglichen Fassungen der Stoffe beschäftigt haben und von diesen zu Abänderungen inspiriert wurden. Dieser Faktor wird noch öfters eine Rolle spielen; konkret in Bezug auf Hamlet weist bereits Schink darauf hin, dass der Prinz in der Geschichte des Saxo Grammaticus über einen tätigen Handlungseifer verfügt, der ihm bei Shakespeare abgeht.²⁰⁹

²⁰⁸ Die Kürzungen und Szenen-Verschiebungen, die aus dem Zauderer Hamlet den aktiven Helden machen, werden in den bereits in Fußnote 86 zitierten Publikationen im Detail behandelt, weswegen sie hier lediglich kurz erwähnt wurden.

²⁰⁹ Vgl. Schink, *Dramaturgische Fragmente. Erster Band*, S. 160.

Andere relativ kleine Abänderungen, welche jedoch eine Aufwertung der Hauptfigur bewirken, betreffen Schröders *König Lear*, der – wie bereits erwähnt – Shakespeares erste Szene nicht auf offener Bühne zeigt, womit die cholerische und ungerechte Seite von Lears Charakter nicht offen repräsentiert wird. Auch König Heinrich IV. aus Schröders gleichnamiger Adaption wurde in einen gerechten, besorgten und empfindsamen Herrscher verwandelt. Neben Zusätzen in seinen Reden und einem schwächeren Fokus auf seine Gegner vermitteln vor allem die Seufzer und Tränen, die ihm Schröder in den Regieanweisungen zuschreibt, diesen Eindruck. Des Weiteren verschwindet in *Othello* mit der Bianca-Nebenhandlung die Leichtlebigkeit des durch und durch tugendhaft charakterisierten Cassio, der sich bei Shakespeare noch über die Liebe der Kurtisane zu ihm lustig macht.

Die beiden 1783 uraufgeführten Adaptionen bieten zwei der markantesten Beispiele für zusätzliche Tugenden der Protagonistinnen und Protagonisten. Der Konflikt in *Gerechtigkeit und Rache* entspricht in etwa dem Shakespeares: Einer jungen Frau wird von einem wollüstigen Machthaber die Freiheit eines gefangenen Verwandten (ihr Bruder im Original, ihr Vater in der Adaption) versprochen, wenn sie sich mit ihm einlässt. Shakespeares Isabella findet sich nach einem halbherzigen Versuch, um sein Leben zu bitten, mit dem Schicksal ihres Bruders ab, während sie dieser zu überreden versucht, ihre Unschuld für sein Leben aufzugeben. Das Verhältnis von Brömels Hannchen und ihrem Vater Dollmer ist im Vergleich dazu von gegenseitiger Liebe und vor allem Opferbereitschaft geprägt.

Ayrenhoff stellt in seinem Vorwort zu *Kleopatra und Antonius* den in vorangegangenen Dramen – Shakespeares inklusive – stark lasterhaften Charakter der Kleopatra aufzuwerten, als Ziel seines Werks dar: „Arme Kleopatra!“, schreibt er, „du schönstes, liebenswürdigstes und unglücklichstes Weib des Alterthums! wie grausam ist man mit dir verfahren!“²¹⁰ Seiner Meinung nach lässt sich für die unsittliche Figur der anderen Dramatiker weder Mitleid noch Interesse empfinden, weswegen er mit seiner Kleopatra ein in ihrem Charakter veredeltes, an den Geschichtsschreiber Plutarch angelehntes, Gegenbeispiel zu entwerfen gedenkt.²¹¹ Demgemäß gab er seiner Heldin keinen Charakterzug, der nicht absolut tugend- und vorbildhaft ist. Ägyptens Königin wird bei ihm zu einer liebevollen, opferbereiten, würdevollen Herrscherin, die trotz ihres Selbstmords durch eine triumphierende Rede an ihren Gegner Cäsar als moralische Siegerin des Trauerspiels dargestellt wird. Mit dieser Charakterisierung Kleopatras wird Ayrenhoff seiner eigenen Shakespeare-Kritik gerecht.

²¹⁰ Ayrenhoff, „Zueignungsschrift“, S. 5.

²¹¹ Vgl. ebd., S. 5 ff.

Dem Engländer warf er nämlich unter anderem vor, dass er seine adeligen Figuren als Spaßmacher ohne die angemessene Würde auftreten lässt.²¹²

Wurden die Protagonisten in den Wiener Shakespeare-Adaptionen zu makellosen Heroen stilisiert, durften auch Nebenfiguren nicht zu sehr dem Laster verfallen sein, solange sie mit der Sympathie des Publikums rechnen wollten. Als Beispiel sei hier Chevalier Ranzenhoven – Falstaffs Stellvertreter in *Die lustigen Abentheuer an der Wienn* – herausgegriffen. Dieser übernimmt einige verlachenswerte Eigenschaften der Shakespeare-Figur (die Hinterlist, sich zwei verheirateten Frauen als Liebhaber anzubieten, den Hang zur Völlerei, die finanzielle Armut). Um die Sympathie jedoch nicht auf eine moralisch vollkommen verwerfliche Figur zu lenken, wurden seine diebischen Aktivitäten, die er bei Shakespeare durchführt, bei Pelzel durch einen Willen zur Besserung ersetzt. Diese Änderung könnte auch für die mehrmaligen Wiederholungen der Adaption mitverantwortlich gewesen sein, bedenkt man, dass Joseph Uhlmann später die schlechte Aufnahme von Schröders *Heinrich der Vierte*, bei dem Falstaff seine gesetzeswidrigen Machenschaften beibehält, in erster Linie dem Fokus auf diese sittenlose Figur zuschreibt.²¹³ Eine ähnliche Figurenbewertung findet sich bei Ayrenhoff, der Falstaffs Possen duldet, in seinen Raubzügen aber negative Auswirkungen auf die Hauptfigur Prinz Heinrich und damit auf die Wirkung des Stücks sieht.²¹⁴

Figuren, die bewusst als Antagonisten und abschreckende Exempel konzipiert wurden, wurden allerdings nicht durch ergänzte Tugenden sympathischer gemacht. Sie durften im Gegenteil keine positive Eigenschaft zeigen.²¹⁵ Das pädagogische Programm der theatralen Sittenschule, wie es die Aufklärer idealisierten, sollte im Zuseher nicht nur tugendhaftes Verhalten fördern, es musste ihn zugleich mit aller Deutlichkeit von der Schändlichkeit des Lasters überzeugen. Die menschlichen Züge, die Shakespeare selbst seinen übelsten Schurken verliehen hatte, wurden in Wien daher nach besten Kräften entfernt.

Keine anderen Figuren zeigen das deutlicher als Richard III. und Macbeth,²¹⁶ bei Shakespeare zwei der übelsten, aber auch gleichsam faszinierendsten Schurken. Auffallend bei ihren Wiener Versionen ist, dass Weiße und Stephanie sehr ähnliche Maßnahmen ergriffen haben,

²¹² Vgl. Ayrenhoff, *Ein und anders über Deutschlands Theaterwesen und Kunstricherey*, S. 34. Auf den vorangegangenen Seiten (26-33, vor allem in der von S. 28-33 gehenden Fußnote) befindet sich ein umfangreiches Postulat wider Shakespeares Heldenzeichnung.

²¹³ Vgl. Uhlmann, *Schakespear in sechzehnten Jahrhundert für die englische Nation*, u. A. S. 7, 10 ff. und 17 f.

²¹⁴ Vgl. Ayrenhoff, *Ein und anders über Deutschlands Theaterwesen und Kunstricherey*, Fußnote auf S. 28.

²¹⁵ Klemm verdeutlicht diesen Standpunkt in einer Rezension. Vgl. Klemm, *Dramaturgie, Litteratur und Sitten*, S. 205 f.

²¹⁶ Analysen von Stephanies Macbeth-Figur finden sich in mehreren Quellen; für eine ausführliche Untersuchung vgl. Häublein, *Die Entdeckung Shakespeares auf der deutschen Bühne des 18. Jahrhunderts*, S. 178 ff. Die *Realzeitung* geht ebenfalls auf die von Stephanie gemachten Änderungen an der Titelfigur ein, die sie – obwohl sie an anderer Stelle (S. 764 ff.) auch Shakespeares Charakter preist – in lobenden Worten gutheißt. Vgl. Anonym, *Kaiserlich Königliche allergnädigst privilegirte Realzeitung*, 1772, S. 803.

um Shakespeares Tyrannen möglichst abstoßend zu machen: Die Kaltblütigkeit der beiden Figuren wird zunächst um eine animalische Mordlust ergänzt. Lassen sie bei Shakespeare die Morde an den Prinzen im Tower, Banquo und Macduffs Familie noch von gedungenen Mördern begehen, führen sie diese Taten in Wien selbst aus, denn „wer sonst konnt eine That begehen, vor der die Menschheit bebt!“ (*Richard der Dritte*, V, 6, S. 100) In ihren letzten Schlachten kämpfen beide mit ähnlich geschilderter Blutgier. Neben ihren Morden machen sich beide der Sünde der Wollust schuldig. Als Objekte ihres Verlangens wurden die jungen Frauenfiguren der Prinzessin Elisabeth und Macduffs Tochter Gonerill, die bei Shakespeare nicht auftreten, eingefügt. Dass Richard seine angetraute Ehefrau umbringt, findet sich zwar neben Weiße auch schon in der englischen Version, Macbeth hegt allerdings nur bei Stephanie denselben Plan. Shakespeare nahm ein wenig Schuld von seinen Übeltätern, indem er ihnen zusätzliche Gründe für ihre Taten gab: Richard gibt in seinem einführenden Monolog an, dass er durch seinen deformierten Körper nichts anderes als ein Bösewicht sein kann und bei Macbeth sind es die Prophezeiung der Hexen und die Überredung seiner Frau, die ihn zu seinen Verbrechen verleiten. All diese Elemente fehlen bei Weiße und Stephanie.²¹⁷

Der Verdeutlichung und Vermehrung der negativen Charakterzüge steht eine Negation der positiven gegenüber. Shakespeares Richard ist ein intelligenter Manipulator, der sich nicht nur bei den Opfern seiner Intrigen, sondern in seinen zahllosen Monologen auch beim Publikum einzuschmeicheln weiß; Weißes Richard ist ein tobender Gewaltmensch. Shakespeares Macbeth hat vor seinen Taten gezögert; Stephanies Macbeth genießt seine Verbrechen. Shakespeare zeigt vor dem ultimativen Scheitern beider Figuren, wie sie ihr gesetztes Ziel – die Königswürde – erreichen. Bei den in Wien aufgeführten Bearbeitungen beginnen beide als Könige. Durch eine stärkere Fokussierung auf ihre Gegenspieler – Königin Elisabeth und ihre gleichnamige Tochter auf der einen, Malkolm, Fleance, Macduf und Gonerill auf der anderen Seite – nehmen Richard III. und Macbeth in den nach ihnen benannten Trauerspielen nicht die Rollen von zwiespältigen Antihelden, sondern von abstoßenden Gegenspielern der eigentlichen Helden ein.

Neben den aus den Spieltexten ersichtlichen Parallelen zwischen Weißes Richard und Stephanies Macbeth ist ebenfalls eine extradiegetische zu nennen: Beide Rollen wurden in Wien zum Lob von Kritikern und Publikum von demselben Schauspieler, Johann Baptist Bergopzoomer, verkörpert. Sein auf Tyrannen spezialisiertes Rollenfach ließ ihn auch als eine weitere für Wiens Bühnen diabolischer gemachte Shakespeare-Figur auftreten, dem Herrn

²¹⁷ Weißes Verzicht auf Richards missgestaltete Erscheinung verhindert nicht nur eine potentielle Rechtfertigung seiner Taten, im aufgeklärten Theater sollten auch die abergläubischen Tendenzen, von körperlichen Mängeln auf menschliche zu schließen, vermieden werden. Vgl. Haider, *Des sittlichen Bürgers Abendschule*, S. 11.

von Capellet (Capulet) aus Weißes *Romeo und Julie*. Bevor er beim Anblick seiner scheinbaren Tochter von Reue erfüllt wird, wird der Patriarch von Julies Familie als völlig antagonistische Figur charakterisiert. Er zeigt sich unnachgiebig und grausam und unterbricht seine Gemahlin und Tochter öfters in ihren Reden. Seine Dämonisierung gipfelt im zweiten Auftritt des dritten Aufzuges, wenn er die verzweifelte Julie mitleidlos „mit einem hönischen Lächeln an[sieht]“ (III, 2, S. 165), sie beschimpft und ihr mehrmals droht: „[B]ald sollte ich glauben, daß sich in dieses Herz ein anderer eingenistet habe; [...] wo ich dieß merke, so will ich ihn heraus reißen, und wenn du dich darüber verbluten solltest!“ (III, 2, S. 168) oder „gehörche! – oder – zittre!“ (III, 2, S. 169).

Der Präsident aus *Gerechtigkeit und Rache* wird währenddessen vollständig über seine Wollust definiert. Im Gegensatz zu Shakespeares ursprünglichen Angelo, der zwischen Prüderie und Verlangen hin und hergerissen ist, präsentiert Brömel mit dem Präsidenten einen verabscheuungswürdigen Lüstling. Obwohl er hier verheiratet ist, macht es ihm Freude, Frauen mit jedem erdenklichen Mittel zur Liebe zu bringen. War sein Verlangen nach Isabella bei Shakespeare Ausnahme und Selbstzweifel, ist es bei Brömel's Präsidenten Gewohnheit und Spiel: „Ein Mädchen, das sich auf den ersten Angriff ergibt, gleicht einer ausgehungerten Vestung, von deren Eroberung man eben nicht viel Ehre hat.“ (II, 7, S. 34)

Wie die Aufwertung der Helden wird die Abwertung der Schurken in den Bearbeitungen, die sich stärker an Shakespeares Text orientieren, vor allem durch Kürzungen bewirkt. Jago verliert in Brockmanns *Othello* einige Stellen, die ihn zu mehr gemacht hätten, als einen eindimensionalen Schurken;²¹⁸ der König aus *Hamlet* wird entmenslicht;²¹⁹ und vor allem die Rebellen in Schröders *Heinrich der Vierte* werden durch Auslassungen verändert. Die rationalen Rechtfertigungen, welche die Rebellen für ihr Aufbegehren angeben, sind drastisch gekürzt; die Ehefrauen von Heinrich „Hotspur“ Percy und Mortimer, die den Rebellen bei Shakespeare eine menschliche und – im Fall von Lady Percy – amüsante Seite gegeben hatten, fehlen ganz; ebenso wurde das neuerliche Aufflammen der Rebellion aus Shakespeares zweitem Teil, bei dem die Rebellen nur durch eine niederträchtige Hinterlist der Königspartei geschlagen werden können (Vgl. Shakespeare, IV, 2), vollständig ausgelassen. Die negativere Charakterisierung der Rebellion wurde durch Brockmanns Verkörperung des Rebellenführers Hotspur unterstrichen. Uhlmann schreibt hierzu: „Hotspur war in meinen Augen nicht der Hotspur wie ihn Shakespeare schildert, sondern gerade der entgegengesetzte.

²¹⁸ Vgl. Häublein, *Die Entdeckung Shakespeares auf der deutschen Bühne des 18. Jahrhunderts*, S. 153.

²¹⁹ Vgl. Weilen, *Der erste deutsche Bühnen-Hamlet*, S. XXVI.

Hotspur ist ein edler, stolzer, freimüthiger Mann. Brokmann spielte den rauhen, wilden, lärmenden Mann“.²²⁰

Diese Beispiele sollten gezeigt haben, dass die Dramatiker des 18. Jahrhunderts bemüht waren, mit verschiedenen Mitteln die positiven Charaktere von Shakespeares Helden und die negativen seiner Schurken zu verdeutlichen, eine Vorgangsweise, die sich mit theatertheoretischen Überlegungen der damaligen Zeit erklären lässt. Allerdings wurden diese Abänderungen nicht rein positiv aufgenommen. Vor allem jene Kritiker, die sich vermehrt mit Shakespeare im Original und seinen Figurenzeichnungen beschäftigen – Schink im Besonderen – bevorzugten Hamlets Schwermut und die menschlichen Züge eines Macbeths oder Richards des Dritten gegenüber den Adaptionen.²²¹

Es darf, wenn man sich mit dem Wiener Theater des 18. Jahrhunderts beschäftigt, nicht außer Acht gelassen werden, dass unter den Autoren der Almanache und Schriften zur Theatertheorie keine absolute Einigkeit herrschte. Selbst der Zirkel der ein regelmäßiges Schauspiel fördernden Aufklärer widerspricht sich manchmal, sobald es um konkrete Teilaspekte geht. Wenn in dieser Arbeit Tendenzen der Theatertheorie, denen die Shakespeare-Bearbeiter vermehrt Folge leisten, besprochen werden, ist nicht auszuschließen, dass andere Autoren diesen widersprechen. In diesem konkreten Fall ist es Schink, der – auf Lessings Überlegungen aufbauend – eine stärkere Orientation an Shakespeares ursprünglichen Figuren fordert. Dass seine diesbezügliche Meinung jedoch nicht unbedingt dem Publikumsgeschmack entspricht, gibt er im Zuge seiner Analyse von Stephanies *Macbeth* selbst zu.²²²

4.3. Leben und sterben lassen

Die moralische Funktion der Schaubühne sah nicht nur vor, die Laster besonders abstoßend und die Tugenden besonders anziehend darzustellen, auch die jeweiligen Konsequenzen – eine Bestrafung des Lasters und eine Belohnung der Tugend – sollten deutlich gezeigt werden. Die aufgeführten Stücke hatten nach den Gesetzen der poetischen Gerechtigkeit abzulaufen: „Wir [Wiener] lieben die Dramen, [...] die die leidende Tugend krönen, den Lasterhaften in seiner Häßlichkeit darstellen und seinen Frevel strafen.“²²³ Von Dramen,

²²⁰ Vgl. Uhlmann, *Schakespear in sechzehnten Jahrhundert für die englische Nation*, S. 42, vgl. auch f.

²²¹ Vgl. Schink, *Dramaturgische Fragmente. Erster Band*, S. 163, *Zweyter Band*, S. 333 f. sowie *Dritter Band*, S. 825 f. Auf den Punkt bringt Schink seine diesbezüglichen Ansichten in Schink, *Dramaturgische Monate. Erster Band*, S. 135 f.

²²² Vgl. Schink, *Dramaturgische Fragmente. Zweyter Band*, S. 532 f.

²²³ Heufeld/ Klemm, *Theatralkalender von Wien, für das Jahr 1772*, S. 33.

welche diesem Schema zuwider handeln, wurde ein negativer Einfluss auf die Sitten der Zuseher befürchtet.²²⁴

Die Forderung nach einer poetischen Gerechtigkeit war in der Zeit der Aufklärung ein gesamteuropäisches Phänomen, wobei besonders der deutschsprachige Raum sie lange Zeit zu einem entscheidenden Faktor bei der Bewertung dramatischer Werke machte.²²⁵ Wien hebt sich nicht durch die prinzipielle Tendenz hervor, Tugend zu belohnen und Laster zu bestrafen, sondern durch die Vehemenz, mit der die poetische Gerechtigkeit angestrebt wurde. Aufgrund der kaisertreuen Ansichten und einer „starken Identifikation mit den josephinischen Reformprozessen“²²⁶ der Autoren sowie des katholischen Einflusses der gegenreformatorischen Stadt herrscht besonders in Wien der Glaube an eine geregelte und gerechte Weltordnung vor. Das tiefe Vertrauen in die höheren Instanzen Gott und Kaiser legt eine Mentalität nahe, nach der Versuche, die herrschende Ordnung zu verletzen, unweigerlich bestraft werden müssen und auf der anderen Seite die tugendhaften Wahrer der Ordnung eine Belohnung erhalten sollten.

In den Trauerspielen gibt es kein deutlicheres Mittel, das „Gute“ siegen und das „Böse“ verlieren zu lassen als den Bühnentod – und keine Änderung, die die Wiener an Shakespeares Texten vorgenommen haben, sollte so berichtigt werden, wie ihr Hang, positive Figuren, die im englischen Original einen solchen sterben, überleben zu lassen. Das Ableben von „schuldlosen“ Personen wird nur in sehr seltenen Fällen in den aufgeführten Fassungen geduldet. Hier gibt es natürlich einige Ausnahmen, in denen das Schicksal bestimmter Figuren beibehalten wurde, so beispielsweise die Prinzen im Tower aus *Richard der Dritte*, Ophelia in Schröders *Hamlet* oder Desdemona in Brockmanns *Othello*. Häufiger ist allerdings das Gegenteil der Fall. Für positive Dramenschlüsse spricht neben den moralischen Argumenten auch, dass das Theater als keine abendfüllende Beschäftigung, sondern als anregender Einstieg in einen vergnügten Abend besucht wurde. Betrübliche Enden, welche die Zuseher verstimmen könnten, waren schon allein deswegen nicht anstrebenswert.²²⁷

Bereits bevor Weißes *Romeo und Julie* in der österreichischen Hauptstadt aufgeführt wurde, schreibt Klemm über das tragische Schicksal der als unschuldig charakterisierten Liebenden: „Sind dies die Sittenlehren die man auf dem Theater zur Intuition bringen soll? Nimmermehr.

²²⁴ Vgl. Sonnenfels, Joseph von, *Sätze aus der Polizey-, Handlungs- und Finanzwissenschaft. Zum Leitfaden der akademischen Vorlesungen*, Wien: Trattner 1765, S. 76 ff., Anonym, *Kaiserlich Königliche allergnädigst privilegirte Realzeitung*, 1773, S. 15 f. und Schink, *Dramaturgische Fragmente. Erster Band*, S. 51 sowie S. 142.

²²⁵ Vgl. Haider, *Des sittlichen Bürgers Abendschule*, S. 199.

²²⁶ Sonnleitner, „Kein Sturm und Drang in Wien“, S. 2.

²²⁷ Vgl. Hadamczik, *Friedrich Ludwig Schröder in der Geschichte des Burgtheaters*, S. 36 und 84.

In der Natur, in der Geschichte trifft dies leider oft zu, aber für die nachahmende Kunst? Dafür hat man dem Dichter so viele Freyheiten gegeben.“²²⁸ Damit stellt Klemm die pädagogische Funktion eines positiven Ausgangs über die Natürlichkeit eines tragischen. Dieser Überlegung ließ Franz von Heufeld Taten folgen, als er für die Wiener Aufführung des Dramas ein alternatives Ende verfasste. In diesem hat der Arzt Benvoglio (eine Figur die eher an Friar Laurence als an seinen Namensvetter bei Shakespeare erinnert) ein Gegengift, welches er Romeo einflößt. Zur Versöhnung der Väter kommt es, bevor es die erhoffte Wirkung zeigt. Einige Monate nach der ersten Aufführung wurde das Stück auch mit dem von Weiße intendierten tragischen Ausgang gezeigt, in dieser Form wurde es allerdings schlechter aufgenommen als Heufelds Fassung.²²⁹

Mit dem Prinzen aus *Hamlet* ließ Heufeld eine weitere Shakespeare-Figur am Leben, deren erfolgreiche Rache bei ihm mit der Krone Dänemarks belohnt wird. Schröder übernahm diese Änderung in seinen Fassungen. So ungewohnt der positive Ausgang von *Hamlet* in der heutigen Zeit erscheinen mag, im 18. Jahrhundert wurde er bevorzugt. Das tragische Ende bei Shakespeare wurde von der Kritik als regelrechter Fehler aufgefasst. Schink schreibt hierzu: „Hamlets Tod, dieser Fall des Unschuldigen durch die Hände der Bosheit, durch die Veranlassung dessen, der schon einen Königsmord begangen, ist schlechterdings wider alle Gesezze der poetischen Gerechtigkeit, der Moralität und der Wahrheit.“²³⁰ Im Folgenden führt er genauer aus, wie seiner Meinung nach das tragische Ende von moralischer, poetischer und wahrscheinlicher Seite fehlerhaft ist. Er fasst zusammen: „Kurz, die ganze Katastrophe mit den vergifteten Rappieren ist plump und kindisch.“²³¹ Hamlet in den Augen der Wiener war ein aktiver Held, der die von seinem Onkel gestörte Ordnung wiederherstellte, ihn dafür zu bestrafen wurde als inakzeptabel empfunden.²³²

Neben *Romeo und Julie* und *Hamlet* ist der in Wien aufgeführte *König Lear* das dritte Beispiel einer Adaption, in welcher der Tod der titelgebenden Hauptfigur ausgelassen worden

²²⁸ Klemm, *Dramaturgie, Litteratur und Sitten*, S. 220 f.

²²⁹ Die *Realzeitung* informiert ausführlich und über mehrere Nummern hinweg über den Wiener Diskurs zu dem Ende von *Romeo und Julie*. Beschrieben wird, wie dem Wiener Lesepublikum der tragische Ausgang bereits vor der ersten Aufführung ungerecht erscheint, wie nach der Aufführung Überlegungen angestellt werden, ob er nicht vielleicht doch passender sein könnte, und wie der betrübliche Originalschluss, nachdem er schließlich aufs Theater gekommen ist, einstimmig verworfen wird. Vgl. Anonym, *Kaiserlich Königliche allergrnädigst privilegirte Realzeitung*, 1772, S. 607-610 und 624 f. sowie Anonym, *Kaiserlich Königliche allergrnädigst privilegirte Realzeitung*, 1773, S. 46 f.

²³⁰ Schink, *Dramaturgische Fragmente. Erster Band*, S. 163.

²³¹ Ebd., S. 164.

²³² Vgl. Williams, „The Great Guest arrives.“, S. 300. Diese Auffassung ist glaubhafter als die diesbezüglichen Theorien von Enzinger und Günther, welche das Überleben Hamlets als dezente Parodie bzw. die Glorifizierung eines Sturm und Drang Helden sehen. Vgl. Enzinger, Moritz, *Die Entwicklung des Wiener Theaters vom 16. zum 19. Jahrhundert (Stoffe und Motive). Zweiter Teil*, Berlin: Gesellschaft für Theatergeschichte 1919, S. 456 f. bzw. Günther, *Unser Shakespeare*, S. 38.

ist. In Schröders Version, der die Wiener Fassung zu einem großen Teil entspricht, überleben zwar Kordelia und Kent²³³ der König selbst erleidet jedoch, nachdem er seine ohnmächtige Tochter für tot hält, das Schicksal der Shakespeare-Fassung. Für die Aufführung im Nationaltheater wurde Schröders Schluss daher durch den von Johann Christian Bock ersetzt, in welchem der alte König überlebt und sich zur Ruhe setzt. Der lang anhaltende Erfolg dieser Fassung zeigt, dass sie dem Wiener Publikumsgeschmack entsprochen haben dürfte, wenngleich in einigen Kritiken der Originalschluss vorgezogen wird.²³⁴

Das hinzugefügte Happy End, welches einige Shakespeare-Tragödien in Wien erhielten, wird in der Forschung vermehrt mit dem Terminus *Wiener Schluss* angegeben. Geprägt wurde der Begriff in diesem Zusammenhang vor allem durch Heinrich Laube, unter dem König Lear 1851 erstmals mit tragischem Ausgang am Burgtheater inszeniert wurde.²³⁵ Ob diese Bezeichnung gerechtfertigt ist, lässt sich jedoch stark anzweifeln. Zunächst hatten in den Fällen von *Hamlet* und *King Lear* bereits die Quellen, auf die sich Shakespeare stützte, positive Ausgänge. So überlebt Hamlet die Rache an seinem Onkel in der Chronik des Saxo Grammatikus sowie in der offenbar von Shakespeare benutzten Nacherzählung von François de Belleforest und wird der neue König Dänemarks. Für den alten Lear geht die Geschichte, wie sie unter anderem in der zu Shakespeares Zeit verbreiteten Chronik des Raphael Holinshed zu finden ist, ebenfalls gut aus. Der *Wiener Schluss* dieser beiden Stücke wäre demnach „originalgetreuer“ als die Versionen Shakespeares.

Nachdem Shakespeare zu seinem Ruhm kam, wurden seine Stoffe weiterhin in ganz Europa mit positiven Schlüssen gegeben, vor allem *Hamlet* und *King Lear*. Diese Adaptionen waren im deutschsprachigen Raum nicht unbekannt, Schink bespricht in seinen *Dramaturgischen Monaten* einige solche Shakespeare-Bearbeitungen mit positiven Ausgängen wie *The History of King Lear* von Nahum Tate oder *Le roi Lear* von Jean-François Ducis.²³⁶ Selbst auf die

²³³ In Shakespeares englischem Original kündigt Kent seinen Tod lediglich an. Wieland, dessen Übersetzung im deutschsprachigen Raum lange Zeit die bekannteste darstellte, fügte seiner letzte Rede allerdings die konkrete Regieanweisung „Er stirbt“ hinzu (V, 10, S. 332).

²³⁴ Das auf einen möglichst originalgetreuen Shakespeare beharrende *Journal von auswärtigen und deutschen Theatern* kritisiert bereits das Überleben Kordelias in Schröders Bearbeitung. Vgl. Schmidt, *Journal von auswärtigen und deutschen Theatern. II. Theil*, S. 162. Schink tritt im Gegensatz dazu vermittelnder auf, indem er einerseits den tragischen Ausgang des Originals verteidigt, allerdings zugibt, dass er nicht der poetischen Gerechtigkeit entspricht. Vgl. Schink, *Dramaturgische Monate. Erster Band*, S. 151 sowie Schink, Johann Friedrich, *Dramaturgische Monate. Zweiter Band*, Schwerin: Bodner 1790, S. 389 f.

²³⁵ „König Lear erschien jetzt zum erstenmale mit dem echten, tragischen Schlusse. Es gelang trotz Tieck's Warnung, den alten *Wiener Schluß* zu beseitigen, und Anschütz, für jede classische Bedingung immer bereit, starb zum erstenmale im letzten Acte.“ Laube, Heinrich, *Das Burgtheater. Ein Beitrag zur Deutschen Theater-Geschichte*, Leipzig: Weber 1868, S. 213 f. Es ist allerdings auch bezeichnend, dass selbst Laube die dramatische Wirkung des von Shakespeare verwendeten Endes an anderer Stelle hinterfragt. Vgl. Laube, Heinrich, *Das Wiener Stadt-Theater*, Leipzig: Weber 1875, S. 89-93.

²³⁶ Vgl. Schink, *Dramaturgische Monate. Zweiter Band*, S. 389 und 426.

deutschen Länder beschränkt ist Wien weit davon entfernt, die einzige Stadt zu sein, für deren Shakespeare-Aufführungen ein positiver Schluss angefügt wurde. Im Fall von *Othello* lässt sich sogar das Gegenteil beobachten: Während Schröder in Hamburg mit seinem von Shakespeare übernommenen Dramenschluss äußerst negative Publikumsreaktionen hervorrief und ihn abändern musste,²³⁷ war Brockmanns Version, die den Mord an Desdemona und Othellos Selbstmord beibehält, in Wien ein lang anhaltender Erfolg. Selbst die Realzeitung, die Heufelds Umarbeitungen von *Romeo und Julie* und *Hamlet* verteidigt, bevorzugt tragische Enden in Stücken, die diese vorbereiten und wirkungsvoll einsetzen.²³⁸ Die Tendenz, eine poetische Gerechtigkeit in Shakespeares Werk zu bringen, hat sich währenddessen zumindest in den freien Bearbeitungen weltweit bis heute erhalten.²³⁹ Der *Wiener Schluss* ist zwar fraglos ein häufig in Wien anzutreffendes Phänomen, aber in keinsten Weise ein auf diese Stadt beschränktes.

Nicht nur die bereits genannten Hauptfiguren, auch einige Nebenrollen entgehen ihrem letalen Schicksal, sofern sie edles und tugendhaftes Verhalten beweisen. Dazu zählen Macduffs Sohn aus Stephanies *Macbeth*, Ophelia und Güldenstern²⁴⁰ in Heufelds *Hamlet*, Laertes und Güldenstern in Schröders Version, der königstreue Sir Walter Blunt aus Schröders *Heinrich der Vierte*, Kleopatras Dienerin Charmion bei Ayrenhoff und Brabantio aus Brockmanns *Othello*. Dadurch, dass letztgenannter nicht wie bei Shakespeare aus Gram über die Heirat seiner Tochter stirbt, werden auch die Vorgehensweise von Othello und Desdemona und damit die beiden Hauptfiguren in ein besseres Licht gerückt.

Konnte nicht auf das Ableben einer Figur verzichtet werden, so vermied man, eine Bestrafung der Tugend zu zeigen, indem man diese Figuren entweder nie direkt auftreten ließ (so die meisten Opfer des Tyrannen aus *Richard der Dritte* oder Macduffs Familie und Siwards Sohn in *Macbeth*) oder ihnen zusätzliche Vergehen andichtete, um ihr Schicksal damit zu rechtfertigen. Der letztgenannte Fall trifft auf Banquo zu, der in Stephanies *Macbeth* an dem vor Handlungsbeginn geschehenen Mord an König Duncan beteiligt war, und auf die Königin in den *Hamlet*-Bearbeitungen von Heufeld und Schröder, die in ihrem Todeskampf gesteht, dass sie bei dem Mord an Hamlets Vater Mitwisserin war (Vgl. Heufeld V, 14; Schröder V,

²³⁷ Vgl. Schütze, Johann Friedrich, *Hamburgische Theater-Geschichte*, Hamburg: Treder 1794, S. 454.

²³⁸ Zum Beispiel bei *Emilia Galotti*. Vgl. Anonym, *Kaiserlich Königlich allergnädigst privilegirte Realzeitung*, 1772, S. 463.

²³⁹ Vgl. hierzu Kapitel 8.1., S. 110-113.

²⁴⁰ Die Figur des Güldenstern – sie wurde mit Rosencrantz zu einer einzigen Person zusammengefügt – wird sowohl bei Heufeld als auch bei Schröder positiver gezeichnet. Er wird zu einem edlen jungen Mann, der dem König dient, ohne dessen üble Machenschaften zu durchschauen. Als er im letzten Auftritt von den Verbrechen seines Herrn erfährt, wirft er demonstrativ sein Schwert mit den Worten fort „Verflucht sey dann dieses Schwert, und die Hand, die es wieder ergreift.“ (Heufeld, V, 14, S. 83 bzw. Schröder V, 16, S. 110).

16). Die Mittäterschaft von Banquo und Hamlets Mutter findet sich auch bereits in den Historien des Buchanan und Belleforest. Dass beide durch ihre ehemaligen Komplizen zu Tode kommen spricht für eine ausgleichende Gerechtigkeit, die sich in ähnlicher Form auch bei Macbeth (er wird von seiner wahnsinnigen Gattin erstochen), Bonduca aus Meyers *Imogen* (sie erkrankt an ihrer eigenen Giftmischerei) und Catesby (er wird von Richard III. in einem Wutanfall getötet) wiederfindet.

Das Schicksal Catesbys, der in Shakespeares Fassung mit dem Leben davonkommt, zeigt an, dass die Deutschen nicht nur, wie oft behauptet, positive Figuren überleben ließen, sondern auch ungesühnte Verbrechen mit einem Bühnentod bestrafen. Neben Catesby trifft dieses Schicksal die Figur des Donal aus Meyers *Imogen*. Er begeht die in der Diegese des Stücks als Kapitelverbrechen behandelte Sünde, einen sozial höher Gestellten zu töten. Während sein Äquivalent bei Shakespeare, Guiderius, der Strafe entgeht, indem er sich als verschollener Königssohn entpuppt, muss Donal in der finalen Schlacht sterben. Der lüsterne Präsident aus *Gerechtigkeit und Rache* begeht anders als Angelo aus *Measure for Measure* nach seiner Überführung Selbstmord.

Auch Koriolans kriegsbesessene Mutter Veturia (bei Shakespeare Volumnia) tötet sich am Ende von Schinks Version selbst. Wie ihr englisches Äquivalent hält sie bereits im ersten Aufzug mehrere Reden, in denen sie das Leben ihres Sohnes seinem fürs Vaterland erlangten Ruhm unterordnet (Vgl. I, 1, S. 101-104). In tragischer Ironie ist es dann gerade Koriolans Tod im Kampf gegen Roms Feinde, der sie dazu bringt, sich in ein Schwert zu stürzen (Vgl. V, 12, S. 195). Damit baut Schink eine Form von ausgleichender Gerechtigkeit und Strafe eines Fehlverhaltens in das Stück ein, die bei Shakespeares *Coriolanus* ausbleiben, da Volumnia in dieser Fassung nie auf offener Bühne vom Tod ihres Sohnes erfährt.

Als Gegenstück zu den sterbenden Figuren, deren Tod man mit einer zusätzlichen Sünde rechtfertigte, wird Tyrels Überleben in *Richard der Dritte* durch eine Aufwertung der Figur moralisch akzeptabel. Anders als sein ebenfalls überlebender Namensvetter bei Shakespeare zeigt er Skrupel, Richard bei seinen Machenschaften behilflich zu sein: „[W]elche Qual den Wütriche zu dienen!“ (IV, 6, S. 90). Vor dem Mord an den Prinzen schreckt er zurück und bittet Richard vergeblich um ihr Leben (Vgl. V, 3, S. 94). Als die Königin von dem Schicksal ihrer Söhne erfährt, ist es Tyrel, der sie vom Selbstmord abhalten kann (Vgl. V, 6, S. 105). In Wien wurde diese Figur mit Schauspielern der entsprechenden Konnotation besetzt: 1781 spielte ihn Joseph Lange, der Darsteller jugendlicher Helden wie Hamlet, Richmond (*Richard der Dritte*), Edgar (*König Lear*) oder Harri (*Heinrich der Vierte*) und Liebhabern wie Romeo, Thalmann (*Die ländlichen Hochzeitsfeste*) oder Arthur (*Imogen*); 1785 war es Friedrich

Wilhelm Ziegler, der auch sonst in tugendhaften Nebenrollen wie Gustav (*Hamlet*), Laertes (*Hamlet*), Biring (*Gerechtigkeit und Rache*), Edgar (*König Lear*), Albanien (*König Lear*) oder Cassio (*Othello*) zu sehen war.

Das Ableben und Überleben wurde in den Shakespeare-Bearbeitungen zu einem Mittel des Zwecks, die von der aufklärerischen Theatertheorie geforderte Belohnung der Tugend und Bestrafung des Lasters zu verdeutlichen. Die stärkere Trennung von positiven und negativen Figuren sowie das Umformen der Stücke zu moralischen Lehrbeispielen durch eingefügte tugendhafte Botschaften waren weitere Wege, die Shakespeare-Stücke dem Modell des Theaters als belehrende Sittenschule anzupassen. Der pädagogische Wert der Dramen konnte allerdings erst auf die Zuseher wirken, sofern die Stücke ein weiteres Kriterium erfüllten: Die Wahrscheinlichkeit.

5. DER WAHRSCHEINLICHE SHAKESPEARE

5.1. Das Einfühlungspotential des Illusionstheaters

Natürlichkeit und Wahrscheinlichkeit sind zwei Schlagwörter, die in der Wiener Theaterdebatte des 18. Jahrhunderts omnipräsent sind. Handlung und Charaktere sollten nachvollziehbar bleiben, nicht von der Natur abweichen bzw. ins Reich des Phantastischen fallen. Diese Forderung findet sich in nahezu jeder zeitgenössischen Schrift über Dramentheorie und sie wurde zu einem Kriterium für die Aufnahme neuer Stücke. Einer der konkreten Gründe, die Müller für seine Ablehnung von *Gasner der Zweyte* angibt ist, dass ein Lustspiel keine „unnatürliche[n] Begebenheiten enthalte[n]“ dürfe und in *Gasner der Zweyte* Franziskas „Bekehrung immer unnatürlich bleibt.“²⁴¹

Die Ablehnung von unnatürlichen Begebenheiten auf der Bühne erklärt sich durch das Modell der Schaubühne als einem Illusionstheater.²⁴² Aufführungen basierten auf einem Täuschungsvertrag. Das Hineinversetzen des Publikums in die Bühnenhandlung, sein vollständiges Einfühlen in das Gesehene wurde angestrebt. Um diese Illusion aufrecht zu erhalten, wurde an die Zuseher die Anforderung gestellt, die Aufführung nicht durch Rufe oder Klatschen zu unterbrechen, an die Schauspieler, nicht durch ein unnatürliches Spiel oder Vergessen des Textes aus der Rolle zu fallen und an den Dramentext, nichts zu enthalten, was den Unglauben des Zusehers erregen und seine Täuschung damit stören könnte.

²⁴¹ Brockmann/ Lange/ Müller/ Stephanie der Ältere/ Stephanie der Jüngere, *Protokoll und Referate über die eingeschickten Stücke beim kaiserlich königlichen Nationaltheater [1779]*, S. 163.

²⁴² Vgl. Schmidt, *Journal von auswärtigen und deutschen Theatern. I. Theil*, S. 63 f.

Im Hinblick auf das vorherrschende Theaterverständnis erfüllte ein im Rahmen des Wahrscheinlichen ablaufendes Illusionstheater einen doppelten Sinn: Zunächst wollten die Aufklärer einer Verbreitung des Aberglaubens entgegenwirken, indem sie unnatürliche Elemente von dem einflussreichen Bildungsinstrument Theater verbannten.²⁴³ Zum anderen sprachen sie der Bühnenillusion eine größere Wirkung auf die Zuseher und damit eine gesteigerte Aufnahmebereitschaft für die moralische Botschaft zu.²⁴⁴

Die Natürlichkeit, die in der Wiener Theaterdebatte angestrebt wird, darf jedoch nicht mit dem Realismus verwechselt werden, der häufig an Shakespeares Stücken, insbesondere seinen Figurenzeichnungen, hervorgehoben wird. Sonnenfels fordert auf der Bühne keine historische Wahrheit sondern eine dichterische. Diese definiert er: „Die dichterische Wahrheit ist die Wahl derjenigen Begebenheiten aus den möglichen, welche den bezeichneten Umständen am gemäßesten, und dem Endzwecke des Dichters am zuträglichsten sind – eigentlich also nur Wahrscheinlichkeit, und zwar bedingte Wahrscheinlichkeit“.²⁴⁵ Wahrscheinlichkeit wird also nicht im naturalistischen Sinn verstanden, sondern klar dem pädagogisch-moralischen „Endzweck“ untergeordnet.

Noch konkreter kommt Schink auf diesen Punkt zu sprechen. Er unterscheidet eine „schöne“ und eine „schmutzige“ Natur, wobei nur erstere auf der Bühne abgebildet werden soll: „Und so ist für den Dichter und Schauspieler keine Wahrheit, als die moralisch wahre; alles was dieser moralisch wahren Wahrheit zuwider ist, muß vom Teater vermieden werden, folglich auch alle Natur, die ekelhaft, oder schmutzig ist.“²⁴⁶ Um Interesse zu wecken und Gefühle beim Publikum hervorzurufen, soll, laut dem *Kritischen Theater-Journal von Wien*, zusätzlich das Alltägliche und Gemeine vermieden werden.²⁴⁷ Wahrscheinlichkeit im Kontext der josephinischen Theatertheorie heißt demnach immer aussortierte, spezifizierte Wahrscheinlichkeit. Und die Art der Wahrscheinlichkeit, wie sie sich in Shakespeares Werken findet, entspricht nicht der Art, wie sie die Wiener Aufklärer verlangen.

Wie bereits ausgeführt, war die Vermittlung einer moralischen Botschaft kaum das Hauptinteresse des Dramatikers aus Stratford. Ebenso wenig schrieb er für ein Illusionstheater. Konzepte wie die vierte Wand oder allgemein eine positive Konnotation von aufrichtiger Natürlichkeit (als anzustrebende Alternative zur verstellenden Künstlichkeit einer

²⁴³ Vgl. Haider, *Des sittlichen Bürgers Abendschule*, S. 11.

²⁴⁴ Der *Theatralalmanach von Wien* fordert in seinen *Regeln der dramatischen Dichtkunst* Natürlichkeit, Wahrscheinlichkeit und Täuschung stets im Hinblick auf die Anteilnahme des Publikums bzw. auf den Eindruck, den die Aufführung auf dasselbe macht. Vgl. Heufeld/ Klemm, *Theatralalmanach von Wien, für das Jahr 1773*, S. 29 und 74 f.

²⁴⁵ Sonnenfels, *Briefe über die wienerische Schaubühne*, S. 168.

²⁴⁶ Schink, *Dramaturgische Fragmente. Erster Band*, S. 18.

²⁴⁷ Vgl. Zahlheim, *Kritisches Theater-Journal von Wien. Erstes Vierteljahr*, S. 108.

höfischen Kultur) sollten erst nach Shakespeares Zeit formuliert werden.²⁴⁸ Seine minimalistisch-assoziative Bühne war darauf ausgerichtet, dem Publikum mit geringen Mitteln ein Spektakel zu bieten, nicht durch möglichst realistische Dekorationen den Zusehern eine Illusion von Wirklichkeit zu verschaffen. Aufwendige Ereignisse wie der Schiffbruch in *The Tempest* oder die Schlachten in *Richard III.*, *Macbeth*, *Henry IV.*, *Antony and Cleopatra*, *Cymbeline* und *Coriolanus* konnten durch Andeutungen auf seine Bühne gebracht werden. Im Hinblick auf die Vorgaben des Illusionstheaters wurden solche Szenen in den deutschen Bearbeitungen hinter die Bühne verlegt. Besonders der häufige Ortswechsel stellte die Bearbeiter vor ein Problem.

5.2. Ort und Zeit auf Wiens Bühnen

„Die Handlung geht in den letzten Jahren des fünfzehnten Jahrhunderts, zwischen dem 42ten und 68ten Grade der nördlichen Breite vor.“ (IV, 4, S. 79). Dies ist die satirisch übertriebene Orts- und Zeitangabe von Ayrenhoff Shakespeare-Parodie *William mit dem hölzernen Fuß* aus seinem Lustspiel *Die gelehrte Frau*. Damit gibt er ein anschauliches Beispiel, wie seltsam Shakespeares komplette Negation der aristotelischen Einheiten auf seine Wiener Leser gewirkt haben musste.²⁴⁹ Schink befürchtet, dass die Zuseher von der regellosen Form des Engländers überfordert werden könnten. Durch den hohen Handlungsreichtum, die lange erzählte Zeit und den häufigen Ortswechsel würden sie „betäubt“ werden, wodurch die Illusion der Bühne aufgehoben und infolgedessen die Teilnahme des Publikums am Geschehen geschwächt werden würde.²⁵⁰

Allerdings darf diese Beobachtung nicht zu dem Rückschluss führen, dass die Wiener zur Zeit Josephs II. eine kompromisslose Einhaltung der drei Einheiten von Ort, Zeit und Handlung nach Gottscheds Muster gefordert hätten. Hätte Heufeld seinen *Hamlet* tatsächlich „den Prinzipien der drei Einheiten *so weit als möglich* angenähert“, ²⁵¹ hätte er ihn wie Ducis den seinen nur an einem einzigen Ort spielen lassen und nicht an fünf verschiedenen über einen Zeitraum von zwei Tagen. Selbst Meyer nahm es in seiner an drei Orten (insgesamt wird sieben Mal zwischen diesen gewechselt) während mindestens einem Tag spielenden *Imogen*

²⁴⁸ Vgl. Kolesch, Doris, „Natürlichkeit“, in: Fischer-Lichte/ Kolesch/ Warstat, *Metzler Lexikon Theatertheorie*, S. 230 ff. und Roselt, Jens, „Raum“, in: Ebd., S. 282.

²⁴⁹ Vgl. hierzu auch Sonnenfels, *Briefe über die wienerische Schaubühne*, S. 220.

²⁵⁰ Vgl. Schink, *Dramaturgische Monate. Erster Band*, S. 153 f.

²⁵¹ Hochholdinger-Reiterer, „Die deutschen *Hamlet*-Bearbeitungen Heufelds und Schröders“, S. 25, Hervorhebungen: Thomas Hödl. Vgl. auch Williams, „*The Great Guest arrives.*“, S. 298.

eben nicht „mit den Einheiten von Zeit und Ort peinlich genau“.²⁵² Derartige Rückschlüsse sind eher auf die relative Vereinheitlichung einzelner Bearbeitungen im direkten Vergleich mit den englischen Vorlagen zurückzuführen.

Durch die theoretischen Überlegungen in den zur damaligen Zeit erschienen Dramaturgien und Almanachen sowie ihren praktischen Umsetzungen in den Shakespeare-Adaptionen²⁵³ lässt sich erkennen, dass das Wiener Verhältnis zu den drei aristotelischen Einheiten von größerer Ambivalenz geprägt war. So mussten sie nur insoweit eingehalten werden, sofern sie einen konkreten Nutzen für die Aufrechterhaltung der angestrebten Illusion hätten. Lediglich die Behauptung taucht vereinzelt auf, dass ein Drama durch strenges Einhalten der Einheiten aufgewertet wird.²⁵⁴ Allerdings wird selbst dort die Bühnentauglichkeit eines Stücks nicht davon abhängig gemacht.

Konkret zur Einheit der Zeit meint Sonnenfels, dass die Zeit der Handlung nicht nur länger sein darf als die Zeit der Aufführung, sondern länger sein soll.²⁵⁵ Er führt aus, dass in den Zwischenräumen zwischen zwei Aufzügen ein Zeitsprung stattfinden sollte, um die Handlung zuzuspitzen. In dem Abschnitt des *Theatralalmanachs von Wien* über *Die Regeln der dramatischen Dichtkunst* wird ebenfalls den Stellen zwischen zwei Aufzügen die Möglichkeit zu einem Zeitsprung eingeräumt. Dies sei eine Besonderheit des zeitgenössischen Theaters zum Vergleich mit dem antik-griechischen, bei dem durch den permanent anwesenden Chor Zeitsprünge Illusionsbrüche bedeutet hätten. Da im deutschen Theater des 18. Jahrhunderts die Bühne jedoch zwischen den Aufzügen leer gelassen wird, kann ein Zeitsprung gedacht werden. Allerdings fügt der *Theatralalmanach* dieser Beobachtung die Überlegung hinzu, dass durch die mit einem Zeitsprung bewirkte „Unterbrechung der Handlung“ die Illusion der Zuseher gestört werden könnte.²⁵⁶ Zeitsprünge waren dies zusammenfassend prinzipiell erlaubt, sollten aber keine allzu markanten Dimensionen annehmen.

Geradezu gigantische Dimensionen finden sich jedoch bei den Zeitsprüngen Shakespeares. Seine Dramen spielen sich in der Regel innerhalb mehrerer Tage ab, manchmal ziehen sie sich sogar über Jahre. Dass die deutschen Bearbeiter von diesen Extremen einen Illusionsbruch befürchteten, zeigt sich daran, dass sämtliche Adaptionen der Einheit der Zeit angenähert wurden. Der größte Teil von ihnen erzählt Geschehnisse, die sich innerhalb von

²⁵² Schweinhaupt, „Shakespeares Dramatik in der gehaltlichen und formalen Umwandlung“, S. 107.

²⁵³ Von den sechzehn in dieser Arbeit besprochenen Adaptionen beschränken sich lediglich zwei, die am meisten von der englischen Vorlage abweichenden und am französischen Trauerspiel orientierten *Richard der Dritte* und *Kleopatra und Antonius*, auf nur einen Handlungsort.

²⁵⁴ Vgl. Heufeld/ Klemm, *Theatralalmanach von Wien, für das Jahr 1773*, S. 19 f. sowie Schink, *Dramaturgische Fragmente. Viertes Band*, S. 971 f.

²⁵⁵ Vgl. Sonnenfels, *Briefe über die wienerische Schaubühne*, S. 49.

²⁵⁶ Vgl. Heufeld/ Klemm, *Theatralalmanach von Wien, für das Jahr 1773*, S. 11.

vierundzwanzig Stunden abspielen. Darunter fallen *Richard der Dritte* (ein paar Stunden), *Romeo und Julie*, *Die ländlichen Hochzeitsfeste*, *Der Sturm* (jeweils ein halber Tag), *Die lustigen Abentheuer an der Wienn*, *Gasner der Zweyte*, *Kleopatra und Antonius* und *Gerechtigkeit und Rache* (jeweils ein Tag) sowie – je nach Interpretation, wie viel Zeit zwischen zwei Aufzügen liegt – *Macbeth*, *Imogen* und *Othello*. Lediglich Heufelds *Hamlet*, Schinks *Koriolan* und die drei Schröder-Bearbeitungen nehmen eine Handlungszeit von zwei bis drei Tagen ein.

Um die Handlungszeit von Shakespeares Originalen zu verringern, wurde auf verschiedene Methoden zurückgegriffen. Die unscheinbarste besteht in der Änderung von Zeitangaben. Aus einem „morgen“ konnte ein „später“ werden, aus einem „vor einer Woche“ ein „gestern“, usw. Vor allem Heufeld nutzte diese Taktik, um die dargestellte Zeit in seinem *Hamlet* zu verkürzen.²⁵⁷ Andere Bearbeiter änderten Ortsangaben, um ihre Figuren während des Stücks keine langen Reisen unternehmen zu lassen. Die ursprüngliche Schlacht bei Bosworth findet in Weißes *Richard der Dritte* nahe dem Tower von London statt; Macduf stößt in Stephanies *Macbeth* nicht wie bei Shakespeare in England, sondern bereits in Schottland zum königlichen Heer; Gasners Gut ist in *Gasner der Zweyte* nicht wie das Petruchios aus *The Taming of the Shrew* in einer anderen Stadt, sondern im Vorort „Nusdorf unfern Wien“ (S. 314); und Meyer rückte in *Imogen* den königlichen Palast näher an den Hafen.

Neben den Änderungen von Zeit- und Ortsangaben verringern viele Bearbeiter durch Kürzungen die dargestellte Zeitspanne. Oft setzt die Handlung erst nach der bei Shakespeare auf offener Bühne gezeigten Vorgeschichte ein, die sich lediglich durch Dialoge rekonstruieren lässt. Die Titelfiguren aus *Richard der Dritte* und *Macbeth* haben sich zu Beginn der Wiener Versionen bereits die Krone angeeignet; Romeo ist Julie schon begegnet und hat bereits Tebaldo (Tybald) getötet; die Verbannung Kordelias, jene Szene nach welcher sich der größte Zeitsprung in Shakespeares *King Lear* ereignet, ist in Schröders Version bereits geschehen; Franziskas Schwestern (im Gegensatz zu Shakespeares Katherina hat sie zwei) sind in *Gasner der Zweyte* bereits verheiratet; die Wette zwischen Mammilius (Jachimo) und Arthur (Posthumus) und damit zusammenhängend mehrere Reisen zwischen Rom und Britannien haben sich in Meyers *Imogen* schon ereignet; Ayrenhoffs *Kleopatra und Antonius* beginnt kurz vor der Schlacht bei Actium; und die Schlacht um Corioli ist zu Beginn von Schinks *Koriolan* bereits vorbei.

Dadurch, dass – wie im nächsten Kapitel erörtert wird – episodische Szenen und von der Haupthandlung abweichende Nebenhandlungen häufig gestrichen wurden, fallen viele

²⁵⁷ Vgl. Weilen, *Der erste deutsche Bühnen-Hamlet*, S. VII.

zeitaufwändige Geschehnisse weg. In manchen Fällen werden auch für die Handlung essentielle Ereignisse gestrichen, indem die Bearbeiter ihren Figuren spezielle Erklärungen für ihr Fehlen in den Mund legen. Dass diese Kürzungen aufgrund einer Annäherung an die Einheit der Zeit gemacht worden sind, lässt sich dabei kaum leugnen.

Das erste dieser Beispiele findet sich in *Romeo und Julie*. Wie bei Shakespeare wird Romeo aus Verona nach Mantua verbannt und verlässt seine Geliebte. Nach nur dreistündigem Ritt bricht sich sein Pferd jedoch bei Weiße den Vorderfuß, weswegen er in einem Kloster nahe Verona Unterschlupf suchen muss. Sein Diener, den er um ein neues Pferd zurückschickt, erfährt die verhängnisvolle Nachricht von Julies Tod (Vgl. IV, 1). Etwas Ähnliches geschieht in *Hamlet*: In Shakespeares Version vergeht genügend Zeit, dass Laertes von Dänemark nach Frankreich reisen kann, sich dort solange aufhält, bis er Nachricht vom Tod seines Vater erhält und zurückreist. Die Zeit der Handlung drastisch verkürzend, befindet er sich in Schröders Version (Heufeld streicht die Laertes-Figur vollständig) beim Tod seines Vaters „durch widrige Winde aufgehalten“ (IV, 14, S. 90) noch im dänischen Hafen. Während Laertes Abreise verzögert wird, wird Arthurs in *Imogen* verführt. Sein Äquivalent bei Shakespeare, Posthumus, verlässt Rom erst, als er von der angeblichen Untreue der Prinzessin erfährt. Bei Meyer hat ihn die Sehnsucht jedoch schon wieder nach Britannien zurückkehren lassen (Vgl. II, 3 und 4). Erst dort wird ihm die handlungsbestimmende Verleumdung mitgeteilt.

Obwohl die deutschen Bearbeiter auch mit Zeitsprüngen arbeiteten, nutzten sie also verschiedene Gelegenheiten, die dargestellte Zeitspanne durch kleinere Kürzungen, Änderungen oder Einfügungen zu verringern. Die Einheit der Zeit wurde zwar in ihrer strengsten Bedeutung nur mäßig eingehalten, auf der anderen Seite war man sichtlich bemüht, den Zeitverlauf keine illusionsgefährdenden Dimensionen annehmen zu lassen.

Für die Auslegung der Einheit des Ortes waren vorrangig bühnentechnische Gründe verantwortlich. Während Shakespeares Theater auf eine aufwendige Dekoration verzichtete und mit seinen Wortkulissen einen Eindruck der Szene gab – wodurch Ortswechsel mühelos dargestellt werden konnten – wurden in Wien reale Kulissen und eine Vielzahl an Requisiten verwendet. Verwandlungen innerhalb eines Aufzuges fanden ohne Vorhang auf offener Bühne statt und bewirkten damit unweigerlich eine Unterbrechung der angestrebten Illusion. Eine geringe Anzahl an Handlungsorten bedingt sich daher aus dem Bestreben, diese langwierigen, sichtbaren Verwandlungen zu umgehen.

Eine Beschränkung auf einen einzigen Handlungsort wird jedoch nicht konkret gefordert. Im Gegenteil weist Sonnenfels darauf hin, dass die Einheit des Ortes „den Dichtern oft wider ihr

besseres Wissen Unwahrscheinlichkeiten ab[zwingt].²⁵⁸ Gemeint ist, dass eine strikte Einhaltung dieser Einheit dazu führen kann, dass Geschehnisse an Orten gezeigt werden, an denen sie in der Realität nicht stattfinden würden. Auf dieselbe Problematik weisen auch die im *Theatralalmanach von Wien* abgedruckten *Regeln der dramatischen Dichtkunst* hin.²⁵⁹ Darauf folgend wird allerdings nochmals die durch eine Missachtung der Einheit hervorgerufene Illusionsstörung und die künstlerische Aufwertung bei Wahrung der Einheit betont.²⁶⁰

Die Shakespeare-Adaptionen gehen auf verschiedene Arten mit der Einheit des Ortes um. Gemein ist ihnen jedoch, dass sie alle die häufig im zweistelligen Bereich liegenden Ortswechsel bei Shakespeare deutlich verringern.²⁶¹ Weißes *Richard der Dritte* und Ayrenhoffs *Kleopatra und Antonius* beschränken sich auf einen durchgehenden Handlungsort, *Romeo und Julie* enthält einen Ortswechsel zwischen dem vierten und fünften Aufzug. Die anderen Bearbeitungen folgen dem von Sonnenfels abgesegneten Mittelweg zwischen Shakespeares zu abenteuerlichem Umgang mit seinen Handlungsorten und dem übertrieben korrekten der Franzosen.²⁶² Allerdings verzichten lediglich *Die lustigen Abentheuer an der Wienn* und *Die ländlichen Hochzeitsfeste* auf Ortswechsel innerhalb eines Aufzugs. Das bedeutet jedoch noch nicht, dass die Mehrzahl der Stücke illusionsstörende Umbauten vor den Augen des Publikums erforderten, da sie auf das Prinzip des „Kurzen Theaters“ zurückgreifen konnten: Durch einen Zwischenprospekt ließ sich die Bühnentiefe verringern, wodurch eine breite Vorderbühne entstand, die bespielt werden konnte, während dahinter umgebaut wurde.²⁶³

Für möglichst originalgetreue Shakespeare-Aufführungen wäre diese Technik von nur mäßiger Relevanz gewesen: Durch die geringe Tiefe der verkürzten Spielfläche eignet sie sich kaum für längere Szenen oder Massenauftritte, wie sie bei Shakespeare häufig zu finden sind. Allerdings lässt sich aus einigen der deutschen Bearbeitungen herauslesen, dass die Verfasser die Stücke gezielt auf dieses Bühnen-System zuschnitten. Heufelds *Hamlet* (sowie die Version von Schröder) spielt hauptsächlich in einem Saal des königlichen Palastes. Im ersten

²⁵⁸ Sonnenfels, *Briefe über die wienerische Schaubühne*, S. 48.

²⁵⁹ Vgl. Heufeld/ Klemm, *Theatralalmanach von Wien, für das Jahr 1773*, S. 12 ff.

²⁶⁰ Vgl. ebd., S. 14 f.

²⁶¹ Als einzige Ausnahme kann – je nachdem, welche Shakespeare-Fassung verwendet wird – Molls *Die ländlichen Hochzeitsfeste* angesehen werden. Dies liegt allerdings nur daran, dass Wielands Übersetzung von *A Midsummer Night's Dream* nicht wie viele andere zwischen den Schauplätzen „Wald“ und „Anderer Teil des Waldes“ wechselt, sondern den Ort bei „Wald“ belässt.

²⁶² Vgl. Sonnenfels, *Briefe über die wienerische Schaubühne*, S. 174.

²⁶³ Vgl. Keil-Budischowsky, Verena, *Die Theater Wiens*, Wien, Hamburg: Zsolnay 1983, S. 63. Renata Häublein geht auf diese Bühnentechnik im Rahmen ihrer *Othello*-Besprechung ein. Vgl. Häublein, *Die Entdeckung Shakespeares auf der deutschen Bühne des 18. Jahrhunderts*, S. 124 f.

Aufzug wird von der Terrasse auf diesen gewechselt (Vgl. I, 8), im dritten von Oldenholms Zimmer (Vgl. III, 2) und der fünfte Aufzug wechselt vom Saal auf das Kabinett der Königin (Vgl. V, 8). Der zweite Aufzug spielt nur auf der Terrasse, der vierte nur im Saal. Daraus lässt sich schließen, dass bei den Aufführungen der hintere Bühnenteil als Saal dekoriert gewesen sein könnte während die Terrasse, Oldenholms Zimmer (in dem nur ein einziger Auftritt stattfindet) und das Kabinett unter Umständen mittels Zwischenprospekten erzeugt wurden. Auch Meyers *Imogen* spielt sich zu einem großen Teil in Cymbelines Palast ab. Ein Zwischenprospekt wurde wahrscheinlich verwendet, um diesen für einen einzelnen Auftritt in Imogens Schlafzimmer zu verwandeln (I, 8), und möglicherweise auch für den Wald, in den sich der Palast im zweiten Aufzug verwandelt (II, 4) und der im dritten Aufzug wieder zum Palast wird (III, 8).

Verhältnismäßig wenige Ortswechsel finden sich in Schinks *Sturm*. Während des zweiaktigen Stücks wird lediglich dreimal zwischen verschiedenen Gegenden auf Prosperos Insel gewechselt. Der erste Auftritt aus *Gasner der Zweyte* spielt in einem mittels verkürzter Bühne erzeugbaren Zimmer im Haus des Justizrats von Stein, bevor durch Entfernung des Zwischenprospekts in einen Saal im Haus des Edlen von Boem gewechselt werden kann (Vgl. I, 2). Auch der Ortswechsel im 3. Aufzug findet zwischen zwei Zimmern statt (Vgl. III, 6). In *Gerechtigkeit und Rache* wird im zweiten und dritten Aufzug zwischen einem Zimmer in Dollmers Haus und dem Vorzimmer im Haus des Präsidenten gewechselt (Vgl. II, 7 und III, 4), wahrscheinlich wurde eines von beiden mittels verkürzter Bühnentiefe erzeugt. Der einzige Ortswechsel innerhalb eines Aufzugs in Brockmanns *Othello* findet zwischen einer Straße (eine Dekoration für die sich ein länglicher Streifen der vorderen Bühne besonders anbietet) und dem die ganze Bühne beanspruchenden Rathaus statt (Vgl. I, 8).

In Schröders *König Lear* kommt es zu einer Vielzahl von Verwandlungen, allerdings ist auffällig, dass innerhalb eines Aufzugs stets von einem Bühnenbild, das eine weite Fläche suggeriert, zu einem, welches sich durch eine verkürzte Bühne darstellen ließe, gewechselt wird oder umgekehrt: Von einem Zimmer wird zu einem Platz gewechselt (Vgl. I, 8), von einer Haide in ein Zimmer (Vgl. III, 6), von einem Feld in ein Zimmer (Vgl. IV, 4), von dort in einen Wald (Vgl. IV, 8) und wieder in ein Zimmer (Vgl. IV, 12) und schließlich von einem Heerlager in eine Gefängniszelle (Vgl. V, 7). In *Koriolan* besteht die wahrscheinlich die ganze Bühne in Anspruch nehmende Hauptdekoration aus dem Markplatz von Rom. Auf diesen Ort wird nach nur zwei Auftritten von einem Zimmer gewechselt (Vgl. I, 3), ebenfalls nach zwei Auftritten von dem Kapitol (Vgl. II, 3) und schließlich nach vier Auftritten erneut von einem Zimmer. (Vgl. IV, 5).

Alle genannten Ortswechsel können theoretisch mit dem System der verkürzten Bühne durchgeführt werden, ohne mit langwierigen Umbauten die Illusion zu gefährden. Ob es in der Praxis auch so getan wurde kann vermutet, allerdings nicht belegt werden. *Macbeth* und *Heinrich der Vierte* weisen auch klare Ortswechsel von einem aufwändigeren Bühnenbild zu einem anderen auf. Hier zeigt sich erneut, dass trotz einer allgemeinen Annäherung der Dramen Shakespeares an Konzepte der Regeldramatik unter den Bearbeitungen eine gewisse Vielschichtigkeit herrscht.

Die im Vergleich mit den englischen Originalen verringerte Anzahl der Handlungsorte und Ortswechsel erfolgt in vielen Fällen durch Zusammenlegung verschiedener Szenen bei Shakespeare auf eine einzelne in den deutschen Bearbeitungen oder durch Weglassen ganzer Szenen. Das Streichen von Shakespeares Nebenhandlungen und -figuren stellt jedoch nicht nur eine Taktik dar, sich der Einheit des Ortes anzunähern, sondern zeigt vor allem die Bestrebungen, die Einheit der Handlung beizubehalten.

5. 3. Die Einheit der Handlung

Anders als bei den Einheiten von Ort und Zeit, von denen nur eine bedingte Einhaltung verlangt wurde, zeigt sich die Theatertheorie der Wiener Aufklärung weniger kompromissbereit, was die Einheit der Handlung betrifft. Episodische Nebenhandlungen, die keinen direkten Einfluss auf die Haupthandlung nehmen,²⁶⁴ werden – trotz unübersehbarer Beliebtheit beim Publikum – als dramatische „Fehler“ gewertet, die von dichterischem Versagen zeugen.²⁶⁵ Die Abneigung ergibt sich durch die These, dass jede noch so unscheinbare Nebenhandlung die Aufmerksamkeit und Anteilnahme des Publikums von der Haupthandlung und ihrer moralischen Botschaft ablenken würde. Dass ein erhöhtes Maß an verstrickten Handlungen das Publikum verwirren könnte, ist ebenso ein Bedenken, dass häufig in der Argumentation für eine eingehaltene Einheit der Handlung zur Sprache gebracht wird. Das Vorgehen gegen episodische Nebenhandlungen beschränkte sich nicht nur auf theoretische Ausführungen in den periodischen Schriften. „Mangel an Plan“, womit eine

²⁶⁴ Die damalige Auffassung der Einheit der Handlung bestand in einem Verzicht auf solche Nebenhandlungen. Vgl. Guthke, Karl S., „Richtungskonstanten in der deutschen Shakespeare-Deutung des 18. Jahrhunderts“, in: Heuer, Hermann (Hg.), *Shakespeare Jahrbuch. Band 98*, Heidelberg: Quelle und Meyer 1962, S. 77.

²⁶⁵ Vgl. Sonnenfels, *Briefe über die wienerische Schaubühne*, S. 309 f., Anonym, *Kaiserlich Königliche allergnädigst privilegirte Realzeitung der Wissenschaften, Künste und der Kommerzien*, Wien: Kürzböck 1771, S. 773 und 806, Heufeld/ Klemm, *Theatralalmanach von Wien, für das Jahr 1773*, S. 37 f., Anonym, *Wiener Kronik*, S. 24 f. sowie Zahlheim, *Kritisches Theater-Journal von Wien. Zweites Vierteljahr*, S. 100 ff.

episodenhafte oder weitläufige Handlung gemeint ist, stellt auch die häufigste Begründung dar, mit welcher der Schauspiellerausschuss neue Stücke ablehnte.²⁶⁶

In Shakespeares Werk sind Nebenhandlungen und episodische Ereignisse omnipräsent. Er nutzte sie häufig, um die Haupthandlung zu reflektieren oder ihr einen Kontrast zu geben. Durch ein verstricktes Netz aus Handlungssträngen und Figurengruppen erscheinen seine Stücke geradezu wie eigene Welten, in denen es nicht mehr nur um ein Einzelschicksal oder einen einzelnen Konflikt geht.²⁶⁷ So faszinierend dieser Aspekt seine Stücke aus heutiger Sicht macht, im Wien der Aufklärung wurde er lediglich als Anzeichen von dichterischer Faulheit oder dramatischem Unverstand genommen. Ayrenhoff schreibt mit übertreibender Wortgewandtheit, dass Shakespeare von „Plane und Entwicklungen [...] nicht mehr Begriff hatte, als der Hüttenbauer einer tartarischen Horde von der Baukunst des Paladio.“²⁶⁸ Der *Theatralalmanach von Wien* zeigt sich in diesem Punkt vermittelnder, doch nicht minder kritisierend:

„Aber dieser Reichthum an Materie [Nebenhandlungen und -personen] ist im Grunde nichts als Armuth, die durch die Menge gemeiner Sachen das zu ersetzen sucht, was den wenigen Hauptsachen an innerlichem Werthe mangelt; ein Hilfsmittel der Dichter, die nicht Genie genug haben, oder die zu lebhaft und zu ungeduldig sind, ihre Vorstellungen in abgemessenen Schranken zu halten. In diesem letztern Falle scheint Shakespear gewesen zu seyn, der bey dem größten Vermögen eine sehr einfache Handlung höchst interessant zu machen, sich die Mühe nicht hat geben wollen, einfach zu seyn.“²⁶⁹

Daher sollte es nicht verwundern, dass es die zeitgenössische Kritik den deutschen Shakespeare-Bearbeitungen hoch anrechnete, wenn diese Nebenhandlungen aus dem Original strichen und die Handlung deutlicher auf den Hauptstrang konzentrierten.²⁷⁰ Das taten sie auch mit Eifer: In ausnahmslos jeder Bearbeitung fehlen kleinere Episoden wie die Friedhofs-Szene aus *Hamlet*, die Pförtner-Szene aus *Macbeth*, Gonzalos Insel-Utopien aus *The Tempest* oder Falstaffs Flucht in Frauenkleidern aus *The Merry Wives of Windsor*. Auch längere, komplexere Nebenhandlungen wurden häufig gestrichen. Unter den berühmteren Handlungssträngen, die in Wien nicht auf die Bühnen kamen, befinden sich: Richards III. und Macbeths blutige Wege zur Krone, die Werbungen um Anne Page aus *The Merry Wives of*

²⁶⁶ Vgl. Hadamczik, *Friedrich Ludwig Schröder in der Geschichte des Burgtheaters*, S. 68 f.

²⁶⁷ Vgl. Hamburger, Käte, „Versuch zur Typologie des Dramas“, in: Keller, Werner (Hg.), *Beiträge zur Poetik des Dramas*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1976, S. 11 f.

²⁶⁸ Ayrenhoff, *Ein und anders über Deutschlands Theaterwesen und Kunstricherey*, S. 20.

²⁶⁹ Heufeld/ Klemm, *Theatralalmanach von Wien, für das Jahr 1773*, S. 17 f.

²⁷⁰ Vgl. zu Heufelds *Hamlet* Anonym, *Kaiserlich Königliche allergnädigst privilegirte Realzeitung*, 1773, S. 92 sowie zu Schröders *König Lear* Schink, *Dramaturgische Monate. Erster Band*, S. 156. Im Vergleich dazu wurde es kritisiert, falls als unnötig eingestufte Handlungselemente beibehalten wurden. Vgl. diesbezüglich zu Schröders *Hamlet* Ayrenhoff, *Ein und anders über Deutschlands Theaterwesen und Kunstricherey*, S. 35 f. sowie zu Schröders *Heinrich der Vierte* Uhlmann, *Shakespear in sechzehnten Jahrhundert für die englische Nation*, S. 12 ff.

Windsor und Bianca aus *The Taming of the Shrew*, Ophelias Wahnsinn und ihr Bruder aus *Hamlet* (Heufeld ließ sie weg, Schröder inkludierte sie jedoch wieder in seine Version), die zweite Rebellion aus *Henry IV., Part 2*, die Handlung um die Kupplerin aus *Measure for Measure* sowie die entführten und wiedergefundenen Königssöhne aus *Cymbeline*.

Die ländlichen Hochzeitsfeste stellen insofern einen Sonderfall dar, da Moll die Laientheatergruppe, die bei Shakespeare nur sehr indirekt mit den Liebeswirren der beiden jungen Paare in Verbindung steht, nicht aus seiner Bearbeitung entfernte, sondern sie im Gegenteil stärker auf die Haupthandlung einwirken ließ. Im Zentrum seines Stücks steht die geplante Entführung der jungen Braut Rosalie durch den schurkischen Graf von Rosenblüh. Die Laienschauspieler planen nicht nur, wie in *A Midsummer Night's Dream* bei der bevorstehenden Hochzeit zu spielen, bei Moll ist einer von ihnen – Michael Jurasing (er entspricht in etwa Shakespeares Nick Bottom) – auch in die Intrigen Rosenblühs involviert. Eine andere Laiendarstellerin – Martha (der Zeit gemäß wird in dem Stück im Stück die Frauenrolle von keinem Knaben mehr gespielt) – verliebt sich derweil in den skrupelbeladenen Gehilfen des Rosenblüh und trägt gemeinsam mit ihm zur Vereitelung der Entführung bei.

Aussagekräftig für die Bedeutung der Einheit der Handlung ist auch, dass gerade *The Tempest* und *Othello* mit den wenigsten Eingriffen für die Wiener Bühnen bearbeitet worden waren, jene beiden Shakespeare Stücke, die der Form des geschlossenen Dramas am nächsten kommen. Besonders *Othello* wurde aus diesem Grund relativ häufig im deutschsprachigen Raum des 18. Jahrhunderts bearbeitet.²⁷¹ Dass Schink trotzdem in seiner Version des *Tempest* die Figur des Sebastian ausgelassen hat, ergibt sich durch die Richtlinie, keine Figuren zu „vervielfältigen“. Zahlheim geht in seiner *Wienerischen Dramaturgie* auf diesen dramatischen Missgriff ein: Er lehnt es ab, in einem Stück mehrere Figuren mit denselben Charakterzügen zu haben, da die angestrebte Wirkung auch mit nur einer hätte erreicht werden können.²⁷² Die beiden intriganten Fürstenbrüder Sebastian und Antonio wurden daher in Schinks *Sturm* zu einem intriganten Fürstenbruder; Güldenstern misst in Heufelds und Schröders *Hamlet* seinen Rosencrantz, Ludovico in Brockmanns *Othello* seinen Gratiano; und die Zahlen von Richards Handlangern aus *Richard III.*, den schottischen Thans aus *Macbeth*, Petruchios Dienern aus *The Taming of the Shrew*, den englischen Adligen aus *Henry IV.* sowie Antonius' Offizieren aus *Anthony and Cleopatra* wurden in den deutschen Bearbeitungen drastisch verkürzt.

²⁷¹ Vgl. Häublein, *Die Entdeckung Shakespeares auf der deutschen Bühne des 18. Jahrhunderts*, S. 94.

²⁷² Vgl. Zahlheim, *Wienerische Dramaturgie*, S. 39 f.

Die in ausnahmslos jeder Adaption bemerkbare Verringerung der Personenanzahl ergibt sich auch aus den unterschiedlichen theatralen Praktiken des elisabethanischen Englands und des josephinischen Wiens: Zum einen besteht die Differenz zwischen der leeren Bühne, die Shakespeare mit Schauspielern füllen musste, und der dekorierten, häufig durch ein Zwischenprospekt verschmälerten Bühne, die Massenszenen problematischer machte. Zum anderen war es in Shakespeares Theater üblich, dass die Darsteller Doppelrollen übernahmen, im deutschen Theater des 18. Jahrhunderts wäre dies eine Ausnahme gewesen. Kleinstrollen, für die Shakespeare häufig eine neue namenlose Boten- oder Bedientenfigur schuf, wurden daher entweder gestrichen oder von einer bereits etablierten Figur übernommen. Um einige Beispiele zu geben bringt Bernfield (Shakespeares Bernardo) in Schröders *Hamlet* die Botschaft von Ophelias Wahnsinn (Vgl. V, 5), Ludovico tritt in Brockmanns *Othello* bereits in der Rathaus-Szene des ersten Aufzugs auf und die Prologe aus Meyers *Imogen* und Ayrenhoffs *Kleopatra und Antonius* werden nicht von eigens dafür geschaffenen Rollen, sondern von mehrmals auftretenden, für die Handlung relevanten Figuren gesprochen.

Streichungen von Nebenfiguren und -handlungen hatten neben dem theoretischen Nutzen für die Aufmerksamkeit und Anteilnahme der Zuseher an der Haupthandlung auch die praktische Funktion, die Aufführungsdauer zu verringern. Bei überlangen Schauspielen wurde mit einem verfrühten Fortgehen der Zuseher gerechnet,²⁷³ wobei für die moralische Aussage der als Lehrbeispiele aufgefassten Stücke besonders das Ende von entscheidender Bedeutung war.

Haben viele Shakespeare-Stücke für sich allein stehend schon eine beachtliche Länge, darf nicht außer Acht gelassen werden, dass in den Wiener Theatern die Aufführungen meistens mit einem zusätzlichen Ballett gekoppelt wurden. Erst mit der Gründung des Nationaltheaters begann sich dieser Brauch langsam aufzulösen,²⁷⁴ weswegen in den 1780er Jahren auch einige zeitaufwendigere Bearbeitungen wie Schröders *König Lear* oder *Heinrich der Vierte* aufgeführt werden konnten.

Die Ballettaufführungen und die durch sie bedingte Kürze der Sprechstücke unterscheiden die Wiener Bühnen vom restlichen deutschsprachigen Raum der damaligen Zeit, was Sonnenfels in seiner Schrift zur Theaterübernahme Johann Kohárys anspricht: „[F]ür sie [ausländische Dramatiker] also müssen wir anmerken, daß die Stücke für die hiesige Bühne nicht eben nöthig haben, durch Gespräche auf eine gewisse Länge [...] gebracht zu werden, weil die

²⁷³ Vgl. Heufeld/ Klemm, *Theatralalmanach von Wien, für das Jahr 1773*, S. 8 f.

²⁷⁴ Vgl. Keil-Budischowsky, *Die Theater Wiens*, S. 112.

Ballette bey uns einen nicht unbeträchtlichen Theil der Zeit eigen haben.“²⁷⁵ Seine Forderung „nicht in Weitschweifigkeiten zu verfallen“²⁷⁶ erschöpft sich nicht lediglich in einer Streichung von Nebenhandlungen, sondern deutet auch auf eine Verknappung der dramatischen Sprache hin.

5.4. Dramatische Sprache

Unter die Hauptanforderungen an die Sprache des Schauspiels fallen im josephinischen Wien Nachvollziehbarkeit und Verständlichkeit.²⁷⁷ Mit der Funktion des pädagogischen Illusionstheaters konform gehend, verliert die Poetik der Sprache an Bedeutung. Sie soll im Gegensatz dazu als deutliche Trägerin klar verständlicher moralischer Aussagen fungieren. Um die theatrale Täuschung nicht zu gefährden, sollte sie gleichsam „natürlich“ sein, worunter eine für ein Wiener Publikum realistisch erscheinende Sprechweise verstanden wurde. Selbst bei historischen Stücken wurde eine Anpassung an die gegenwärtige Sprache einer historisierenden vorgezogen, wie unter anderem aus der Kritik an Stephanies *Macbeth* in der *Historisch-Kritischen Theaterchronik* hervorgeht.²⁷⁸

Der Anspruch an Natürlichkeit wirkte auf die Shakespeare-Bearbeitungen ein. Selbst jene, die auf der Vorlage der Wieland- oder Eschenburg-Übersetzung aufbauen, weisen Abänderungen in den Dialogen auf, die zugunsten eines realistischeren Sprachstils vorgenommen wurden. Eine Täuschung kann nur „ohne überspannte Wortwendungen“²⁷⁹ erfolgen, ein Grundsatz dem einige metaphernreiche und pathetische Stellen Shakespeares zum Opfer gefallen sind. Klemm, der in *Dramaturgie, Litteratur und Sitten* mehrmals auf die natürliche Sprache des Dramas eingeht, differenziert klar die diesbezüglichen Anforderungen an ein reines Lesedrama und an ein aufzuführendes. Eine Sprache, die beim Lesen „zu leer, gar zu gemein, gar zu natürlich“²⁸⁰ erscheint, würde sich umso mehr für die Bühne eignen. Dort fördere sie die Täuschung und der Zuseher, von dem Bühnengeschehen gefesselt, würde sich weniger mit der Sprache als solcher beschäftigen. In diesem Zusammenhang spricht Klemm von „Stücken,

²⁷⁵ Sonnenfels, Joseph von, „Schrift zur Übernahme Kohárys“ in: Müller, *Geschichte und Tagbuch der Wiener Schaubühne*, S. 66 f. Aus dem auf Seite 129-151 abgedruckten „Tagbuch von den in beyden Theatern vorgestellten Stücken“ lässt sich auch die Koppelung der Sprechstücke mit Balletten deutlich ersehen.

²⁷⁶ Sonnenfels, Joseph von, „Freymüthige Erinnerungen an die deutsche Schaubühne, über die Vorstellung des Brutus“, in: ebd., S. 82.

²⁷⁷ Vgl. Sonnenfels, *Briefe über die wienerische Schaubühne*, S. 243 f.

²⁷⁸ Vgl. Moll, *Historisch-kritische Theaterchronik von Wien. Ersten Bandes erster Theil*, S. 138. Die *Realzeitung* lobt wiederum die Sprache in Stephanies *Macbeth*, da sie einheitlicher wäre als die Shakespeares. Vgl. Anonym, *Kaiserlich Königliche allergnädigst privilegirte Realzeitung*, 1772, S. 804.

²⁷⁹ Schmidt, *Journal von auswärtigen und deutschen Theatern. I. Theil*, S. 64.

²⁸⁰ Klemm, *Dramaturgie, Litteratur und Sitten*, S. 535, vgl. auch f.

die fast unerträglich im Lesen, bey der Vorstellung aber vollkommen gut ausfallen.“ Hierzu sei angemerkt, dass die damaligen Diskurse zu Lesetexten und zu Bühnenstücken unterschiedliche Richtlinien verfolgten. Da seit beinahe zweihundert Jahren keine der behandelten Shakespeare-Bearbeitungen eine Bühnenrealisierung erfahren hat, gibt es – trotz all der negativen Rezeption in der Forschung – für ihre Bühnenwirksamkeit bedauerlicher Weise keine praktischen Beispiele aus der Gegenwart.

Neben ausgeschmückten Formulierungen besteht für Klemm in ausschweifenden, inhaltlosen Reden ein Fehler. Sein Plädoyer gegen das „Schwatzen“ im Drama schließt er mit der Behauptung: „Die heftigsten Leidenschaften sind stumm“.²⁸¹ Das lange, ausgeschmückte Reden wurde als artifiziell und damit der anzustrebenden Natürlichkeit zuwiderhandelnd aufgefasst. Andere Nachteile, die speziell im Bezug auf Shakespeare erwähnt werden, bestehen darin, dass seine langen Reden durch ihre sprachliche Ausschmückung unverständlich werden²⁸² oder von der eigentlichen Botschaft ablenken.²⁸³ Die *Realzeitung*, welche neben dem moralischen Nutzen in ihrer Theaterkritik auch den Unterhaltungswert für das Publikum mit einbezieht, spricht Figurenreden, die länger sind als die zu vermittelnde Aussage erfordern würde, zusätzlich eine langweilige Wirkung zu.²⁸⁴

Vor allem Monologe wurden als unwahrscheinlich empfunden, da sie so wirken könnten, als würden die Schauspieler die Illusion durchbrechend mit den Zusehern in ein Zwiegespräch treten. Dieses und das sich ebenso häufig bei Shakespeare findende bei Seite Sprechen galt es zu verhindern.²⁸⁵ Sowohl Sonnenfels als auch die *Realzeitung* teilen diese Ansicht, räumen der Regel allerdings in bestimmten Sonderfällen auch Ausnahmen ein. Sonnenfels will Monologe nur in Szenen akzeptieren, in denen „die Leidenschaft auf das Höchste gespannt, und das Herz gleichsam zu enge ist, den inneren Kampf in sich zu fassen“²⁸⁶ und die *Realzeitung* behauptet: „Der Mann in Gedanken läßt oft ein Wort in einer [sic!] Monologe fallen, der Mann in Leidenschaft darf schon ein par Wörtchen mehr auf dem Theater fallen lassen.“²⁸⁷ Auf diese Aussage folgend spricht sie gerade Shakespeare das Lob zu, diese akzeptable Form des Monologs perfektioniert zu haben. Die Behandlung von Shakespeares Monologen in den deutschen Adaptionen zeigt, dass es offenbar nicht nötig war, sie

²⁸¹ Klemm, *Dramaturgie, Litteratur und Sitten*, S. 120. Vgl. auch Anonym, *Kaiserlich Königliche allergnädigst privilegirte Realzeitung*, 1773, S. 14.

²⁸² Vgl. Ayrenhoff, Cornelius von, *Das neue Theater der Deutschen. Eine lustige Komödie in zwey Aufzügen*, Preßburg: Belnay 1804, S. 17.

²⁸³ Vgl. Uhlmann, *Schakespear in sechzehnten Jahrhundert für die englische Nation*, S. 21.

²⁸⁴ Vgl. Anonym, *Kaiserlich Königliche allergnädigst privilegirte Realzeitung*, 1771, S. 275 und Anonym, *Kaiserlich Königliche allergnädigst privilegirte Realzeitung*, 1772, S. 93. Vgl. auch Kapitel 7.1., S. 95.

²⁸⁵ Vgl. Anonym, *Kaiserlich Königliche allergnädigst privilegirte Realzeitung*, 1774, S. 358 [eig. 348] und 414.

²⁸⁶ Sonnenfels, *Briefe über die wienerische Schaubühne*, S. 266.

²⁸⁷ Anonym, *Kaiserlich Königliche allergnädigst privilegirte Realzeitung*, 1773, S. 15.

vollständig aus den Stücken zu entfernen. Allerdings gingen sie quantitativ zurück und meistens wurden sie, wie auch längere Passagen in den Dialogen, drastisch gekürzt.

An einer anderen Stelle seiner *Briefe über die wienerische Schaubühne* geht Sonnenfels auf die von ihm als „Einheit des Dialogs“ bezeichnete Richtlinie ein.²⁸⁸ Gemeint ist, dass jedes Theaterstück über einen Hauptton verfügt – bestenfalls wäre dieser eine sittsam anständige Umgangssprache – dem sich jede Figurenrede anzupassen habe. Die Realzeitung empfiehlt Dramatikern eine ähnliche Vorgangsweise.²⁸⁹ In Shakespeares Stücken fehlt dieses Phänomen bekanntermaßen. Während der Engländer in einer Szene Edelleute metaphernreiche Poesie in Versen sprechen lässt, tritt in der nächsten eine in Prosa fluchende Witzfigur auf, falls die Edlen nicht selbst zu solchen werden. Die deutschen Bearbeitungen glichen die einzelnen Figurenreden wieder stärker einander an. Shakespeares pöbelhafte Figuren wurden etwas anständiger, seine Edlen verloren einige allzu dichterische Formulierungen und besonders die Vermischung von Prosa und Versform in ein und demselben Drama, die sich je nach sprechender Figur oder Inhalt der Szene abwechseln, wurde aufgehoben.

Herrschte auch Einigkeit darüber, dass Stücke entweder in Versen oder in Prosa geschrieben werden sollten, bestand Unstimmigkeit, was davon vorzuziehen wäre. Besonders was das Trauerspiel anbelangt, hatte die Versform in Wien einige Verfechter. Ayrenhoff begründet die Widmung seines Dramas *Kleopatra und Antonius* in der an Wieland adressierten Zueignungsschrift damit, dass er an einer die Verstragödie propagierenden Schrift Wielands so großen Gefallen gefunden hätte.²⁹⁰ Auch Schink lobt die Verstragödie und spricht ihr Täuschungspotential zu.²⁹¹ Laut seinem *Allgemeinen Theater Almanach* bevorzugt gerade das Wiener Publikum im Trauerspiel den „tragischen Bombast“ über die „simple Sprache der Natur“.²⁹²

Klemm sieht in der Versform allerdings bereits Ende der 1760er Jahre ein Übel der Vergangenheit. In *Dramaturgie, Litteratur und Sitten* beschäftigt er sich ausführlich mit der Form der dramatischen Sprache. Laut ihm wäre es in den vergangenen Jahren die Norm gewesen, ausländische Versstücke auch in Versen zu übersetzen, „aber weil wir doch nun mehr auch anfangen, nach und nach klüger zu werden, siehe, so ward es denn Prose.“²⁹³ Verse widersprechen für Klemm der theatralen Anforderung nach Natürlichkeit und

²⁸⁸ Vgl. Sonnenfels, *Briefe über die wienerische Schaubühne*, S. 282.

²⁸⁹ Vgl. Anonym, *Kaiserlich Königlich allergnädigst privilegirte Realzeitung*, 1771, S. 774.

²⁹⁰ Vgl. Ayrenhoff, „Zueignungsschrift“, S. 3 f.

²⁹¹ Vgl. Schink, *Dramaturgische Fragmente. Erster Band*, S. 56 sowie *Dritter Band*, S. 881 ff.

²⁹² Schink, *Allgemeiner Theater Almanach von Jahr 1782*, S. 37.

²⁹³ Klemm, *Dramaturgie, Litteratur und Sitten*, S. 81.

Wahrscheinlichkeit, die nur Prosa erfüllen könne.²⁹⁴ Seine Ansicht wird, wenn man ihm Glauben schenken darf, von den meisten Deutschen geteilt und bestätigt sich in dem vermehrten Auftauchen von bürgerlichen Trauerspielen, Rührstücken, Lustspielen und vor allem Übersetzungen in Prosa. Laut Joseph Lange wurden erst in den frühen 1790er Jahren wieder Versuche unternommen, vermehrt Versstücke aufzuführen, allerdings vergeblich.²⁹⁵ Obwohl Klemm der Prosa-Form gegenüber Versen prinzipiell den Vorzug gibt, bringt er ihnen dennoch mehr Toleranz entgegen, als der spezifischen Versform Shakespeares, dem Blankvers. Der reimlose fünfhebige Jambus entbehrt für ihn sowohl die Verständlichkeit der Prosa als auch die angenehme Melodie des Alexandriners.²⁹⁶ Dieser Diskurs spiegelt sich in den deutschen Shakespeare-Bearbeitungen wieder: Von den sechzehn zwischen 1770 und 1789 in Wien aufgeführten Stücken sind vierzehn in Prosa, zwei in Alexandrinern und keine einzige in Blankvers. Dass die meisten Übersetzungen Wielands und Eschenburgs in Prosa waren, ist dabei sicher ein mit einfließender, da Shakespeares ursprüngliche Versform bekannt war, allerdings kein entscheidender Faktor. Selbst Versstücke, die innerhalb der Prosastücke aufgeführt werden, umgehen den fünfhebigen Jambus: Das Schauspiel in Heufelds und Schröders *Hamlet* ist im sechsfüßigen Jambus des Alexandriners verfasst, jenes in *Die ländlichen Hochzeitsfeste* wahlweise im dreihebigen und vierhebigen Jambus.

5.5. Das Wissen der Aufklärung

Neben den formalen Aspekten eines Dramas, welche durch eine natürliche Sprache und Verhinderung von sichtbaren Bühnen-Umbauten die theatrale Illusion aufrechterhalten sollten, wurde auch an den Inhalt ein Realitätsanspruch gestellt. Dies bedeutete für die Shakespeare-Bearbeiter, dass Erklärungen für unwahrscheinliche Handlungen und phantastische Elemente gefunden sowie Anachronismen entfernt werden mussten. Unklare Handlungsmotivationen bei Shakespeare wurden rationalistisch begründet. Zum Beispiel lässt Weiße seinen Benvoglio ausführlich erklären, dass Julie nach ihrem Scheintod so schnell in die Familiengruft gebracht wird, weil „die gewaltige Hitze itzt nicht erlaubt, einen Leichnam über zwölf Stunden im Hause zu behalten.“ (III, 5, S. 180) Oder als Edgar dem wahnsinnig gewordenen König Lear begegnet und ihn dieser nach einem nicht existenten Lösungswort fragt, lässt Schröder Edgar in seiner Adaption „Unglücklicher Mann!“ (IV, 9, S. 78) ausrufen,

²⁹⁴ Vgl. Klemm, *Dramaturgie, Litteratur und Sitten*, S. 122-126.

²⁹⁵ Vgl. Lange, *Biographie des Joseph Lange K. K. Hofschauspielers*, S. 167.

²⁹⁶ Vgl. Klemm, *Dramaturgie, Litteratur und Sitten*, S. 479 f. Hier kann angemerkt werden, dass mehr oder weniger dasselbe Argument später für den Blankvers herangezogen wurde: Er klingt natürlicher als der Alexandriner allerdings auch poetischer als Prosa.

was in der Situation eine klar verständliche Reaktion darstellt. In Wielands Übersetzung sagt er an derselben Stelle bloß „Der liebliche Majoran“ (IV, 7, S. 286), was einer Interpretation bedurft hätte und als unmotiviert aufgefasst werden könnte.

Auf Shakespeares Anachronismen geht Schink in den *Dramaturgischen Monaten* ein. Sie rühren, schreibt er, „sowohl von seinem Mangel an eigentlichen gelehrten Kenntnissen, als von dem unkultivirten Geiste seines Jahrhunderts her“.²⁹⁷ Als die Stücke im späten 18. Jahrhundert für Wiens Bühnen adaptiert wurden, war man deshalb bemüht, die an dem Geist der Aufklärung gewachsenen Kenntnisse in den Bearbeitungen unter Beweis zu stellen und einige historische Unwahrheiten Shakespeares auszubessern.

In dem zur Zeit des römischen Kaisers Augustus spielenden *Cymbeline* tritt beispielsweise ein Franzose auf. Friedrich Ludwig Meyer war sich offenbar bewusst, dass der Vertrag von Verdun, der als Anfang des heutigen Frankreichs betrachtet werden kann, erst über achthundert Jahre nach Augustus' Tod geschlossen worden war. Shakespeares Franzose wurde bei Meyer daher zu einem Griechen. Auch die Figurennamen passte Meyer den zeitlichen und örtlichen Vorgaben an: Die namenlose Königin und ihr Sohn Cloten bekamen die alten britischen Namen Bonduca (eine Variation der bekannten Kelten-Fürstin Boudicca) und Braddok. Die britischen Edelleute Leonatus Posthumus und Belarius wurden zu Arthur und Morgan, der britische Arzt Cornelius zu Lyno und Posthumus' bzw. Arthurs ebenfalls britischer Diener Pisanio zu Cadwal. Shakespeares antike Römer mit den italienischen o-Endungen Iachimo und Philario wurden zu den lateinisch klingenden Mammilius und Septimius.

Cymbeline ist nicht das einzige Shakespeare-Stück mit Figurennamen, die dem Ort und der Zeit der Handlung nicht entsprechen. Die *Realzeitung* verweist spöttisch auf die anachronistischen Namen in *Hamlet* und belegt somit, dass derartige Ungereimtheiten im damaligen Wien tatsächlich als störend empfunden wurden. Anlässlich ihrer Kritik zu *Der Spieler*, in dem die Personen ähnlich unpassend benannt wurden, schreibt sie:

„Dies klingt eben so artig, als wenn man in einem Gemälde Alexandern auf einem gut gestutzten Engländer reiten sieht; oder, als wenn Shekespear [sic!] im Hamlet dänische Familiennamen annimmt, die erst nach dem das Christenthum war eingeführt worden, aufgenommen sind.“²⁹⁸

Shakespeares Dänen in *Hamlet* haben häufig italienische oder lateinische Namen: Polonius, Horatio, Marcellus, Bernardo und Francisco. Bei Heufeld und Schröder, der die Namensgebung des Österreichers ohne weitere Änderungen übernahm, wurden die

²⁹⁷ Schink, *Dramaturgische Monate. Erster Band*, S. 149.

²⁹⁸ Anonym, *Kaiserlich Königliche allergnädigst privilegirte Realzeitung*, 1774, S. 545.

entsprechenden Figuren zu Oldenholm, Gustav, Bernfield, Ellrich und Frenzw. Selbst die Bevölkerung Wiens scheint in Shakespeares *Measure for Measure* italienische Wurzeln zu haben, was Brömel, dessen *Gerechtigkeit und Rache* zwar nicht in Wien, aber auch im deutschsprachigen Raum spielt, änderte. Die Figuren, die bei ihm in etwa die Rollen von Shakespeares Angelo, Escalus, Claudio und Isabella einnehmen, nannte er den namenlosen Präsidenten, den Rat Falk, Rentmeister Dollmer und Hannchen.

Kontroverser als die Anachronismen waren für die Wiener allerdings die phantastischen Elemente, die Shakespeare in seine Stücke einbaute. Die Geister, Hexen und Feen, die er auftreten lässt, wurden aus verschiedenen Gründen von der Theaterkritik der Aufklärung abgelehnt. Mehrere davon nennt das *Kritische Theater-Journal von Wien*.²⁹⁹ Zunächst wird die Nutzung des „Wunderbaren“, mit dem Entzücken und Schrecken hervorgerufen werden kann, als ein Vorrecht der Religion begriffen, eine Haltung, der im von Jesuiten und Gegenreformation beeinflussten Wien eine besondere Bedeutung zukommt. Im Theater hätte die Phantastik keinen Einfluss auf den aufgeklärten Bildungsbürger, er würde sie als unwahrscheinlich und damit illusionshemmend empfinden.³⁰⁰ Allein den Pöbel, so das *Kritische Theater-Journal*, beeindrucken die Fabelgestalten auf der Bühne, womit die in der Theatertheorie des 18. Jahrhunderts häufig geäußerte Furcht angesprochen wäre, dass Zauberwesen im Theater den Aberglauben stärken könnten. Es versteht sich von selbst, dass die bildungsbegeisterte Aufklärung das mit allen Mitteln verhindern wollte.

In Wien kommt noch die Assoziation hinzu, die zwischen phantastischen Erscheinungen und dem abzuschaffenden Stegreif- und Maschinen-Theater gezogen wurde. Moll macht sich mit dem Stück im Stück in den *Ländlichen Hochzeitsfesten* über diese Theaterform lustig. Die Proben seines Laientheaters werden nicht nur wie bei Shakespeare durch das übertrieben Pathetische lächerlich gemacht, sondern scheitern auch letzten Endes, da eine Drachenmaschine außer Kontrolle gerät und die provisorische Bühne zum Einsturz bringt. Einer der Amateurdarsteller kommentiert dazu: „Da haben wir den Teufel! Lauter Eseleyen.“ (III, 12, S. 85).

Für Shakespeare waren phantastische Elemente jedoch weder Eseleyen noch gefährliche Förderer des Aberglaubens sondern gern genutzte dramatische Mittel, die darüber hinaus noch

²⁹⁹ Vgl. Zahlheim, *Kritisches Theater-Journal von Wien. Zweites Vierteljahr*, S. 73 f.

³⁰⁰ Schink geht speziell darauf ein, dass die phantastischen Elemente Shakespeares keinen Eindruck mehr machen können, da dem gegenwärtigen Publikum der Glaube an sie fehle. In den *Dramaturgischen Fragmenten* schreibt er, dass die Hexen aus *Macbeth* aufgrund der neuen Mentalität nicht mehr gefallen (Vgl. Schink, *Dramaturgische Fragmente. Zweyter Band*, S. 315) und in den *Dramaturgischen Monaten* führt er aus, dass Shakespeares Geister nur beim Lesen, nicht aber auf der Bühne die Phantasie anregen könnten (Vgl. Schink, *Dramaturgische Monate. Zweiter Band*, S. 366 ff.).

den Gefallen des zutiefst abergläubischen Königs James I. wecken konnten. Für die deutschen Bühnenadaptionen waren Eingriffe naheliegend: *Die ländlichen Hochzeitsfeste* übernimmt kein Element der Feen-Handlung³⁰¹ aus *A Midsummer Night's Dream*. Bei Ayrenhoff fehlt der Wahrsager aus *Anthony and Cleopatra* und bei Brockmann die unwirklichen Elemente aus Othellos Erzählungen seiner früheren Erlebnisse. Meyer strich aus *Cymbeline* nicht nur die märchenhafte Nebenhandlung der entführten und wiedergefundenen Königssöhne, sondern auch die Geister von Posthumus' Familie, die ihm im fünften Aufzug erscheinen. Die Geister aus *Richard III.* und die Hexen aus *Macbeth*³⁰² materialisieren sich bei Weiße und Stephanie nicht als reale Wesen, sondern kommen nur in Träumen vor, von denen die titelgebenden Tyrannen erzählen.

Was phantastischen Wesen betrifft, blieben Wiens Bühnen lediglich die verschiedenen Zaubergestalten aus *Der Sturm* erhalten – wobei Schink das allegorische Zwischenspiel mit den heidnischen Göttern (Vgl. Eschenburg IV, 3) weglässt – sowie die Geister von Hamlets Vater (in beiden Versionen) und Banquo, dem Stephanie auch noch den bei Shakespeare nicht vorkommenden Geist des Königs Duncan zur Seite stellt. Die geringeren Eingriffe im *Sturm* ergeben sich durch die höhere Toleranz, die phantastische Elemente im Kindertheater zu erwarten hatten.³⁰³ Die Beibehaltung der Geister aus *Hamlet* und *Macbeth* bedürfen anderer Erklärungen.

Das Geister-Motiv erfreute sich in Wien nicht zuletzt durch die Kombinationsfähigkeit mit christlichen Paradigmen großer Beliebtheit.³⁰⁴ Die Theaterkritik der Aufklärung nahm den Spukerscheinungen gegenüber eine antastende Position ein. Das *Kritische Theater-Journal von Wien* beschreibt Geistererscheinungen auf der Bühne zwar als unwahrscheinlich und morbide, sieht sie aber gerechtfertigt, sofern „die ganze Handlung von der Erscheinung eines Geistes abhängt: wie bei *Hamlet* der Fall ist“.³⁰⁵ Tatsächlich wurden die Auftritte von Hamlets verstorbenem Vater in den Kritiken zu Heufelds und Schröders Version nicht negativ vermerkt. Anders jedoch die Geister in Stephanies *Macbeth*.

³⁰¹ Über Feen-Märchen im Speziellen schreibt Klemm im Hinblick auf die unvermeidliche pädagogische Funktion: „unser Verstand, unser Geschmack fodern wirkliche Gegenstände zu ihrem Unterrichte, zu ihrem Ergötzen, und unser Verstand, unser Geschmack haben recht.“ Klemm, *Dramaturgie, Litteratur und Sitten*, S. 25.

³⁰² Stephanie formuliert es in einer seiner Vorreden so, dass er „dem Publikum mit Hexentänzen nicht beschwerlich [...] fallen“ wollte. Stephanie der Jüngere, „Vorrede [zu *Macbeth*]“, in: *Deutsche Schaubühne*, ohne Seitenangabe.

³⁰³ Vgl. Zechmeister, *Die Wiener Theater nächst der Burg und nächst dem Kärntnerthor* S. 324.

³⁰⁴ Vgl. Enzinger, Moritz, *Die Entwicklung des Wiener Theaters vom 16. zum 19. Jahrhundert (Stoffe und Motive). Erster Teil*, Berlin: Gesellschaft für Theatergeschichte 1918, S. 111-140, besonders 112.

³⁰⁵ Zahlheim, *Kritisches Theater-Journal von Wien. Erstes Vierteljahr*, S. 137, Hervorhebungen: Thomas Hödl.

Stephanies Verdoppelung der Geistererscheinungen wird durch die Funktion des Dramas, einerseits als Ersatz für die bisher gegebene *Don Juan* Version und andererseits als Allerseelenstück, bedingt. Von manchen Rezensenten – zum Beispiel dem *Theatralalmanach von Wien*³⁰⁶ – wurde es als solches akzeptiert und die Geisterszenen damit gerechtfertigt. Auch die *Realzeitung* spricht den Geistern und Zauberinnen bereits bei Shakespeares *Macbeth* ein hohes Wirkungspotential zu. Dadurch, dass man ihre Natur nicht verstehen könnte, würden die gegen die Schuldigen vorgehenden Wesen eine unbegrenzte Menge Schreckens und damit eine effektvolle Katharsis bewirken.³⁰⁷ Somit werden die rächenden Geister, wie man sie auch in *Hamlet* findet, hier nicht als Förderer des Aberglaubens, sondern der theatralen Sittenlehre betrachtet.

Andere übten heftige Kritik an Stephanies Beibehalten der paranormalen Wesen, so die *Historisch-Kritische Theaterchronik*, welche die Geistererscheinungen lieber in Macbeths Einbildung verbannt gesehen hätte und dem Stück die physische Manifestation der Gespenster vorwirft.³⁰⁸ Die Geistererscheinungen waren es schließlich auch, die Stephanie später als einen der Gründe für die Absetzung des Stücks vom Spielplan des Nationaltheaters angab.³⁰⁹

Trotz den in manchen Fällen eingenommenen Kompromisspositionen, zeigt der Diskurs zu den Phantasiewesen den gestellten Realitätsanspruch des aufgeklärten Theaters. Bedingt durch das illusionistische Theatermodell und die der Täuschung zugesprochenen Auswirkungen auf die Anteilnahme der Zuseher lassen sich in den Wiener Shakespeare-Bearbeitungen verschiedene Methoden beobachten, die eine gesteigerte Wahrscheinlichkeit bezwecken. Die Handlungen sollten in einem übersehbaren zeitlichen Rahmen spielen, die Stücke selbst keine Überlänge haben, aufwendige Verwandlungen auf offener Bühne wurden vermieden, eine natürlich klingende Sprache in Prosa verwendet und phantastische oder unwahrscheinliche Elemente in vielen Fällen gestrichen. Die Bemühungen um Wahrscheinlichkeit verdeutlichen die Unterschiede zwischen dem Theater Shakespeares und dem der Wiener Aufklärung sowie den Übersetzungsprozess, der die Werke des einen dem anderen anzupassen hatte.

³⁰⁶ Vgl. Vgl. Heufeld/ Klemm, *Theatralalmanach von Wien, für das Jahr 1773*, S. 183 f.

³⁰⁷ Vgl. Anonym, *Kaiserlich Königliche allergnädigst privilegirte Realzeitung*, 1772, S. 755 f.

³⁰⁸ Vgl. Moll *Historisch-kritische Theaterchronik von Wien. Ersten Bandes erster Theil*, S. 135 ff.

³⁰⁹ Vgl. Genée, *Geschichte der Shakespeare'schen Dramen in Deutschland*, S. 229.

6. DER VERHARMLOSTE SHAKESPEARE

6.1. Die Wiener Theaterzensur und Shakespeares Entschärfung

Während der Gedanke eines Theaters als Sittenschule und die Vorgaben der illusionistischen Guckkastenbühne im 18. Jahrhundert im gesamten deutschen und – bis zu einem gewissen Grad – im gesamten europäischen Raum mitbestimmende Faktoren darstellen, kommt Wien mit seiner Theaterzensur eine Sonderstellung zu. Durch Sonnenfels' Zensurreform 1770 wurde die Kontrolle verschärft und die zu verbotenden Elemente erweitert, womit sie zusätzlich zu ihrer Überwachungsfunktion der Untertanen durch den Staat auch die Aufgabe des Theaters als Schule der Sitten und des Anstandes sichern sollte.³¹⁰ Sonnenfels richtete als erster Zensor die Institution nach seinen Richtlinien ein,³¹¹ bevor er ein Jahr später durch Franz Karl von Högelin ersetzt wurde. Dieser hatte das Amt bis Anfang des 19. Jahrhunderts inne und wurde dabei zeitweise von dem *Hamlet*-Bearbeiter Franz von Heufeld unterstützt.³¹² Durch die Funktionalisierung der Zensur im Namen der gesitteten, regelmäßigen Schaubühne wurde die vom Staat ausgehende Institution von den Bürgern mit allgemeinem Wohlwollen aufgenommen. Anstelle einer Einschränkung dichterischer oder gedanklicher Freiheit sah man in der Zensur ein wirksames Mittel zum angestrebten Zweck im Dienste der guten Sitten. Diese Denkungsart manifestiert sich in durchaus radikal formulierten Forderungen wie: „Wenn die öffentlichen Ergötzungen der Bürger die Sitten verletzen, dann muß die Polizey mit der äussersten Strenge diejenigen züchtigen, welche die Herzen der Bürger vergiften wollen.“³¹³ Selbst der einige Jahre nach 1770 zugereiste Schink hat für die Institution und ihren Vertreter nur lobende Worte. So bezeichnet er Högelin „als den freimütigsten Mann für Wahrheit und Recht, den eifrigsten Aufhelfer der Litteratur, den mächtigsten Verteidiger der Freiheit zu denken und zu schreiben [Anm.: ein seltenes Lob für einen Zensor], frei vom Vorurteil und gerade im Denken und Handeln“.³¹⁴

Erweiternd zu der dermaßen geschätzten Zensurbehörde etablierte sich mit der Gründung des Nationaltheaters eine Schauspielerversammlung, die in den folgenden Jahren von einem aus fünf Schauspielern zusammengesetzten Ausschuss abgelöst wurde. Diese nahmen an den aufzuführenden Stücken ein zusätzliches Auswahlverfahren vor. Die Kriterien der eigentlichen Zensur wurden hier – wie aus den bei Hadamczik aufgelisteten Begründungen

³¹⁰ Vgl. Haider-Pregler, *Joseph von Sonnenfels*, S. 373.

³¹¹ Diese sind abgedruckt in Brosche, „Joseph von Sonnenfels und das Wiener Theater“, S. 108 ff. und 112 f.

³¹² Vgl. Heufeld/ Klemm, *Theatralkalender von Wien, für das Jahr 1772*, S. 37.

³¹³ Ebd., S. 31.

³¹⁴ Schink, *Dramaturgische Fragmente. Erster Band*, S. 177. Vgl. auch den lobpreisenden Eintrag über Högelin in Rautenstrauch, Johann, *Oesterreichische Biedermanns-Chronik*, Freyheitsburg: Redlich 1784, S. 89 f.

für die Ablehnung von Stücken ersichtlich ist³¹⁵ – um ästhetische Richtlinien ergänzt. Wollte ein Bearbeiter, dass sein Werk aufgeführt wird, musste es den Vorgaben beider Behörden sowie der Hofdirektion entsprechen. Gemeinsam mit der 1776 eingeführten Regel, dass ein Zensor nicht nur die Spieltexte, sondern auch die Aufführung zu überwachen hatte, verlieh dies der Wiener Theaterzensur einen im damaligen Europa einmaligen Einfluss.³¹⁶

Schweinshaupt spricht im Bezug auf die Shakespeare-Adaptionen von einem unmittelbaren und einem mittelbaren Einfluss der Zensur, wobei der erste die direkten Eingriffe des Zensors in die Stücktexte bezeichnet, der zweite die Abänderungen, welche die Bearbeiter im Hinblick auf die Zensur vorab vorgenommen hatten.³¹⁷ Ein Blick in das Zensurbuch zu Schinks *Koriolan* lässt den unmittelbaren Einfluss der Zensur vergleichsweise gering erscheinen. Lediglich an drei Stellen finden sich Streichungen bzw. Ergänzungen: Im Satz von Koriolans Mutter über ihren Sohn „mir wäre seine jezzige Abwesenheit willkommner, als alle verstollenen [=verstohlenen] Gerüche der Liebe in seinen Umarmungen“ wurde das Wort „verstollenen“ gestrichen und „seinen Umarmungen“ durch „seiner Anwesenheit“ ersetzt;³¹⁸ an anderer Stelle wurde das Wort „geschändet“ durch „entehrt“ ausgetauscht;³¹⁹ und die Phrase „Ich bedarf keiner Stelle, Koriolan zu sein“ wurde durch ein „um“ nach dem Beistrich verständlicher gemacht.³²⁰ Der letzte Eingriff zeigt, dass es der Zensur neben der Einhaltung sittlicher Richtlinien auch um die Verständlichkeit des Textes ging.

Die Streichungen – welche nicht von dem 1790 in Graz erschienen Drucktext beachtet wurden (Vgl. I, 1, S. 101 und IV, 8, S. 164) – reflektieren die manchmal zur Prüderie neigende Ablehnung der Wiener Theaterzensur gegen alles, was anstößig erscheinen könnte. Klemm legt in *Dramaturgie, Litteratur und Sitten* die Richtlinie für dem Theater Angemessenes wie folgt fest: „Wo die Unschuld, die wahre Sittsamkeit nicht erröthet, nichts Zweydeutiges findet, da sind die guten Sitten gerettet.“³²¹ Diese Meinung teilt Schink, der selbst lasterhaften Figuren Zoten und Obszönitäten abspricht, denn sonst wäre das Theater der „schändlichste Zeit- und Sittenmord, der zur gänzlichen Untergrabung jeder geselligen Tugend ersonnen werden kann.“³²² Sonnenfels widmet sogar ein ganzes Stück seiner *Briefe über die Wienerische Schaubühne* der Proklamation, dass im Theater der Ton des Anstandes

³¹⁵ Vgl. Hadamczik, *Friedrich Ludwig Schröder in der Geschichte des Burgtheaters*, S. 68 f.

³¹⁶ Vgl. ebd., S. 54 ff.

³¹⁷ Vgl. Schweinshaupt, „Shakespeares Dramatik in der inhaltlichen und formalen Umwandlung“, S. 39.

³¹⁸ Schink, Johann Friedrich, *Koriolan. Trauerspiel in fünf Aufzügen nach Shakespear*, Zensurbuch, Wiener Theatermuseum, Ser.nov.4905, S. 3.

³¹⁹ Ebd., S. 95.

³²⁰ Ebd., S. 114.

³²¹ Klemm, *Dramaturgie, Litteratur und Sitten*, S. 27. In Hägelins Denkschrift über seine Zensur findet sich eine ähnliche Richtlinie. Vgl. Glossy, „Zur Geschichte der Wiener Theaterzensur“, S. 326.

³²² Schink, Friedrich Ludwig, *Dramaturgische Monate. Vierter Band*, Schwerin: Bodner 1791, S. 928.

herrschen muss.³²³ Kurz kommt er dabei auch auf Shakespeare zu sprechen: „Shakespear läßt seine Zwischenredner nicht selten mit H.r.n. und B.r.d.l. um sich werfen. Shakespear ist hier Warnung, kein Beyspiel.“³²⁴

Nach den Bearbeitungen zu schließen, nahmen sich die deutschsprachigen Autoren die Warnung ‚Sonnenfels‘ zu Herzen. Umso mehr Bearbeiter eines der mit obszönen Anspielungen, Zweideutigkeiten und den verpönten Wortspielen versehenen Shakespeare-Stücke behandelten, umso gesitteter wurden die Dialoge. Wieland ließ bereits in seiner Übersetzung viele fragwürdige Stellen aus. Die Dramatiker, die sich an seinem Werk orientierten (Heufeld, Schröder, Schink, Meyer, Brockmann), überarbeiteten es noch strenger in diesem Hinblick – die freien Adaptionen verzichteten sowieso weitläufig auf Obszönitäten. Und als die bereits stark verharmlosten Schröder-Bearbeitungen nach Wien kamen, wurden in der Regel die letzten Reste an Doppeldeutigkeiten entfernt.

Die Abänderungen und Streichungen, die für die Wiener Bühnen an Shakespeares anstößigen Dialogen vorgenommen wurden, wären zu zahlreich für eine komplette Aufzählung, weswegen an dieser Stelle lediglich einige prominente Passagen aus den verschiedenen Werken herausgegriffen seien: Hamlets Frage an Ophelia „Fräulein, wollt ihr mich in euerm Schooß ligen lassen?“ (Wieland, III, 5, S. 120) wurde bei Schröder durch die Regieanweisung „setzt sich zu Ophelien.“ (IV, 4, S. 66) ersetzt; die uneheliche Zeugung Edmunds aus *König Lear*, die sich noch bei Schröder findet, wurde für die Wiener Aufführung gestrichen;³²⁵ Kalibans im Dialog von *The Tempest* erwähnter Versuch, Miranda zu vergewaltigen (Vgl. Eschenburg I, 4, S. 37 f.) wurde von Schink ausgelassen; das Muttermal auf Imogens Brust in *Cymbeline* verlegte Meyer auf ihren Arm (Vgl. I, 8, S. 23); Jagos Ausspruch aus *Othello* „daß eure Tochter und der Mohr im Begriff sind das Thier mit zween Rüken zu machen.“ (Wieland I, 2, S. 186) wurde bei Brockmann zu „daß eure Tochter und der Mohr im Begriff sind, Mann und Weib zu spielen.“ (I, 2, S. 7); u. s. w.

Die zeitgenössische Kritik spricht ausnahmslos positiv über das Entfernen von Obszönitäten in den Shakespeare-Bearbeitungen. Schink schreibt beispielsweise über die Funktion des Narren in *König Lear* als verstimmten Melancholiker: „Alles, was im Originale dieser Bestimmung entgegen zu platt, zu gemein oder auch für seine Zuschauer allzu dreb [sic!] ist, hat der deutsche Bearbeiter weislich weggeschnitten, und nur das in seine Rolle

³²³ Vgl. Sonnenfels, *Briefe über die wienerische Schaubühne*, 3. und 4. Quartal/ 4. Stück/ 47. Schreiben (21.11.1768), S. 281-287.

³²⁴ Ebd., S. 287.

³²⁵ Vgl. Schweinsaupt, „Shakespeares Dramatik in der inhaltlichen und formalen Umwandlung“, S. 62, Fußnote 101.

aufgenommen, was dieser Bestimmung gemäß ist.“³²⁶ Seine eigene Bearbeitung *Gasner der Zweyte* wird von dem Schauspielausschuss des Nationaltheaters insofern gelobt, da er unter anderem „Wortspiele weggelassen [hat]“. ³²⁷ Vorgeworfen wird ihm auf der anderen Seite, dass er die Figur der Widerspenstigen in ihrem anstößigen Verhalten nicht abgeschwächt habe. Ihr unanständiges Handeln wird als einer der Hauptgründe für die Ablehnung des Stücks angegeben.

Neben dem unsittlichen Betragen bestimmter Figuren und den obszönen Dialogen war es vor allem die Gewalt Shakespeares, die sich nicht in das Wiener Theaterkonzept einfügen wollte. Das Spektakeltheater des elisabethanischen Englands machte sich häufig den Schauwert von besonders blutrünstigen Gewaltszenen zu Nutze. Dies gipfelte in dem beliebten Genre der Rachetragödie, einer Kategorie, die in erster Linie von ihren Mordszenen lebt. Obwohl Shakespeares Stücke im Speziellen selten den Brutalitätsgrad seiner Zeitgenossen erreichen – die deutlichste Ausnahme, *Titus Andronicus*, wurde nie für das Wien des 18. Jahrhunderts bearbeitet – findet sich der Einfluss der Rachetragödie in vielen seiner Werke.

Für die Wiener waren die betreffenden Szenen unverständlich und abstoßend. Nicht nur der unvermeidliche Ayrenhoff, selbst der vielgelobte Staatsbediente und Freizeit-Dramatiker Tobias Philipp Freiherr von Gebler setzte sich parodistisch mit ihnen auseinander. In dem Erfolgsstück des letzteren, *Der Minister*, wird dem titelgebenden Minister im ersten Aufzug von einem jungen Poeten ein an Shakespeare und den von diesem beeinflussten Sturm und Drang erinnerndes Trauerspiel gereicht:

„Graf Hohenburg. [...] (*er liest.*) Muley Hamet, oder der bestrafte Tyrann. Erster Auftritt. Muley Hamet haut zehn Sklaven die Köpfe ab.
Der Poet. Ich bin für das Schreckliche. Im fünften Akt bringt Muley Hamet sein ganzes Serail um, und henkt sich zuletzt selbst auf.
Graf Hohenburg. (*lächelnd*) Weil ihm kein anderer den Dienst leisten kann. (*gibt dem Poeten das Buch zurück*) Mein guter Freund! die Natur schuf ihn nicht zum Dichter.“³²⁸

William mit dem hölzernen Fuß aus Ayrenhoffs *Die gelehrte Frau* lässt sich bis zum zweiten Akt Zeit, bevor „dem Zuschauer eine Todesart [gezeigt wird], die noch nie auf die Bühne gebracht worden – der vermeynte Prinz wird von vier Rennthieren zerrissen.“ (IV, 4, S. 80) Dafür endet das Stück auch besonders spektakulär: „Nun öffnet William den Sarg, wirft sich

³²⁶ Schink, *Dramaturgische Monate. Erster Band*, S. 158 f.

³²⁷ Brockmann/ Lange/ Müller/ Stephanie der Ältere/ Stephanie der Jüngere, *Protokoll und Referate über die eingeschickten Stücke beim kaiserlich königlichen Nationaltheater [1779]*, S. 163.

³²⁸ Da die betreffende Szene noch nicht in dem Erstdruck von *Der Minister* enthalten war, findet sie sich in der von Matthias Mansky herausgegebenen Neuerscheinung im Nachwort abgedruckt. Dort verweist Mansky auch auf die Verbindung zum Sturm und Drang. Vgl. Mansky, Matthias (Hg.), *Tobias Philipp von Gebler. Der Minister. Ein Theatralischer Versuch in fünf Aufzügen*, Hannover: Wehrhahn 2011, S. 86 f.

verzweiflungsvoll auf die Leiche seiner Geliebten, zerschneidet ihr das Brustblatt, reißt ihr das Herz heraus, das er nach drey grimmigen Bissen verschlingt; und ersticht sich. – Der Vorhang fällt“ (IV, 4, S. 83 f.). In Szenen wie diesen – welche nicht zu weit von der Wahrheit von beispielsweise Shakespeares *Titus Andronicus* oder John Fords *'Tis Pity She's a Whore* entfernt sind – zeigen die Wiener Autoren satirisch überspitzt die Lächerlichkeit der elisabethanischen Gewaltorgien. Schock-Effekte und alles an Haupt- und Staatsaktionen gemahnende Spektakelhaftes waren auf Wiens Bühnen zu vermeiden. Zahlheim betont in seiner *Wienerischen Dramaturgie*, dass die dramatischen Geschehnisse nicht „mehr gräßlich, als tragisch“³²⁹ sein sollten. Die Bearbeiter Shakespeares standen demnach vor der Aufgabe, alles „Grässliche“ aus den Vorlagen zu entfernen.

Über das vollständige Streichen von Todesszenen wurde bereits in Kapitel 4.3. gesprochen. Wurde das Ableben von Figuren beibehalten, wurden die betreffenden Sterbe- bzw. Gewaltszenen, die sich bei Shakespeare vor den Augen des Publikums abspielen, häufig hinter die Bühne oder vor Beginn der Handlung verlegt. Darunter fallen die Tode von Richard III., Tebaldo (Tybald) aus *Romeo und Julie*, Banquo, Macduffs Familie und Siwards Sohn aus *Macbeth*, des Haushofmeisters aus *König Lear* sowie Lucilius (Enobarbus) und Eros aus *Kleopatra und Antonius*. Selbst das Stück im Stück, welches die Bauern in *Die ländlichen Hochzeitsfeste* proben und wie jenes aus *A Midsummer Night's Dream* die antike Geschichte einer tragischen Liebe darstellt, wird durch einen Zwischenfall mit der Dekoration unterbrochen, bevor es zu dem letalen Ende kommen kann.

Braddock (Cloten) wird in Meyers *Imogen* wie in Shakespeares *Cymbeline* hinter der Bühne enthauptet, allerdings verzichtet sein Mörder darauf, den Kopf auf offener Bühne herumzuzeigen. Die abgeschlagenen Köpfe von Macbeth und eines Hingerichteten in *Measure for Measure* bleiben in Wien auf ihren Rümpfen. Der Kampf zwischen Cassio und Rodrigo aus *Othello*, bei dem der erste schwer und der letzte tödlich verwundet wird, findet in der Wiener Version hinter der Bühne statt. Ebenso wird Gloster in Schröders Umarbeitung von *King Lear* für seine Blendung erst hinter die Bühne gebracht. Dass vor allem das letztgenannte Beispiel im Einklang mit dem Zeitgeschmack stand, beweist sich durch eine Aussage Schinks über die betreffende Szene bei Shakespeare:

„Er [Shakespeare] würde, ein Jahrhundert später gebohren, z. B., zuverlässig, unser Herz und unsre Augen nicht durch die barbarische Szene seines Lears empört haben, in der Gloster's Augen auf öffentlichem Theater ausgetreten werden; eine Szene, die nur den Zuschauern seines rohen Zeitalters gefallen konnte.“³³⁰

³²⁹ Zahlheim, *Wienerische Dramaturgie*, S. 138.

³³⁰ Schink, *Dramaturgische Monate. Erster Band*, S. 151.

Auch in Ayrenhoffs Shakespeare-Satiren findet sich ein Verweis auf diese spezielle Szene. In einer Umarbeitung seiner *Die gelehrte Frau* aus 1809 verzichtet er zwar auf die bewusst übertriebenen Szenen des von Rentieren zerrissenen Mannes und des herausgerissenen und verschlungenen Herzens der Geliebten, dafür wartet sein lächerlicher Möchtegern-Dramatiker Dramschmied mit anderen Todesarten auf:

„[I]m letzten Akte kommt – Wem ist das noch eingefallen? – ein Vampir vor, der der Prinzessinn Rosemunda das Blut aussaugt, folglich eine Todesart darstellt, die noch auf keinem Theater gesehen worden. Zwar hatt’ ich anfangs Lust der Prinzessin von ihrem besessenen Vater die Augen austreten zu lasse, da aber schon Shakespear diesen Gedanken...“³³¹

Wie Schinks Kommentar verdeutlicht diese parodistische Rede Ayrenhoffs Missfallen über die auf offener Bühne stattfindende Blendung Glosters in Shakespeares Original.

In den wenigen Fällen, in denen auf offener Bühne gestorben wurde, war man bemüht, zumindest die Todesarten zu entschärfen. In *Romeo and Juliet* und *Hamlet* lässt Shakespeare, zweifellos von der Rachetragödie beeinflusst, Figuren auf zwei Arten sterben, was als übertrieben empfunden werden kann: Juliet küsst die giftigen Lippen Romeos, doch dann erdolcht sie sich zusätzlich; Hamlet ersticht Claudius, doch dann zwingt er ihn auch noch Gift zu trinken. In Wien wurden beide Tode auf das Erstechen reduziert. Auch Desdemona wurde nicht erstickt sondern mit dem schnelleren und auf der Bühne gebräuchlicheren Tod des Erstechens umgebracht.³³² Jagos Aufforderung „erdrosselt sie in ihrem Bette, in dem Bette, das sie entweiht hat.“ (Wieland, IV, 5, S. 332) wurde dementsprechend auch in „Durchstoßt ihr treuloses Herz.“ (IV, 3, S. 86) abgeändert. Auch der detailliert geschilderte Toteskampf von Hamlets Vater wurde in der Schilderung Heufelds und Schröders zu einem raschen Tod im Schlaf. (Vgl. Heufeld, II, 4 bzw. Schröder II, 7).

In den für eine gesittete Tugendschule konzipierten Bearbeitungen wurden aus den für ein auf Unterhaltung und Spektakel ausgerichtetes Theater verfassten Shakespeare-Stücken also obszöne Anspielungen entfernt und übertriebene Gewaltakte entschärft. Doch die Vorgaben der Zensur waren weitläufiger.

³³¹ Die Stelle ist abgedruckt im Nachwort von Mansky, *Cornelius von Ayrenhoff. Die gelehrte Frau*, S. 124.

³³² Vgl. Häublein, *Die Entdeckung Shakespeares auf der deutschen Bühne des 18. Jahrhunderts*, S. 100.

6.2. Kirche und Staat

Keine Schauspiele aufzuführen, die beleidigend gegen die Kirche oder den Staat aufgefasst werden könnten, war ein fixer Paragraph der Wiener Theaterzensur. Dabei kam es den Shakespeare-Bearbeitungen zugute, dass die Religion in den meisten Stücken des Engländers eine sehr untergeordnete Rolle spielt. Dies lässt sich zum einen mit dem Gefahrenpotential erklären, mit dem religiöse Stellungnahmen zu seiner Zeit verbunden waren: Die Vorgängerin seiner protestantischen Königin Elisabeth I. war die katholische Mary I., welche Protestanten wegen ihrem Bekenntnis verfolgen ließ und deren Vater Henry VIII. war Protestant, der dasselbe mit Katholiken tat. Zum anderen wird bei Shakespeare selbst im Vergleich zu seinen Zeitgenossen wie Christopher Marlowe die Religion nur selten zu einem entscheidenden Thema der Stücke.

Trotzdem finden sich in manchen seiner Dramen ein Priester oder Mönch, der sich seinem Stand gegenüber ungemäß verhält. Solche Figuren wurden in den deutschen Bearbeitungen radikal gestrichen oder bekamen neue Berufe. In keinem der im 18. Jahrhundert in Wien aufgeführten Shakespeare-Stücke kommt ein geistiger Würdenträger vor, andernfalls hätten sie den Richtlinien von Hägelins Zensur widersprochen.³³³ Der walisische Pastor Evans, der in *The Merry Wives of Windsor* als amüsante Figur auftritt und im fünften Akt ausgerechnet als Teufel verkleidet erscheint, wurde in *Die lustigen Abentheuer an der Wienn* durch einen Schulmeister ersetzt; die Funktion des Beichtvaters und Giftmischers Laurence aus *Romeo and Juliet* übernimmt bei Weiße der Arzt Benvoglio; der sich den Rebellen anschließende Erzbischof von York aus *Henry IV.* wird bei Schröder nur an zwei Stellen kurz erwähnt (Vgl. I, 6, S. 13 und III, 2, S. 55) tritt aber nicht selbst in Erscheinung; in *Gerechtigkeit und Rache* handelt es sich bei dem von dem Antagonisten begehrten Mädchen um keine Nonne mehr; und ebenso wenig verkleidet sich im selben Stück der inkognito auftretende Fürst als Mönch sondern als Reisender. Zusätzlich wurden in einigen Bearbeitungen Appelle an „Gott“ durch „Himmel“ ersetzt.³³⁴

Mehr Änderungsbedarf fand sich jedoch bei den politischen Komponenten der Shakespeare-Stücke. Sein Werk bietet viele Abhandlungen politischer Konflikte und seine staatlichen Würdenträger verhalten sich dabei – wie die meisten seiner Figuren – jenseits von Gut und Böse und manchmal auch ihre humoristische Seite zeigend. Ein solches Herrscherbild am Theater unterscheidet sich jedoch von dem Wiener Modell, nach dem die Schaubühne in den Dienst des Staates zu stellen wäre. Regierungsverhältnisse und ihre Vertreter waren nicht zu

³³³ Vgl. Glossy, „Zur Geschichte der Wiener Theaterzensur“, S. 307.

³³⁴ Vgl. Häublein, *Die Entdeckung Shakespeares auf der deutschen Bühne des 18. Jahrhunderts*, S. 150 f.

hinterfragen oder zu verlachen, sondern zu glorifizieren.³³⁵ Die Fürsten der Wiener Adaptionen sind daher entweder wie Richard III., Macbeth und der König aus *Hamlet* dämonisierte Usurpatoren, wie sie in Kapitel 4.2. besprochen worden sind, die unrechtmäßig auf den Thron kamen und nicht mit der gegenwärtigen Regierung verglichen werden können; oder sie sind tugendhafte Herrscher, die mit ihren Untertanen im völligen Einklang leben. In die zweite Kategorie gehören die von Ayrenhoff zu einer Idealgestalt hochstilisierte Kleopatra; König Lear aufgrund des Auslassens seiner in Shakespeares Anfangsszene verdeutlichten Willkür; König Heinrich IV., dessen Figur Schröder einfühlsamer charakterisiert, während er die Rebellion gegen ihn ungerechtfertigt erscheinen lässt; Cymbeline und sein Hofstaat, indem Meyer den Sympathieträger Morgan anders als Shakespeares Belarius keine Reden wider den Hof halten lässt; und schließlich besonders der Fürst aus Bröms *Gerechtigkeit und Rache*, welcher am deutlichsten den Figurentypus des gerechten Herrschers verkörpert. Sein Counterpart aus Shakespeares *Measure for Measure* ist in keinsten Weise eine antagonistische Figur, zeigt sich aber mit der Regierung seines Sündenpfahls von einem Herrschaftsgebiet sichtlich überfordert und schreckt deshalb nicht davor zurück, die Staatsmacht an einen anderen abzutreten. Der Fürst aus *Gerechtigkeit und Rache* scheut hingegen keine Mühen, seine Pflicht zu erfüllen:

„Es ist mein innigster Wunsch, meine Unterthanen so glücklich als möglich zu machen. In der Residenz sagt man mir, sie wären es. Da ich aber überzeugt seyn will, und damit mich der Bote nicht betrügt, so hab ich mich in dieser eben nicht freundlichen Jahreszeit von den gegründeten und ungegründeten Beschwerden, unerkannt, selbst unterrichtet.“ (V, 6, S. 75 f.)

Bei Shakespeare schließt der Fürst das Stück mit seinem eigennützigen Antrag an Isabella. Bei Bröms gelten seine das Stück beendenden Worte dem Konzept seiner gottgewollten Regierung: „Aber nicht länger will ich das Schwerdt, welches du [Gott] mir in die Hand gegeben, ungebraucht lassen. Es soll die Unschuld schützen, aber schwer auf den Schuldigen fallen!“ (V, 9 [eigentlich 11], S. 89)

Die ins Auge fallende Glorifizierung des Fürsten aus *Gerechtigkeit und Rache* wird insofern nachvollziehbar, da es sich um den deutschen Fürsten handelt. Die im Original in Wien selbst spielende Handlung wurde in eine zu seinem Herrschaftsgebiet gehörende Provinz verlegt. Zweifellos wollte man damit verhindern, die Wiener Regierung als korrupt und tugendlos darzustellen.³³⁶ Ähnliche Motive standen wohl auch hinter der Abänderung von Shakespeares

³³⁵ Vgl. Zechmeister, *Die Wiener Theater nächst der Burg und nächst dem Kärntnerthor*, S. 56 sowie Heßelmann, *Gereinigtes Theater?*, S. 230 f.

³³⁶ Dass man eine für die Hauptstadt ungeeignete Handlung in einer Provinz spielen lassen soll, wird bereits von Klemm betont. Vgl. Klemm, *Dramaturgie, Litteratur und Sitten*, S. 86.

einzigster anderer Nennung der österreichischen Hauptstadt in *Hamlet*.³³⁷ *The Mousetrap* – das Stück, welches Hamlet aufführen lässt, um das Gewissen seines Onkels zu prüfen – spielt im Original in Wien. Bei Heufeld und Schröder wurde der fiktive Handlungsort nach Welschland [Italien] verlegt. Damit verhindern sie zum einen, dass Wiens Herrscherhaus mit Ehebruch und Verwandtenmord in Verbindung gebracht wird und zum anderen die Unwahrscheinlichkeit, dass die Namen Gonzago, Baptista und Lucianus in einem deutschen Herrschergeschlecht vorkommen.

Eine weitere Methode um politische Kontroversen zu verhindern, stellt die in Wien gebräuchliche³³⁸ Abänderung von Titeln dar. Das markanteste Beispiel bietet Oldenholm (Polonius) aus *Hamlet*, der von Wielands Ober-Kämmerer bei Heufeld lediglich zum Vertrauten des Königs wurde. Die zwiespältige Figur Oldenholm mit dem in Wien gebräuchlichen Titel Kämmerer zu versehen wäre problematisch gewesen, nicht zuletzt da im Jahr von *Hamlets* Wiener Erstaufführung sowohl der Generaldirektor der beiden Theater, Graf von Spork, als auch einer der Pächter, Koháry, eben jenen Titel innehatten.³³⁹

Weitere Fälle, in denen in Wien gebräuchliche Titel abgeändert wurden, inkludieren *Der Sturm* (Schink lässt die Aussage des Fürstensohns Ferdinand aus, Mirandas „Leibeigener“ und ihr „unterthan“ sein zu wollen. (Vgl. Eschenburg III, 1, S. 76 f.)), *Heinrich der Vierte* (der Friedensrichter, bei dem Falstaff verschuldet ist, wurde zu einem Kaufmann), *Gerechtigkeit und Rache* (Shakespeares alberner Polizei-Aufseher fehlt) und *Othello* (Othellos Aussage „Sie hätte an eines Kaysers Seite ligen können, er würd’ ihr Slave gewesen seyn!“ (Wieland, IV, 5, S. 330) wurde bei Brockmann zu „Sie hätte an eines Königsseite thronen können, er würde ihr Sklav gewesen sein.“ (IV, 3, S. 85)).

Den zur Vorsicht gemahnenden Zensurvorgaben bezüglich politischer Inhalte und zugleich der zeitgenössischen Affinität zum bürgerlichen Trauerspiel,³⁴⁰ entsprachen die Bearbeiter, indem sie sich entweder den Shakespeare-Stücken zuwandten, denen eine Nähe zu diesem Genre zugesprochen wurde,³⁴¹ oder die familiären Aspekte der Originaldramen gegenüber den politischen stärker in den Fokus rückten:

³³⁷ *King John*, in dem der Babenberger-Herzog von Österreich (der wahrscheinlich Leopold V. sein soll) zuerst ausführlich verspottet und dann in einer Schlacht enthauptet wird, was nebenbei bemerkt nicht den historischen Tatsachen entspricht, wurde im 18. Jahrhundert nicht für die Wiener Bühne bearbeitet.

³³⁸ Vgl. für ein weiteres Beispiel die zahlreichen abgeänderten Titel bei *Kabale und Liebe* in Glossy, *Das Burgtheater unter seinem Gründer Kaiser Joseph II.*, S. 45.

³³⁹ Vgl. Heufeld/ Klemm, *Theatralkalender von Wien, für das Jahr 1772*, S. 35 f.

³⁴⁰ Ein aus dem josephinischen Wien stammender Erklärungsversuch für die Beliebtheit dieses Genre findet sich in Sonnenfels, *Briefe über die wienerische Schaubühne*, S. 144 f. Vgl. auch Kapitel 7.2., S. 99.

³⁴¹ Zu diesen zählt man *Romeo and Juliet*, *King Lear* und *Othello*. Vgl. Bauer, Roger, „Die europäische Shakespeare-Rezeption im 18. Jahrhundert. Probleme für Komparatisten“, in: Habicht, Werner (Hg.), *Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft West*, Bochum: Kamp 1985, S. 156.

Weißer schildert in *Richard der Dritte* nicht wie Shakespeare den Aufstieg zur Macht durch Intrigen und mit religiöser Symbolik arbeitender Propaganda, sondern konzentriert sich auf die Figuren der Königin Elisabeth und ihrer gleichnamigen Tochter, die sich zwischen ihrer Ehre und dem Leben ihrer Brüder entscheiden muss. In seinem *Romeo und Julie* setzt er das Verhältnis Julies zu ihrer empfindsamen Mutter und ihrem tyrannischen Vater ins Zentrum. Die Auswirkungen des Familienkonflikts auf Verona werden nicht gezeigt, wodurch sich auch der von Weißer hinzugesetzte Untertitel „Ein bürgerliches Trauerspiel“ rechtfertigt. Ayrenhoff baut dafür in *Kleopatra und Antonius* die Rolle der Octavia, Antonius' angetrauter Ehefrau, aus und Brömel zeigt in *Gerechtigkeit und Rache* statt dem Sittengemälde einer ganzen Stadt nur die Handlung um eine Familie.

Bei den sich auf Übersetzungen beziehenden Bearbeitungen wird derselbe Effekt durch Kürzungen hervorgerufen. In *Hamlet* fällt bei Heufeld und Schröder mit der Fortinbras-Figur die Konsequenz des gezeigten Familienkonflikts auf den dänischen Staat weg. Gleichsam gewinnt Hamlets Verhältnis zu seiner Mutter – eine Figurenkonstellation, welcher der letzte Auftritt des Dramas in erster Linie gewidmet ist – an Bedeutung. Schröder erreicht auch in *Heinrich der Vierte* eine Betonung der Familiensituation, indem seine Kürzungen hauptsächlich die Szenen mit den Rebellen, manchmal die Falstaffs, kaum aber jene zwischen dem König und seinem Sohn betreffen.

Die Handlung von *Coriolanus* nutzt Schink nicht, um die Wankelmütigkeit und Beeinflussbarkeit des Volks zu zeigen, sondern um das Verhältnis der Titelfigur zu seiner Mutter auszubauen. Shakespeares Stück beginnt mit einem Volksaufstand und endet mit Coriolanus' Ermordung durch Verschwörer. Schinks Version beginnt mit einem Gespräch zwischen Coriolans Mutter und seiner Gattin und endet mit dem Selbstmord seiner Mutter, die beim vorangegangenen Tod ihres Sohnes eine erhebliche Rolle gespielt hatte. In Shakespeares letzter Szene tritt sie im Vergleich dazu überhaupt nicht auf. Schinks Kürzungen betreffen hauptsächlich kriegerische Aktionen und die Szenen um das römische Volk. Der Konflikt zwischen der eitlen Aristokratie und dem beeinflussbaren Volk weicht dem Machtkampf zwischen dem stolzen Coriolan und den intriganten Tribunen. Dass Coriolan den Bürgern Korn vorenthalten hatte, wird lediglich einmal im Dialog erwähnt und das auch nur von den kaum vertrauensvollen Antagonisten (Vgl. I 4, S. 111).

Die Einflüsse der Zensur auf die deutschen Shakespeare-Bearbeitungen können kaum übersehen werden. Neben den konkreten Abänderungen anstößiger Phrasen oder politischer Titel, zeigt sich in dem kompletten Fehlen geistiger Würdenträger, den Bemühungen, möglichst wenig auf offener Bühne sterben zu lassen, und dem Ignorieren politischer

Konflikte in den Handlungen die Vorsicht, welche die Autoren in Hinblick auf die staatliche Kontrollinstitution walten ließen. Shakespeares Verharmlosung bedeutet jedoch nicht, dass der Unterhaltungswert unbeachtet blieb. Das Gegenteil war der Fall.

7. DER UNTERHALTSAME SHAKESPEARE

7.1. Aufgeklärte Unterhaltung

Die vorangegangenen Kapitel sollten gezeigt haben, inwiefern die pädagogische Funktion eines Dramas über seinen Unterhaltungswert gestellt wurde. Trotz der starken Tendenz, Shakespeare zu moralisieren, rationalisieren und zensieren, darf allerdings nicht geschlussfolgert werden, dass Unterhaltung im Wiener Theater des 18. Jahrhunderts ein vollkommen vernachlässigter Faktor war. Es findet sich kaum eine Dramaturgie, in der Langeweile nicht als negatives, manchmal sogar entscheidendes Beurteilungskriterium herangezogen wird.³⁴² Ebenso häufig wie Langeweile verworfen wird, werden Spannung und Interesse von einem Theaterstück vorausgesetzt. Vereinzelt finden sich sogar Beispiele, in denen ein unterhaltsames Stück einem Werk, welches nach aufklärerischer Definition gesittet wäre, vorgezogen wird. So schreibt die *Realzeitung* noch 1779:

„Dank sey es Herrn Gotter, der uns dieses Stückchen [*Der Kobold*] Nationalisirt hat. Aber es ist blos Farce? Gut meine Herren! aber sie gefiel; und da es noch nicht ausgemacht ist, ob man das Theater sich zu belehren, oder sich zu unterhalten, und zu zerstreuen besuchen soll, so wollen wir immerhin lieber bey solchen Farcen lachen, als bey Ihrem Athelsian [...] [g]ähnen, das uns und dem sämmtlichen Publikum, ungeachtet alles Pompes, herzlich Langeweile gemacht hat.“³⁴³

Auch Joseph Uhlmann, der sich in seiner Schrift über *Heinrich der Vierte* ausführlich über die Falstaff-Figur beschwert, hätte die Kapriolen des lasterhaften Ritters verziehen, „hätten sie nur Lachen gemacht“.³⁴⁴

Während einige Autoren somit der Unterhaltungsfunktion eines Dramas ebenso viel Wert beimessen, wie seinem pädagogischen Potential, wenden sich selbst diejenigen, die mit ihrem Schriften dezidiert für ein gereinigtes Theater eintreten, nicht gegen das Unterhaltsame per se.

³⁴² Die Beispiele hierfür sind zahllos, weswegen lediglich auf ein besonders augenfälliges hingewiesen werden soll: Der Ärger über die von *Das Intelligenzblatt* verursachte Langeweile veranlasst den Verfasser des *Journals von auswärtigen und deutschen Theatern* zunächst zu dem Wunsch, ein Krieg möge beginnen, dem die Autoren langweiliger Stücke zum Opfer fallen. Darauf aufbauend schildert er allegorisch, wie der Autor des *Intelligenzblatts* der Göttin der Langeweile sein Stück vorliest, die daraufhin einschläft. Vgl. Schmidt, *Journal von auswärtigen und deutschen Theatern. II. Theil*, S. 134 f.

³⁴³ Anonym, *Kaiserlich Königliche allergnädigst privilegirte Realzeitung*, 1779, S. 83.

³⁴⁴ Uhlmann, *Schakespear in sechzehnten Jahrhundert für die englische Nation*, S. 12.

Es stellt für sie keinen Widerspruch zu der pädagogischen Funktion der Schaubühne dar, vielmehr betrachten sie es als eine Ergänzung zu ihr. Das durch Unterhaltung aufrechterhaltene Interesse an der Handlung sollte die Aufmerksamkeit und damit einhergehend die Aufnahme der moralischen Botschaft schärfen.³⁴⁵ Spannung und Unterhaltung sollten das Theater als eine sinnvolle, lehrreiche, staatlich kontrollierte Freizeitbeschäftigung für die Zuseher attraktiver machen.

Der Vorbeugung gegenüber Langeweile ist es neben den Kürzungen, die eine Verringerung der Aufführungsdauer oder eine wahrscheinlichere Sprechweise zur Folge haben sollten, zuzuschreiben, dass die meisten längeren Passagen aus Shakespeares Werken gestutzt wurden. „Lange Tiraden“,³⁴⁶ wie sie der *Theatralkalender von Wien* nennt, wurden als Indikator eines langweiligen Dramas gewertet. Bei Shakespeare im Speziellen kommt erschwerend hinzu, dass seine Reden und Monologe vorrangig den aus heutiger Sicht faszinierenden Charakterisierungen seiner Figuren zugutekommen. Bei dem Theater des josephinischen Wiens lässt sich jedoch die Tendenz beobachten, die Handlung über Charaktere und lyrische Qualitäten zu stellen. Sie war Trägerin der moralischen Botschaft, die eindimensionalen Figuren lediglich Mittel zum Zweck. Es darf daher nicht verwundern, dass die sprachgewaltigen Reden über das Innenleben des dramatischen Personals in Wien zugunsten einer konzentrierten, auf den Endzweck hinarbeitenden Handlung wegfallen mussten. Diese suchte man wiederum zu verbessern, indem man Elemente, die im letzten Aufzug eine Rolle spielen werden – die Krankheit des Königs aus *Heinrich der Vierte*, die Figur des Cajus Lucius in *Imogen* oder die Schlange, die Kleopatra für ihren Selbstmord nutzen wird – bereits an einer früheren Stelle als Shakespeare in das Stück einführte.

Als spannungssteigernde Elemente ergänzte man die Handlung mehrmals um zusätzliche Deadlines. Ein furchtbares Ereignis wird in Aussicht gestellt und die Helden müssen ein bestimmtes Hindernis überwinden, um es rechtzeitig zu verhindern. Diese Methodik findet sich in *Richard der Dritte*, in welchem die Königin und die Prinzessin ihren Selbstmord an mehreren Stellen andeuten, sofern sie nicht von dem Tyrannen befreit werden. In *Stephanies Macbeth* plant der Usurpator die schottischen Edlen – inklusive dem jugendlichen Helden Fleance – durch ein vergiftetes Gastmahl umzubringen (Vgl. IV, 4). Erst die Erscheinung von Banquos Geist verhindert, dass während des Festes von den vergifteten Speisen gegessen wird. Mit Macdufs Tochter Gonerill hat Stephanie desweiteren eine liebenswerte Figur eingefügt, die während der letzten beiden Aufzüge permanent in Gefahr schwebt. Schröder

³⁴⁵ Vgl. Heufeld/ Klemm, *Theatralalmanach von Wien, für das Jahr 1773*, S. 31.

³⁴⁶ Vgl. Heufeld/ Klemm, *Theatralkalender von Wien, für das Jahr 1772*, S. 45.

deutet mit der frühzeitig eingeführten Krankheit von Heinrich IV. seinen nahen Tod an, ein Ereignis, welches katastrophale Folgen hätte, wenn nicht rechtzeitig die Rebellen besiegt werden und Prinz Harri seine lasterhafte Lebensführung beendet. Um eine zusätzliche Gefahr in *Kleopatra und Antonius* zu bringen erfand Ayrenhoff einen gegen die rührende Octavia gerichteten Mordplan von Kleopatras Dienerin Charmion (Vgl. II, 9).

Dass die Spannung auch gesteigert wird, wenn gewisse Handlungselemente im Dunkeln gelassen werden, der Zuseher vor Rätsel gestellt anstatt mit jedem Detail der Handlung vertraut gemacht wird, erkannte bereits Sonnenfels.³⁴⁷ Die Shakespeare-Bearbeitungen entsprechen dem, indem sie die Rollen von bestimmten Figuren über weite Teile der Stücke im Unklaren lassen. Expositorische Erklärungen, die sich sehr wohl im englischen Original finden, wurden hierfür gestrichen. So teilt Pelzel dem Publikum von *Die lustigen Abentheuer an der Wienn* nicht sofort mit, dass es sich bei Ranzenhovens (Falstaffs) mysteriösen Besucher, dem Baron von Trotberg (Mr. Brook), um den verkleideten Herrn von Cadena (Mr. Ford) handelt. Ebenfalls wird die Mitschuld von Hamlets Mutter am Tod seines Vaters bei Heufeld und Schröder das Drama über im Ungewissen gehalten und am Ende aufgedeckt. Während Shakespeare in *Cymbeline* mitteilt, dass das Gift, welches der Arzt Cornelius der antagonistischen Königin für Imogen gibt, in Wirklichkeit harmlos ist, verzichtet Meyer anfangs auf die Erklärung und erzeugt damit die Spannung um Imogens Schicksal. Am auffälligsten – und wahrscheinlich auch am wirkungsvollsten – arbeitet allerdings Brömel in *Gerechtigkeit und Rache* mit dem Verschweigen von Informationen.

Zunächst wird die Rolle des verkleideten Fürsten anders eingeführt. In Shakespeares *Measure for Measure* wird dem Publikum unmissverständlich klar gemacht, dass es sich bei dem Mönch Lodowick in Wirklichkeit um den Herzog handelt. Bei Brömel taucht lediglich die Figur eines mysteriösen Reisenden auf, dessen Identität lange ungeklärt bleibt. Dadurch geht auf der einen Seite die Komik verloren, wenn sich ein unzufriedener Untertan – Lucio bei Shakespeare, die Gebrüder van der Hoorn bei Brömel – bei dem verkappten Staatsoberhaupt ausgelassen über selbiges beschwert. Auf der anderen Seite gewinnt das Stück dadurch ein Geheimnis und im letzten Aufzug einen Überraschungseffekt. Die Identität des Fürsten wird erst aufgedeckt, als der Präsident seine üblen Machenschaften durchzusetzen droht (Vgl. V, 4). Durch die Reaktion des lächerlichen Sekretärs Freitag, der sich plötzlich dem Fürsten gegenüberfindet, bekommt sogar die anfangs ausbleibende Komik eine Entschädigung.

³⁴⁷ Vgl. Sonnenfels, *Briefe über die wienerische Schaubühne*, S. 46.

Mit der Figur des Rats Falk, die sich nicht bei Shakespeare findet,³⁴⁸ schuf Brömel eine Person, deren unklare Rolle er so geschickt einzusetzen wusste, dass *Gerechtigkeit und Rache* allein wegen dieser Figur als die unterschätzteste Wiener Shakespeare-Bearbeitung des 18. Jahrhunderts angesehen werden könnte. Ab dem ersten Aufzug präsentiert sich Falk als Antagonist, der den Präsidenten in seinen Machenschaften bestärkt. Sein Monolog, dass er in Wirklichkeit gegen den Präsidenten arbeitet (Vgl. I, 2), kann so verstanden werden, dass er es selbst auf Hannchen abgesehen hat. Dafür sprechen der Antrag, den er ihr vor Beginn der Handlung machte, sowie ein mysteriöses Porträt, das er an der Brust trägt. Erst im fünften Aufzug wird aufgedeckt, dass er sich an dem Präsidenten rächen will, da er in Wahrheit der Bruder eines früheren Opfers von dessen Wollust ist. Obwohl diese Auflösung im Stück überraschend kommt, wurde sie von Brömel durch kleine Hinweise angedeutet. So zeigt Falk bei der Geschichte des Präsidenten über seine vergangene Untat eine schwer einzuordnende Reaktion (Vgl. III, 4, S. 46) und Dollmer sagt über das Verhältnis der beiden: „Schurkenfreundschaft! Jedoch halt’ ich Falk für weniger schlecht. Er sieht einem ehrlichen Kerl zu ähnlich.“ (II, 2, S. 27) Obwohl *Gerechtigkeit und Rache* einige unterhaltsame Figuren, Nebenhandlungen und Dialoge von *Measure for Measure* fehlen, erhält es durch diese kunstvolle Bearbeitung einer unklaren Figur ein alternatives Spannungselement.

Verglichen mit den Spannungsmomenten wurden reine Spektakelszenen in Wien öfters aus Shakespeares Stücken gestrichen als hinzugefügt. Die einzigen Ausnahmen bilden der Maskentanz am Ende von *Die ländlichen Hochzeitsfeste*³⁴⁹ und mehrere Szenen aus Stephanies *Macbeth*. Für das Gewitter und das brennende Schloss von letzterem wurde mit verschiedensten Spezialeffekten gearbeitet. Die Kosten der Dekoration allein betrugen 4000 Gulden,³⁵⁰ vierzig Mal so viel wie Stephanie für den Stücktext bekam. In ihrer kritischen Betrachtung des Anschlagzettels zeigt die *Historisch-Kritische Theaterchronik*, dass die Spezialeffekte auch das größte Werbemittel für das Stück darstellten.³⁵¹

Auch Komik stellt im josephinischen Wien ein gerngesehenes Mittel zur Unterhaltung dar. Die vielen Auslassungen von Shakespeares Wortspielen und Narren-Figuren in den Bearbeitungen bedingen sich nicht durch eine allgemeine Ablehnung des Humors, sondern durch einen gesteigerten Anspruch an die Art der Komik. Detaillierte Ausführungen zu

³⁴⁸ Obwohl Falk wie Escalus dem Präsidenten bzw. Angelo beratend zur Seite steht, unterscheiden sich die Charaktere und Rollen der beiden Figuren drastisch voneinander.

³⁴⁹ Aus einem Eintrag in der *Realzeitung* ist ersichtlich, dass der Maskentanz aus *Die ländlichen Hochzeitsfeste* zu einer ganzen Ballettaufführung ausgebaut wurde. Vgl. Anonym, *Kaiserlich Königliche allergnädigst privilegierte Realzeitung*, 1773, S. 127.

³⁵⁰ Vgl. Zechmeister, *Die Wiener Theater nächst der Burg und nächst dem Kärntnerthor*, S. 379.

³⁵¹ Vgl. Moll, *Historisch-kritische Theaterchronik von Wien. Ersten Bandes dritter Theil*, S. 57 f.

diesem Punkt finden sich in den ähnlichen Stellungnahmen von Sonnenfels und der *Realzeitung*.³⁵² Im Theater zu lachen kommt, laut ihnen, der Erholungsfunktion der Institution zugute, die sie zusätzlich zu ihrem Wesen als Sittenschule innehat. Handelt es sich bei dem Lachen um ein Verlachen von lasterhaftem oder dummem Verhalten, bewirkt es zusätzlich eine moralische Besserung der Zuseher. Das Verspotten von Sittenlosigkeit lässt diese abstoßend erscheinen. Vor allem im Lustspiel wird dem die Torheit angreifenden Scherz daher eine wichtige Funktion zugesprochen.³⁵³ Wo zu diesem Zweck Humor gefordert wird, wird gleichzeitig eine Unterscheidung zwischen angemessenem und abstoßendem Humor, hoher und niedriger Komik vorgenommen:

„Je weniger in die Augen fallend, je subtiler die Mittel sind, wodurch das Lustige in einer Sache an den Tag kömmt, je verborgener es Menschen von wenigem Scharfsinn und von größerem Gefühle ist, jemehr Salz hat der Scherz. Sucht man das Lustige oder Lächerliche einer Sache durch eine Wendung oder Vergleichung hervorzubringen, deren Ungrund durch geringes Nachdenken entdeckt wird, so wird der Scherz frostig; braucht man dazu Begriffe und Bilder, die plump, grob, sinnlich sind und auch dem unwitzigsten Menschen von bloß körperlichem Gefühle einfallen; so wird er grob. Beruhet er auf Subtilitäten, auf bloß künstliche von keinem natürlichen Grunde unterstützte Aehnlichkeiten, Wortspiele u. d. gl. so wird er gezwungen und abgeschmackt.“³⁵⁴

Die „richtige“ Art des Humors besteht demnach in einem subtilen Umgang mit der Materie. Verworfen wird hingegen alles Eindeutige, Artifizielle und Anstößige. Vor allem Wortspiele galten damals nicht als Anzeichen dichterischer Raffinesse sondern wurden weitläufig als eine niedrigere Form der Komik abgetan. Andere Autoren argumentieren neben einer gesteigerten Qualität von Komik auch für eine eingeschränkte Quantität. Eine zu hohe Anzahl komischer Figuren führe, laut ihnen, zu einer Verallgemeinerung der Narrheit, wodurch die komischen Szenen ihren Humor verlieren würden.³⁵⁵

Auf der einen Seite wurden daher viele humoristische Stellen der Shakespeare-Stücke, die der Sittlichkeit oder Wahrscheinlichkeit gegenüber als schädlich aufgefasst wurden, entfernt. Auf der anderen Seite wurden jedoch diejenigen häufig beibehalten, die im Einklang mit den aufklärerischen Theorien standen, oder neue hinzugefügt. Dass dabei offensichtlichere Komik wie die Wortspiele subtileren Späßen wich, führte wahrscheinlich zu dem Stigma der Humorlosigkeit, welches den Shakespeare-Bearbeitungen anheftet. Dies ist – obwohl die als

³⁵² Vgl. Sonnenfels, *Briefe über die wienerische Schaubühne*, S. 330, Sonnenfels, „Schrift zur Übernahme Kohárys“ in: Müller, *Geschichte und Tagbuch der Wiener Schaubühne*, S. 61 ff. und Anonym, *Kaiserlich Königlich allergnädigst privilegirte Realzeitung*, 1776, S. 381-384.

³⁵³ Vgl. hierzu neben Sonnenfels und der *Realzeitung* auch den *Wiener Theaterkalender*, welcher konkret davon spricht, die „Zuschauer durch gesunde anständige Satyre, und beißenden Scherz zu heilen“. Anonym, *Wiener Theaterkalender auf das Jahr 1787*, S. 235.

³⁵⁴ Anonym, *Kaiserlich Königlich allergnädigst privilegirte Realzeitung*, 1776, S. 384.

³⁵⁵ Vgl. Zahlheim, *Wienerische Dramaturgie*, S. 36 f. und Schink, *Allgemeiner Theater Almanach von Jahr 1782*, S. 31.

Witze erkennbaren Stellen tatsächlich in ihrer Zahl zurückgingen – nicht vollkommen gerechtfertigt.

Um einige Beispiele zu geben verloren *Die lustigen Abentheuer an der Wienn* die Zweideutigkeiten aus *The Merry Wives of Windsor*, gewannen aber einen Dialog, in dem der ungeduldige Chevalier Ranzenhoven von dem Dienstmädchen Lottel eine Nachricht erfahren will, Lottel aber stattdessen über eine Belanglosigkeit nach der anderen spricht (Vgl. II, 4). Auch bekamen die beiden Ehefrauen Lohenstein und Cadena durch eine stärkere Differenzierung ihrer Charaktere eine amüsantere Dynamik als die sich ähnlichen Figuren Page und Ford bei Shakespeare. Die Satire auf elisabethanische Theaterpraktiken aus *A Midsummer Night's Dream* wurde in *Die ländlichen Hochzeitsfeste* zu einer Satire auf Maschinenstücke modernisiert. Der Lauten-Unterricht aus *The Taming of the Shrew*, der seinen Humor durch physische Komik gewinnt, wenn Katherina dem vermeintlichen Musiklehrer das Instrument auf den Kopf schlägt, wird von Schink in *Gasner der Zweyte* ohne Gewalt amüsant gemacht: Der Humor entsteht bei ihm dadurch, dass der Musiklehrer trotz Franziskas beständig wachsender Wut vollkommen gelassen bleibt (Vgl. I, 2).

Stephanies *Macbeth* zeigt, dass nicht nur im Lustspiel, sondern auch in Tragödien Humor akzeptiert war, sofern er in einem gesitteten Rahmen bleibt und die tragischen Geschehnisse nicht zu sehr kontrastiert. Der Pförtner des Originals, der in einer Szene auftritt, über die Auswirkungen von Alkoholkonsum auf Urin und Geschlechtsverkehr spricht, und nicht mehr vorkommt, musste selbstredend zur Gänze aus dem Stück verschwinden. An seiner statt schuf Stephanie die Figur des Curan, ein Junker in Macbeths Diensten. Ähnlich dem Narren aus *King Lear* (der ja auch in entschärfter Form auf Wiens Bühnen Erfolge feierte)³⁵⁶ kommentiert Curan mit trockenem Humor und intelligentem Witzen die Geschehnisse um ihn herum. Da er ebenfalls als Bote oder Gesprächspartner fungiert beschränkt sich seine dramatische Funktion auch nicht allein auf die Komik. Stephanies Umgang mit einer Witzfigur in der Tragödie scheint zielführend gewesen zu sein. Die negativen Rezensionen des zeitgenössischen Wiens, welche die Geistererscheinungen, die Sprache und den spektakelhaften Charakter des Dramas kritisieren, kommen nie auf den Junker zu sprechen. Im Gegenteil meint die *Realzeitung* über Curan, dass „dessen Dialog dem Deutschen viel Genie giebt.“³⁵⁷ In der neueren Auseinandersetzung mit der Bearbeitung avancierte die Figur

³⁵⁶ Vgl. hierzu Kapitel 6.1., S. 86 f.

³⁵⁷ Anonym, *Kaiserlich Königlich allergnädigst privilegirte Realzeitung*, 1772, S. 804.

sogar zu ihrem einzigen lobenswerten Element: „In this travesty of Shakespeare's tragic world, there is only one positive feature, the character of Curan“.³⁵⁸

Unterhaltung hatte in den Shakespeare-Adaptionen des josephinischen Wiens eine wichtige Funktion inne. Die Einschränkung bestand darin, dass sie den übergeordneten Forderungen nach Sittlichkeit und Wahrscheinlichkeit nicht widersprechen, sondern in Symbiose zu ihnen treten sollte. Versteht man, wie die theoretischen Schriften der Aufklärer, das Theater als eine Sittenschule, so stellen Humor und Spannung nützliche Mittel dar, die Schüler anzulocken und ihre Aufmerksamkeit aufrechtzuerhalten. Eine alternative Vorgangsweise dies zu erreichen, die zudem weniger Gefahr läuft in plumpe Komik auszuarten, ist die exzessive Nutzung des Rührenden.

7.2. Rührung

Mit der Aufklärung ging eine stärkere Betonung der eigenen Gefühle konform, die sich im Theater in dem Durchbruch solcher gefühlsbetonter Gattungen wie dem rührenden Lustspiel oder dem bürgerlichen Trauerspiel verdeutlicht. Die Verfechter eines Theaters als Sittenschule förderten die heftige emotionale Bewegung, welche Schauspiele im Publikum der damaligen Zeit auszulösen vermochten, da sie sich von stark involvierten Zusehern eine größere pädagogische Wirkung erwarteten.³⁵⁹ Um die lehrreiche Botschaft aufzunehmen, sollten die Zuschauer mitfühlen, gerührt werden. Ihre Tränen galten als Garant für eine gelungene Aufführung.³⁶⁰ Sonnenfels setzt in seinen *Briefen über die Wienerische Schaubühne* „die feinere Wollust einer niedlichen Schwermüthigkeit, einer sanften Thräne“³⁶¹ dem stumpfsinnigen Lachen des zu reformierenden Haufens gegenüber und betrachtet damit das gerührte Mitfühlen als bessere Alternative zu plumpem oder derbem Humor. Obwohl diese Stellungnahme bei ihm weniger dramentheoretisch und mehr publikumskritisch zu verstehen ist, zeigt sie, welche Empfindungen die Aufklärer im Theater sehen wollten. Das Rührende wurde zu einem häufig verwendeten Schlagwort und einem Qualitätsmerkmal in der Theaterkritik.

In einer Besprechung von *Romeo und Julie* des *Theatralalmanachs von Wien* gehört das Rührende zu den Punkten, die dem Stück trotz der kritisierten Handlungsarmut, eine positive Bewertung garantieren: „Hätte es [das Publikum] nicht der tragische rührende

³⁵⁸ Williams, *Shakespeare on the German Stage*, S. 66.

³⁵⁹ Vgl. Roselt, Jens, „Einfühlung“, in: Fischer-Lichte/ Kolesch/ Warstat, *Metzler Lexikon Theatertheorie*, S.88, Kolesch, Doris, „Gefühl“, in: Ebd., S. 125 ff. und Pavis, Patrice, „Wirkung“, in: Ebd., S. 418.

³⁶⁰ Vgl. Heßelmann, *Gereinigtes Theater?*, S. 141.

³⁶¹ Sonnenfels, *Briefe über die wienerische Schaubühne*, S. 13.

schmerzathmende Ton [...] in der Aufmerksamkeit erhalten, es wurde gegähnet haben. Allein so darf man sagen, daß es sich hier eben den vollkommenen Beyfall erworben hat, als irgendwo in Deutschland.“³⁶² Tatsächlich ist das Stück gefüllt mit dezidiert rührenden Momenten. Um ein Beispiel herauszugreifen, lautet eine Regieanweisung, während Romeo die schein tote Julie in der Gruft aufsucht: „Er stürzt sich bey ihr nieder, küßt ihr die Hände, und ohne vermögend zu seyn ein Wort zu sprechen, drückt er seine tödtliche Angst aus; endlich bricht er in Thränen aus.“ (V, 2, S. 219)

Es sollte also nicht verwundern, dass die Bearbeiter bemüht waren, ihren Adaptionen möglichst rührende Szenen hinzuzufügen. So ist es beachtlich, wie viele Shakespeare-Figuren auf Wiens Bühnen Tränen vergießen. Die Königin und die Prinzessin Elisabeth werden in Weißes *Richard der Dritte* zu Tränen gerührt, als sie in einer nicht bei Shakespeare enthaltenen Szene im Tower auf die beiden Prinzen treffen (Vgl. II, 2). In *Die lustigen Abentheuer an der Wienn* bringt Herr Cadena in einem Ehestreit seine Frau zum Weinen (Vgl. I, 1). Dafür sind es Freudentränen, welche die Wirtin Lena ausstößt, nachdem ihr der geläuterte Chevalier Ranzenhoven einen Heiratsantrag macht. (Vgl. V, 5, S. 107). In Schinks *Sturm* sind es neben der gefühlvollen Miranda besonders die mit ihrem Schicksal hadernden Schiffbrüchigen Alonso und Gonsalo, die ihren Emotionen an mehreren Stellen freien Lauf lassen, ebenso mehrere Figuren in Brockmanns *Othello* und der König in *Heinrich der Vierte*. In *Koriolan* gibt die siegreiche Rückkehr des titelgebenden Kriegers (Vgl. I, 6), sein Abschied nach der Verbannung (Vgl. III, 5 und 6) und seine spätere Härte gegenüber den Bittstellern aus Rom (Vgl. V, 2 und 6) nicht nur seiner empfindsamen Gemahlin Anlass zu feuchten Augen. Auch seine strenge Mutter, sein alter Freund Menenius und selbst der Feldherr Kominius weinen in den betreffenden Szenen. An Tränenreichtum überbietet jedoch Ayrenhoffs *Kleopatra und Antonius* die anderen Dramen: Das Stück Shakespeares ist um einige empfindsame Stellen ergänzt worden. Die Szene beispielsweise, in der Antonius' verlassene Gemahlin Octavia ihm seine Kinder vorführt, wird von dem Feldherrn Lucius wie folgt kommentiert: „Was seh ich! Habe Dank o Himmel! Eine Zähre! Im Auge des Anton die erste! – Kaum erwehre ich selber mich – (er trocknet sich die Augen.)“ (II, 7, S. 54).

Selbst Schröder, der die englischen Vorlagen nur selten um eigenen Anfügungen – geschweige denn um ganze Auftritte – ergänzte, fügte in seinen *König Lear* einen rührenden Dialog ein, zu dem sich bei Shakespeare keine entsprechende Szene findet. Im elften Auftritt des vierten Aufzugs zeigt Schröder, wie sich der zu Unrecht verstoßene Edgar seinem bereits geblendeten Vater Gloster zu erkennen gibt. Über diese Stelle schreibt das *Journal von*

³⁶² Heufeld/ Klemm, *Theatralmanach von Wien, für das Jahr 1773*, S. 176.

auswärtigen und deutschen Theatern: „Die hohe Simplicität dieser Meisterscene, in England von mächtigen Künstlern dargestellt, erschüttert die rohesten Menschen, die im Gewittersturm auf hoher See unerschüttert bleiben.“³⁶³ Der empfindsame Moment zeigte also seine Wirkung. Seltsam erscheint der Verweis auf die „mächtigen Künstler“ aus England, da die Szene bei Shakespeare fehlt und in England selbstverständlich nie Schröders Bearbeitung gegeben worden ist. Die Aussage des *Journals* ließe sich entweder damit erklären, dass auch eine der englischen *Lear*-Bearbeitungen einen entsprechenden Dialog einfügte oder dass das *Journal* seiner Rezension mit einer erdichteten Übertreibung Gewicht geben wollte.

In Stephanies freier *Macbeth*-Bearbeitung übernimmt er den rührenden Dialog Shakespeares den Lady Macduff (bei Stephanie Macduf selbst) mit ihrem Sohn hat. In seinem Vorwort schreibt er hierzu, er wollte „die naive Scene die er [der Sohn] im Shakespear mit seiner Mutter hat, [...] nutzen, die sonst hätte ausbleiben müßen.“³⁶⁴ Dafür verzichtet er darauf, sein Stück mit einem rührenden Moment enden zu lassen, wie einige andere Bearbeitungen: *Romeo und Julie* schließt mit der von Shakespeare übernommenen Versöhnung der Väter und *Der Sturm* mit der ebenfalls aus dem Original entnommenen Vergebung durch Prospero. Neu ist die Geldschenkung, die *Die lustigen Abentheuer an der Wienn* beschließt, eine ähnliche am Ende von *Gasner der Zweyte* findet sich allerdings auch in *The Taming of the Shrew*. Wesentlich rührender als das Original endet dafür *Gerechtigkeit und Rache*, wenn der Fürst wie folgt über das Schicksal des redlichen Rentmeisters Dollmer entscheidet:

„Fürst. Was Sie betrifft, rechtschaffner Alter! so bleibt es immer straffällig, daß Sie Hand an Ihren Vorgesetzten legten; so schuldig er, und unschuldig Sie auch waren. Ich entlaße Sie daher meiner Dienste und verurtheile Sie zum ewigen Gefängniß. [...] Unbillig wär' es aber zu vergeßen, daß Sie meinem Hause dreißig Jahre redlich gedient haben. Ihr bisheriges Gehalt sey Ihnen daher doppelt als Pension auf Zeitlebens angewiesen. [...] Und Sie, gutes Mädchen! Wo glauben Sie, daß Ihr Vater am sichersten aufgehoben sey?

Hannchen. Gnädigster Herr –

Fürst. (führt den Vater zur Tochter.) Er sey Ihr Gefangner, und sein Gefängniß find' er in Ihren Armen.“ (V, 10, S. 88)

Hannchen gehört zu einem besonders beliebten Figurentypus, dem unschuldigen jungen Mädchen, das mit seinem empfindsamen Charakter viele rührende Szenen hat. Findet sich eine entsprechende Rolle in den Vorlagen Shakespeares, wurde sie in den Bearbeitungen beibehalten, so Julie in *Romeo und Julie*, Ophelia in den beiden *Hamlets*, Kordelia in *König Lear*, Miranda in *Der Sturm*, Desdemona in *Othello* und Virgilia in *Koriolan*. Imogen aus Shakespeares *Cymbeline* wurde in Meyers Bearbeitung stärker in den Fokus gerückt und seine Version nach ihr benannt. Figuren wie Frau von Cadena (Ford bei Shakespeare) in *Die*

³⁶³ Schmidt, *Journal von auswärtigen und deutschen Theatern. II. Theil*, S. 110.

³⁶⁴ Stephanie der Jüngere, „Vorrede zu *Macbeth*“, in: *Deutsche Schaubühne*, ohne Seitenangabe.

lustigen Abentheuer an der Wienn, Hannchen (Isabella) in *Gerechtigkeit und Rache* und Octavia in *Kleopatra und Antonius*, die sich bereits in der englischen Vorlage finden, wurden abgeändert, um sie stärker in das unschuldige, rührende Rollenfach zu bringen. Stücke, die nicht über entsprechende Figuren verfügen, wurden durch solche ergänzt, so Prinzessin Elisabeth in *Richard der Dritte*, Macdufs Tochter Gonerill in *Macbeth* und Rosalie in *Die ländlichen Hochzeitsfeste*.

Die auffallenden Ähnlichkeiten dieser Figuren deuten auf die Bemühungen hin, die Personen einem bestimmten, bereits etablierten, Rollenfach anzupassen. Unter den Darstellerinnen, mit denen solche Rollen besetzt wurden, tat sich besonders die Schröder-Schülerin Johanna Sacco hervor. Joseph Lange lobt sie in seiner Autobiographie in dem „Fach der edlen Einfachheit, des ungekünstelten höchsten Gefühls, der aus sich, und in sich vollendeten Zartheit, der leidenden Unschuld“.³⁶⁵ Dementsprechend sah man sie als Prinzessin Elisabeth, Julie, Kordelia, Imogen und Desdemona.

Schröders *Heinrich der Vierte*, neben *Gasner der Zweyte* – sofern man von der gewandelten Franziska am Ende absieht – die einzige Shakespeare-Bearbeitung des josephinischen Wiens, die keine diesem Fach ähnliche Figur aufweist, wurde für diesen Mangel kritisiert. Joseph Uhlmann gibt dem Deutschen in seinem *Shakespear in sechzehnten Jahrhundert für die englische Nation*. Schröder in *achtzehnten Jahrhundert für die deutsche Nation* einige „Verbesserungsvorschläge“, welche die Affinität zu rührenden Szenen verdeutlichen:

„Die Lady Percy Hotspur hätte er [Schröder] können besonders hervorleuchten lassen; ihr Kummer da ihr Mann wider den König zu Felde zieht, ihr Schmerz bei der Nachricht von Hotspurs Tod. Eben so hätte Northumberlands Tochter, weit größere Wirkung auf die Zuseher gemacht, als alle mögliche Falstaffischen Spaß; Sie hätten ihren Schmerz getheilt über Hotspurs Abreise; hätten ihre Thränen mit gefühlt, da die Nachricht von seinem Tode kommt; [...] er hätte ein Liebesverständniß erdichten können zwischen Lady Northumberland und einen von des Königs Partei. Da hätte er uns den Kampf sehen lassen zwischen der Liebe gegen ihren Vater, und jener gegen ihren Geliebten; Da wäre Gelegenheit gewesen durch die erhabendsten Tragischen Szenen theils gerührt, und theils in Furcht gesetzt zu werden“³⁶⁶

Die Hinwendung zum Rührenden macht die kritische Haltung gegenüber Shakespeares Vermischung von tragischen und komischen Elementen verständlich. Humor – besonders der, wie im vorigen Kapitel ausgeführt, doppeldeutige, vulgäre Humor Shakespeares – lockert die mitfühlende, rührende Wirkung des Schauspiels auf. Nebenfiguren, deren dramaturgischer Zweck hauptsächlich in einer solchen Auflockerung besteht – zum Beispiel Ostrik in *Hamlet*, der Pförtner aus *Macbeth*, der Kerkermeister aus *Cymbeline* oder der Clown aus *Othello* – wurden ausnahmslos aus den Wiener Bearbeitungen entfernt. Bei den für die Handlung

³⁶⁵ Lange, *Biographie des Joseph Lange K. K. Hofschauspielers*, S. 69.

³⁶⁶ Uhlmann, *Shakespear in sechzehnten Jahrhundert für die englische Nation*, S. 19 f.

essentiellen Spaßmachern – wie Polonius, Falstaff oder dem Narren aus *King Lear* – begnügte man sich damit, ihre Albernheiten teilweise zu streichen oder zu entschärfen.

Dass die Komik nicht ganz zugunsten des Rührenden aus den Stücken gestrichen wurde, ergibt sich einerseits dadurch, dass die Aufklärer ihr eine Erholungsfunktion und durch das Verlassen des Lasters auch pädagogisches Potential zusprachen. Andererseits muss ebenfalls bedacht werden, dass die Bearbeiter nicht nur den Rührung fordernden Dramentheorien zu entsprechen hatten, sondern auch den Wünschen des Publikums.

7.3. Im Dienste des Publikumsgeschmacks

„Unsere Theatralpoeten erkannten aus der Erfahrung, daß Stücke worinn das Rührende oder Weinerliche durchgängig herrschet, dem Publikum zwar gefallen, aber noch keine wiederholte Vorstellung aushalten konnten; sie putzen sie daher durch komische Rollen und Scenen auf, dieß erwirbt ihnen den Beyfall der Zuschauer. Jeder findet etwas für seinen Geschmack und folglich für sein Vergnügen. Hätten auch die Kunstrichter hie und da etwas daran auszusetzen; die Zuschauer ziehen diese Herren nicht immer zu Rathe, sie überlassen sich ihren Empfindungen und dieß ist ihnen genug.“³⁶⁷

Aus diesem aus der *Realzeitung* entnommenen Auszug über das Verhältnis vom Rührenden zum Humoristischen lassen sich zwei für das Verständnis der Wiener Shakespeare-Bearbeitungen wichtige Erkenntnisse gewinnen. Zum einen ist herauszulesen, dass die Forderungen der aufklärerischen Kunstrichter nicht unbedingt mit dem herrschenden Publikumsgeschmack konform gingen, allerdings auch keinen vollständigen Gegensatz dazu bildeten – das von ihnen befürwortete Rührende oder Weinerliche gefällt dem Publikum prinzipiell. Zum anderen wird darauf hingewiesen, dass für die Theater arbeitende Schriftsteller bemüht waren, beiden Interessensgruppen zu entsprechen.

So groß der Einfluss dramaturgischer Schriften auf das Theaterverständnis ihrer Zeit auch war, müssen bei den Vorgehensweisen der Shakespeare-Bearbeiter damit auch andere Faktoren bedacht werden. Obwohl Freizeit-Schriftsteller wie Ayrenhoff merklich bemüht waren, ihre aufklärerischen Ideale in dramatischer Form darzustellen, beschäftigte sich die Hälfte der Bearbeiter nicht nur theoretisch und literarisch mit dem Theater, sondern war aktiv im Bühnenbetrieb tätig: Heufeld beteiligte sich zeitweise an der künstlerischen Leitung, Moll war Theaterpächter und Stephanie, Schröder und Brockmann werden in zeitgenössischen Quellen vorrangig als Schauspieler besprochen. Der Praxisbezug lässt andere Aspekte bei Bühnenbearbeitungen eine vergrößerte Rolle einnehmen, vorrangig die finanziellen.

³⁶⁷ Anonym, *Kaiserlich Königlich allergnädigst privilegirte Realzeitung*, 1771, S. 325.

Aus den Protokollen des Nationaltheaterausschusses ist ersichtlich, dass neben ästhetischen und zensurtechnischen Kriterien auch die finanziellen Aussichten des eingereichten Stücks für die Aufnahme eines Dramas mitverantwortlich waren. Zum Beispiel waren Joseph Langes Befürchtungen, dass das andere in Wien eingereichte *Antonius und Kleopatra* „nicht einmal die Kosten tragen würde“³⁶⁸ Grund genug, sich gegen eine Inszenierung dieses Melodramas zu entscheiden. Die Bühnenautoren hatten damit einen gewichtigen Anlass, in ihren Shakespeare-Bearbeitungen auf möglichst geringe Aufführungskosten und einen möglichst hohen Publikumserfolg hinzuarbeiten.

Obwohl die Verringerung von Handlungsorten, Rollen und Spektakelszenen wie besprochen in Einklang mit aufklärerischen Theatertheorien zu bringen ist, kann sie genauso als Kostensenkung für Dekorationen, Schauspieler, Statisten und Bühneneffekte betrachtet werden. Während Shakespeares Stücke in ihrer ursprünglichen Form auf dem elisabethanischen Theater mit vergleichsweise geringem Aufwand gespielt werden konnten, hätten sie ein Illusionstheater zweifellos in Unkosten gestürzt. Eben jenen Punkt arbeitet auch Ayrenhoff in seinem Lustspiel *Das neue Theater der Deutschen* satirisch auf.

Neben einer Verringerung der Kosten war der Publikumserfolg für die Vorbeugung gegen Defizite entscheidend. Es liegt daher nahe, dass zumindest die praxisorientierten Autoren ihre Stücke nicht nur nach den Vorgaben der moralischen Wertvorstellungen der Aufklärer, sondern auch nach denen des Publikumsgeschmacks verfassten. Die Frage ist, inwiefern sich beides voneinander unterscheidet.

In den Dramaturgien ist mehrmals zu lesen, dass es sich bei dem Wiener Publikum um ein geläutertes handelt, dessen guter Geschmack sich mit den in den Publikationen proklamierten Dramentheorien deckt.³⁶⁹ Allerdings muss hier betont werden, dass viele der Autoren zugunsten der Eigenpropaganda auf einen sehr eingeschränkten Publikumsbegriff zurückgreifen. Klemm gehört zu denjenigen, die das konkret zugeben. An sein Lob für die Wiener Zuseher „Man sollte doch einmal überzeugt seyn, daß dieses Publikum voll Gefühls für das Gute und Schöne ist, da es seit diesem Theatraljahre so viele Beweise davon abgelegt hat.“ schließt er die Anmerkung an „und überhaupt wenn ich von Publikum rede, so meyne ich den ehrwürdigen Theil der Nation.“³⁷⁰ Theaterreformer wie Klemm richteten sich also nur

³⁶⁸ Brockmann/ Lange/ Müller/ Stephanie der Ältere/ Stephanie der Jüngere, *Protokoll und Referate über die eingeschickten Stücke beim kaiserlich königlichen Nationaltheater (1779)*, S. 171.

³⁶⁹ Vgl. z. B. Heufeld/ Klemm, *Theatralkalender von Wien, für das Jahr 1772*, S. 32 f. und Müller, *Geschichte und Tagbuch der Wiener Schaubühne*, S. 19. Die *Historisch-Kritische Theaterchronik* spricht konkret im Rahmen ihrer *Macbeth*-Kritik über den verbesserten Publikumsgeschmack. Vgl. Moll, *Historisch-kritische Theaterchronik von Wien. Ersten Bandes dritter Theil*, S. 58.

³⁷⁰ Klemm, *Dramaturgie, Litteratur und Sitten*, S. 591.

an einen bestimmten Teil der Bevölkerung. Die Massen wurden zugunsten einer bestimmten Elite ausgeschlossen.³⁷¹

Der weniger ehrwürdige Teil der Nation entspricht jenen Zusehern, die Sonnenfels und andere häufig mit dem abwertenden Terminus „der Haufen“ bezeichnen. Nach den zeitgenössischen Beschreibungen zu schließen handelt es sich dabei um einen nicht unbeträchtlichen Teil des Publikums, der zum Missfallen der gesitteten Zuseher die Bühnenillusion durch Gespräche und Geklatsche stört, an Zoten und Possen Freude findet, eine Vorliebe fürs Spektakel hat und im Theater lieber lachen als sich sittlich bilden möchte. Zu der Frage, ob in Theaterstücken auch die Bedürfnisse dieser Gruppe berücksichtigt werden sollten, gehen die Meinungen auseinander. Auf der einen Seite steht die Ansicht Ayrenhoffs, der dem Dramatiker rät, nicht auf ungebildete Zuseher Rücksicht zu nehmen, da sich diese dem gesitteten Theater anpassen werden.³⁷² Auf der anderen Seite stehen Schriften wie *Das Allerley von Wien*, die explizit schreiben: „Jeder Schriftsteller ist dem Publikum Ehrerbietung schuldig, sogar dem, was man den großen Haufen nennt“.³⁷³

Zugeständnisse an diesen Teil des Publikums sind in Stücken wie *Die lustigen Abentheuer an der Wienn*, *Stephanies Macbeth* oder *Gasner der Zweyte* deutlich festzustellen. Es sind Stücke, die sich zum einen den Vorgaben des geregelten und gesitteten Dramas beugen – und infolgedessen auch von der Theaterzensur erlaubt wurden – allerdings genügend Possen- und Spektakelemente beinhalten, um die Massen zu befriedigen. Die wenigsten Shakespeare-Adaptionen kommen nur einer einzelnen Publikumsgruppe entgegen, vielmehr zeigt sich in ihnen der Kompromiss, der gleichzeitig den Adel, die Bildungsbürger und das gemeine Volk zu befriedigen sucht. Aus den Originalstücken wurden die Elemente übernommen, die den Geschmäckern all dieser Gruppen entsprachen und gestrichen, was einer davon missfallen könnte.

Eduard Neumann lässt in der Einleitung seiner Dissertation die Vermutung aufkommen, dass es lediglich der kleine Kreis um Sonnenfels war, der originalgetreueren Aufführungen von Shakespeares Dramen im Weg stand, während diese der Mentalität der breiten Bevölkerung entsprochen hätten.³⁷⁴ Ein ähnlicher Standpunkt findet sich auch schon bei Ayrenhoff, der Shakespeares „Matrosenstücken“, wie er sie an dieser Stelle nennt, ein gewinnbringendes Potential zuspricht, während es lediglich die geschmacksverbessernden Ambitionen der

³⁷¹ Vgl. Zechmeister, *Die Wiener Theater nächst der Burg und nächst dem Kärntnerthor* S. 56.

³⁷² Vgl. Ayrenhoff, *Ein und anders über Deutschlands Theaterwesen und Kunstricherey*, S. 49.

³⁷³ Anonym, *Das Allerley von Wien*, S. 828.

³⁷⁴ Vgl. Neumann, „Die Einbürgerung Shakespeares auf dem Wiener Burgtheater“, S. 2 ff.

Hofdirektion seien, die Aufführungen in Wien verhindern würden.³⁷⁵ Obwohl ihren Argumentationen in Teilen zuzustimmen ist, darf nicht der Eindruck entstehen, dass nur die „gesitteten Zuseher“ Shakespeare ablehnend gegenüberstanden, während „der Haufen“ Gefallen an ihm gefunden hätte.

Shakespeare war im 18. Jahrhundert noch zu befremdlich, um ihn vollkommen wertzuschätzen. Man bedenke lediglich die katastrophale Aufführung von *Heinrich der Vierte* – der einzigen Wiener Schröder-Bearbeitung mit Originalschluss. Vielmehr war es die Literaturkritik – und hier besonders die norddeutsche – welche zuerst Verständnis und Bewunderung für die Besonderheiten Shakespeares aufbrachte und nur allmählich das Theaterpublikum überzeugen konnte.³⁷⁶ Das Wiener Publikum im Besonderen teilte die Ablehnung der Obrigkeit den als Shakespeare-Nachahmungen aufgefassten Sturm und Drang Stücken gegenüber, wie aus den geringen Bühnenerfolgen ersichtlich ist.³⁷⁷ Dass es einen originalgetreueren Shakespeare bereits im 18. Jahrhundert besser aufgefasst hätte, ist damit anzuzweifeln. Die positiven Dramenschlüsse der Bearbeitungen, sowie die einfacheren Strukturen, was Charaktere, Figurenkonstellationen und die aristotelischen Einheiten betrifft, kommen nicht nur der pädagogischen Funktion des Theaters zugute, sondern entsprachen bis zu einem gewissen Grad auch den Erwartungen und Vorlieben des Publikums.

Die Bearbeiter Shakespeares mussten also auf mehrere Interessen Rücksicht nehmen: Auf die Interessen der aufgeklärten Dramentheorie, sofern sie sich an der in populären Schriften glorifizierten Theaterreform des guten Geschmacks beteiligen und lobende Kritik erhalten wollten; auf die Interessen der Zensureinrichtungen und des Hofes, um ihre Stücke überhaupt auf die Bühne zu bringen; sowie auf die finanziellen Interessen der Unternehmer und die Interessen des breiten Publikums, um einen Erfolg zu erzielen. Durch die Wechselwirkung zwischen diesen Faktoren – bereits in der Einleitung wurde auf den Einfluss der Dramaturgien und Almanache auf den Publikumsgeschmack hingewiesen – kam es jedoch zu einer gegenseitigen Beeinflussung und häufigen Übereinstimmung der einzelnen Interessen. Die allgemein akzeptierten Formen, in welche die Bearbeiter die Shakespeare-Dramen zu bringen wussten, ermöglichten in Wien den Beginn der Bühnenlaufbahn jenes Dramatikers, der ein halbes Jahrhundert später in originalgetreueren Versionen etabliert werden würde und sich bis

³⁷⁵ Vgl. Ayrenhoff, *Ein und anders über Deutschlands Theaterwesen und Kunstricherey*, S. 68 f.

³⁷⁶ Vgl. Genée, *Geschichte der Shakespeare'schen Dramen in Deutschland*, S. 140.

³⁷⁷ Vgl. Sonnleitner, „Kein Sturm und Drang in Wien“, S. 5.

zum heutigen Tag zu dem mit Abstand am häufigsten gespielten Theaterautor des gesamten deutschsprachigen Raumes entwickeln sollte.³⁷⁸

8. NACHWORT

8.1. Gegenwärtige Inszenierungen

Aus dem in der Arbeit angestellten Vergleich zwischen den in Wien aufgeführten Shakespeare-Adaptionen und zeitgenössischen Übersetzungen ist ersichtlich, mit welchen Mitteln Shakespeares Werke dem Theatermodell des josephinischen Wiens angepasst wurden. Die Bearbeitungen wurden als eindeutige Produkte ihrer Zeit beschrieben, die Änderungen am Original als Vorgaben dieser Zeit. Ihre Aktualität im Bezug auf gegenwärtige Shakespeare-Inszenierungen erscheint damit vergleichsweise gering. Frühe deutschsprachige Shakespeare-Adaptionen werden dementsprechend auch vermehrt als Teil einer Entwicklung zum originalgetreueren Shakespeare angesehen. In der Forschung der letzten hundert Jahre werden sie kein einziges Mal als immer noch spielbare Alternativen zu den vollständigeren Versionen rezipiert, häufiger wie ein erstes Antasten an den „richtigen“ Shakespeare. Diese Entwicklung ist in ihren Grundzügen tatsächlich zu beobachten – man nehme als Beispiel den stark abgeänderten *Hamlet* Heufelds, auf den der sich mehr am Original orientierende Schröders und schließlich der möglichst nahe am Original bleibende Schlegels folgte. Auch die fehlende Relevanz der Änderungen für die heutige Zeit erscheint umso nachvollziehbarer, bedenkt man die großen Unterschiede, welche zwischen dem josephinischen Theater und dem des 20. und 21. Jahrhunderts herrschen.

Eine generelle Differenz besteht in der Suche nach kanonisierten Regeln, welche in der Aufklärung für das Theater betrieben wurde, und der späteren Abkehr von normativen Strukturen.³⁷⁹ Da keine strikte Vereinheitlichung des Theaterkonzeptes mehr angestrebt wird, besteht weniger Grund, die Stücke Shakespeares durch Änderungen einem solchen anzupassen. Obwohl dies eine abwechslungsreichere Theaterlandschaft ermöglicht, herrschen in dieser doch gewisse Strömungen vor, die als eine komplette Abkehr vom josephinischen Modell betrachtet werden können. Die Funktion des Theaters als Sittenschule – unter Umständen das ausschlaggebendste Markenzeichen der Schaubühne in der Aufklärung – wird

³⁷⁸ Die Bilanz des vergangenen Theaterjahres 2015/16 verzeichnet 1851 Aufführungen seiner Werke in Österreich, Deutschland und der Schweiz. Die Aufführungsmenge der Dramen von Friedrich Schiller, dem am zweithäufigsten gespielten Dramatiker, beläuft sich auf lediglich ein Drittel davon. Vgl. Kainberger, Hedwig, „Shakespeare triumphiert in den Theatern“, in: *Salzburger Nachrichten*, 9.8.2016, S. 8.

³⁷⁹ Vgl. Kotte, Andreas, „Norm“, in: Fischer-Lichte/ Kolesch/ Warstat, *Metzler Lexikon Theatertheorie*, S234 f.

in der heutigen Zeit eher verworfen. Klaus Lazarowicz schreibt beispielsweise über die damals dermaßen angestrebte Belehrung des Publikums: „Das Resultat einer solchen Publikums-Entmündigung, das selbst das einer Publikumsbeschimpfung überbietet, ist Langeweile.“³⁸⁰

Diese stark ablehnende Haltung gegenüber dem belehrenden Bildungstheater kann als Resultat einer Bewegung gesehen werden, welche den Zuseher zu einer aktiven Reflexion des Gesehenen animieren will. Jene ihren Höhepunkt mit Brecht erreichende Strömung richtet sich auch gegen das auf Täuschung und Wahrscheinlichkeit beruhende Illusionstheater der vorangegangenen Epochen. In den auf Brecht aufbauenden Theorien werden allerdings nicht lediglich Alternativen zu dem früheren Theatermodell gesucht, es wird radikal abgelehnt:

„Alle Theorien, die hier von *Illusion* reden, d. h. von Vortäuschung realen Geschehens, sind von Grund aus falsch, haben ästhetisch desorientierend gewirkt und den Sinn der dramatischen Wirkung geradezu aufgehoben. Das kindliche Bewußtsein dagegen, das vor der Bühne wirklich der Illusion verfällt, ist kein ästhetisches Bewußtsein.“³⁸¹

Die Bühnenillusion wird hier als regelrechter Irrtum dargestellt. Tatsächlich neigen die allgemeinen Tendenzen dazu, eine Täuschung der Zuseher und Bemühungen um einen Bühnenrealismus durch Verfremdung zu ersetzen.³⁸² Mit dieser Änderung in der Theaterästhetik gehen auch alternative Modelle zur Guckkastenbühne einher.³⁸³

Dieses Theaterverständnis erscheint wie das direkte Gegenteil zu den Theorien und Forderungen der Aufklärer. Allerdings widerspricht es nicht lediglich dem Modell des josephinischen Wiens, sondern auch dem des elisabethanischen Englands. Die Entwicklung von einem abgeänderten Shakespeare zu einem originalgetreueren Shakespeare verläuft nicht so geradlinig, wie häufig dargestellt wird. Vielmehr ist heute wie damals ein Übersetzungsprozess von Nöten, um die für eine vergangene Theaterkultur einer vergangenen Epoche verfassten Werke dem jeweils zeitgenössischen Modell anzupassen. Dass die gegenwärtige Form, Shakespeare zu inszenieren, ebenso ein Zeugnis der heutigen Zeit ist, wie die damalige das ausgehende 18. Jahrhundert widerspiegelt, steht außer Frage. Doch selbst einige der in dieser Arbeit aufgezählten Änderungen, welche die Bearbeiter in der Aufklärung vorgenommen haben, finden sich trotz Ablehnung gegenüber theatraler Belehrung und

³⁸⁰ Lazarowicz, Klaus, „Der Zuschauvorgang“, in: Balme/ Lazarowicz, *Texte zur Theorie des Theaters*, S. 131. Vgl. hierzu auch Lazarowicz, Klaus, „[Einleitung zu] Allgemeine Theatertheorie“, in: Ebd., S. 41.

³⁸¹ Hartmann, Nicolai, „Das Schauspiel und die Kunst des Schauspielers“, in: Ebd., S. 105.

³⁸² Vgl. Lazarowicz, „[Einleitung zu] Allgemeine Theatertheorie“, in: Ebd., S. 39-44, Hartmann, „Das Schauspiel und die Kunst des Schauspielers“, in: Ebd., S. 105 ff. sowie Lazardig, Jan, „Illusion“, in: Fischer-Lichte/ Kolesch/ Warstat, *Metzler Lexikon Theatertheorie*, S. 147 f. und Kolesch, Doris, „Natürlichkeit“, in: Ebd., S. 233 f.

³⁸³ Vgl. Balme, Christopher, „Szenographie“, in: Ebd., S. 349.

Illusion noch in manchen Shakespeare-Inszenierungen des 20. und 21. Jahrhunderts. Die folgenden Seiten sollen einige Beispiele dafür geben und Erklärungen anbieten, warum die Aktualität einiger Abänderungen so selten in der Forschung angesprochen wird.³⁸⁴

Ordnet man die Wiener Bearbeitungen nach ihrem Originalbezug, lassen sie sich grob in drei Gruppen einteilen: Die Dramen der ersten bestehen aus an manchen Stellen geänderten und gekürzten Übersetzungen des Originaltextes (hierunter fallen natürlich die Bearbeitungen von Schröder und Brockmann, aber auch Heufeld, Meyer und Schink mit *Der Sturm* und unter Umständen *Koriolan*). Auf der anderen Seite gibt es sehr freie Bearbeitungen, welche lediglich einige Figuren und Handlungselemente aus Shakespeares Vorlagen übernehmen, allerdings nicht auf seine konkreten Dialoge zurückgreifen (die Adaptionen Weißes, Ayrenhoffs, Molls und Brömels). Zwischen diesen beiden Extremen stehen Pelzels *Die lustigen Abentheuer an der Wienn*, Stephanies *Macbeth* und Schinks *Gasner der Zweyte*, deren Sprechtext über weite Teile aus Eigenschöpfungen besteht, allerdings einige Dialoge, Monologe oder ganze Szenen aus den jeweiligen Shakespeare-Stücken übernimmt.

Die letztgenannte Gruppe wurde in dem gegenwärtigen und vorangegangenen Jahrhundert nur selten um neue Vertreter ergänzt. Wortwörtliche, allenfalls gekürzte, Übersetzungen dominieren am Theater, doch auch die freien Bearbeitungen sind noch zahlreich vertreten. Am auffälligsten ist es das neue Medium Film, welches unzählige Beispiele dafür liefert, wie man Shakespeares Geschichten auf neue Weise erzählen und seine Figuren in ein anderes Umfeld versetzen kann. Dabei kommt es zu Parallelen zwischen den Vorgaben bestimmter Genres und jener, die das Theatermodell des josephinischen Wiens vorgeschrieben hatte. Viele Unterhaltungsfilme folgen beispielsweise dem Konzept der poetischen Gerechtigkeit.

Wie im damaligen Wien ein tugendhafter Protagonist überleben musste, ist der Tod der Hauptfigur auch in italienischen Western oder amerikanischen Kinder-Animationsfilmen unüblich. *Hamlet* bekam daher nicht nur in den Bearbeitungen Heufelds und Schröders den sogenannten „Wiener Schluss“, sondern auch in den beiden freien, diesen Genres zuzuordnenden Adaptionen³⁸⁵ *Quella sporca storia nel West* und *The Lion King*. Beide Genres weisen auch Versionen von *Romeo and Juliet* auf, die für das Liebespaar glücklich

³⁸⁴ Eine Ausnahme bietet Renata Häublein, die lediglich in einer Fußnote darauf hinweist, dass Romeos Figur wie in Weißes Fassung von *Romeo and Juliet* auch in den Verfilmungen von Franco Zeffirelli und Baz Luhrmann durch das Ausbleiben des Mordes an Paris positiver charakterisiert wird. Vgl. Häublein, *Die Entdeckung Shakespeares auf der deutschen Bühne des 18. Jahrhunderts*, S. 48, Fußnote 56.

³⁸⁵ „Adaptionen“ werden hier weitläufig in dem Sinn verstanden, dass sie einerseits einige Parallelen aufweisen und sich der Shakespeare-Bezug andererseits auch in der Rezeption der Filme findet. Um bei den konkreten Beispielen zu bleiben: Der englische Titel von *Quella sporca storia nel West* lautet *Johnny Hamlet* und *The Lion King* wurde bereits während seiner Produktion mit dem Scherztitel *Bamblat* – als Mischung aus *Bambi* und *Hamlet* – versehen. Vgl. Balme, Christopher, „*Hamlet* im Musical. *The Lion King*“, in Marx, Peter W. (Hg.), *Hamlet-Handbuch. Stoffe, Aneignungen, Deutungen*, Stuttgart, Weimar: Metzler 2014, S. 271.

ausgehen: *Dove si spara di più* (Montague und Capulet wurden hier zu Monter und Campos), *The Lion King 2* oder aus 2011 *Gnomeo and Juliet*. Die Liste könnte um den Splatterfilm der berühmten Produktionsfirma Troma, *Tromeo and Juliet*, ergänzt werden, natürlich abermals mit Überleben der Titelfiguren.

Die höhere Akzeptanz, welche den positiven Enden dieser Verfilmungen gegenüber den in der Arbeit besprochenen Wiener Adaptionen entgegen gebracht wird, lässt sich auf zweifache Weise erklären. Zum einen sind alternative, originalgetreuere Versionen im Übermaß verfügbar. *Tromeo and Juliet* oder *Gnomeo and Juliet* sind anders als Weißes *Romeo und Julie* nicht die einzigen zugänglichen Visualisierungen des Stoffes. Sie verstehen sich nicht als Alternative zu Shakespeare, sondern als zusätzliche Neuinterpretation, manchmal mit parodistischen Zügen. Zum anderen erfahren die Stoffe durch die genrebedingten Umformungen eine stärkere Verfremdung, wodurch Vergleiche mit dem Original weniger nahe gelegt werden. Doch auch in den auf dem gegenwärtigen Theater gezeigten Übersetzungen Shakespeares finden sich einige Übereinstimmungen zu den Wiener Bearbeitungen des Josephinismus.

Damals wie heute sind Streichungen von Dialogen oder ganzen Nebenhandlungen zur Kürzung der Spielzeit, Vereinfachung der Handlung oder Konzentration auf eine bestimmte Deutungsrichtung, mehr Regel als Ausnahme.³⁸⁶ Auch andere im josephinischen Wien beobachtbare Vorgangsweisen werden in Inszenierungen des 20. und 21. Jahrhunderts häufig angewandt, wie – um nur einige wenige Beispiele zu geben – eine Glorifizierung des Fürsten aus *Measure for Measure*, eine Fokussierung auf die Imogen-Figur in *Cymbeline* oder eine Negation der politischen Dimension von *Coriolanus*.³⁸⁷ Der Unterschied zum 18. Jahrhundert besteht darin, dass die für diese Interpretationen nötigen Eingriffe seltener auf der Dialogebene und dezidiert auf Inszenierungsebene angebracht werden.

Diese Differenz ergibt sich als Resultat einer Bedeutungsverschiebung, welche die als notwendig empfundenen Eingriffe in den Damentext durch eine größere künstlerische Freiheit und Aussagekraft der anderen bei der Inszenierung verwendeten Mitteln ersetzt.³⁸⁸ Die Regie beginnt sich als eigenständige künstlerische Tätigkeit im 19. Jahrhundert zu etablieren – ein Prozess, der in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts seinen Höhepunkt

³⁸⁶ Beliebte Beispiele hierfür sind das Fehlen der Fortinbras-Handlung in *Hamlet*, die bereits bei Heufeld und Schröder ausgeblieben war, oder der Rahmenhandlung um den Kesselflicker Christopher Sly von *The Taming of the Shrew*, die ebenfalls den Wienern des 18. Jahrhunderts vorenthalten wurde.

³⁸⁷ Vgl. Suerbaum, Ulrich, *Der Shakespeare-Führer*, Stuttgart: Reclam 2006 (2. Auflage), S. 187 f., 201 und 402.

³⁸⁸ Vgl. Bayerdörfer, Hans-Peter, „Drama/ Dramentheorie“, in: Fischer-Lichte/ Kolesch/ Warstat, *Metzler Lexikon Theatertheorie*, S. 81.

erreicht. Obwohl damit einhergehend Eingriffe in den Text an Bedeutung verlieren – das Schlagwort „Texttreue“ hielt sich bis in die 1970er Jahre und das Unverständnis einiger Forscher über die Änderungen an den Shakespeare-Stücken im Josephinismus bestätigt diese Haltung – wurden Abwandlungen des Dramas bei der theatralen Interpretation vorausgesetzt. Das Regiekonzept einer Inszenierung visualisiert die individuelle Textdeutung der Regisseurin/ des Regisseurs, häufig werden ein Gegenwartsbezug hergestellt oder Schwerpunkte gesetzt.³⁸⁹ Obwohl sich das Theatermodell der Gegenwart dermaßen von dem des josephinischen Wiens unterscheidet, besitzen einige Postulate der Aufklärung oder Vorlieben des 18. Jahrhunderts immer noch Aktualität, was sich in teilweise ähnlichen Interpretationen der Shakespeare-Dramen widerspiegelt.

Der Handlungsort der Stücke wird immer noch häufig abgeändert oder die Handlung in die Gegenwart versetzt. Wo Autoren wie Pelzel oder Schink dafür aber Figurennamen und Dialogzeilen geändert haben, reicht es heutzutage, mit entsprechenden Kostümen und Bühnenbildern die räumliche oder zeitliche Verschiebung zu suggerieren.³⁹⁰ Spezielle Figuren – besonders Imogen – werden immer noch ins Zentrum der Werke gerückt, wobei dafür aber nicht mehr die Stücktitel abgeändert werden müssen. Anstatt neue Dialoge zu verfassen, um die Romeo-Figur aufzuwerten, kann lediglich sein Mord an dem Prinzen Paris ausgelassen werden. Das unterwürfige Auftreten Katharinas und die besitzergreifenden, objektivierenden Reden Petruchios am Ende von *The Taming of the Shrew* sind nachwievor kontrovers, doch anstatt der Petruchio-Figur wie Schink einen dies abschwächenden Monolog in den Mund zu legen, tendieren neuere Inszenierungen eher dazu, die Geschlechterrollen umzutauschen oder Katharina einfach nach der vermeintlichen Zähmung von der Bühne flüchten zu lassen.

Diese Liste ließe sich nach Belieben erweitern. Was hier für Inszenierungen von Shakespeare-Übersetzungen gilt, lässt sich natürlich auch auf textnahe Verfilmungen ausweiten, deren erhöhter Unterhaltungsanspruch sie sehr häufig Strategien aus dem 18. Jahrhundert ergreifen lässt. Selbst das nicht originalgetreue Ableben moralisch fragwürdiger Figuren findet sich noch vereinzelt. Wie beispielsweise Richard III. in Weißes Adaption seinen schurkischen Gehilfen Catesby in einem Wutanfall tötet, bringt der Tyrann in der Verfilmung von Richard Loncraine seinen ebenso schurkischen, ebenso bei Shakespeare überlebenden Gehilfen Tyrrell um. Die moralische Aussage der beiden Szenen ist nahezu ident, der Unterschied besteht lediglich darin, dass im 18. Jahrhundert neue Dialoge dafür geschaffen wurden, während

³⁸⁹ Vgl. Balme, Christopher, „[Einleitung zu] Regie“, in: Balme/ Lazarovicz, *Texte zur Theorie des Theaters*, S. 302-305 und Pavis, Patrice, „Der Metatext der Inszenierung“, in: Ebd., S. 349-354.

³⁹⁰ Man denke als Beispiel aus dem Wien der letzten Jahre nur an die Südseeinsel, auf der Jan Bosse *Much Ado About Nothing* in der Burgtheater-Inszenierung von 2006 spielen ließ.

Tyrrells Tod im 20. Jahrhundert ohne Worte und damit ohne Eingriffe in den Sprechtext des kanonisierten Autors Shakespeare vonstattengeht.

Diese Beispiele sprechen sowohl für als auch gegen den Aktualitätsbezug der Wiener Shakespeare-Bearbeitungen. Aktuell blieb die Auffassung Shakespeares als einen bewundernswerten Dramatiker, der jedoch den gegenwärtigen Zeitverhältnissen und speziellen Interpretationen angepasst werden kann bzw. soll. Nicht mehr aktuell ist die Auffassung, dass dies nur mit Eingriffen in den Sprechtext geschehen kann. Die Änderungen, die zum Teil ähnliche Ziele wie die Aufklärer verfolgen, treten als inszenatorische Zusätze in textnahen Inszenierungen auf oder in stark verfremdeten Fassungen, die keine Gefahr laufen, als Ersatz zum Original aufgefasst zu werden.

8.2. Konklusion

Shakespeares Dramen stellen trotz ihrer stets relevanten Konflikte, nachvollziehbaren Figuren und faszinierenden Handlungen Produkte ihrer Zeit dar. In ihnen spiegeln sich nicht nur die Bühnenverhältnisse des elisabethanischen Theaters, sondern auch das Weltbild Englands im ausgehenden 16. und beginnenden 17. Jahrhundert. Seine Werke in einer späteren Zeit oder einem anderen Kulturraum aufzuführen, setzt zwangsläufig einen Übersetzungsprozess in die veränderten Umstände voraus. Im späten 18. Jahrhundert bestand diese Anpassung vorrangig aus Eingriffen in den Sprechtext.

Die Arbeit untersuchte das konkrete Beispiel, wie Shakespeares Dramen der geistigen Denkungsart und den bühnentechnischen Möglichkeiten des josephinischen Wiens angepasst wurden. Obwohl sich die einzelnen Bearbeitungen stark voneinander unterscheiden, was auf eine dramentheoretische Vielfältigkeit hindeutet, lassen sich bestimmte Tendenzen in den meisten Adaptionen feststellen: Gemäß dem Modell des Theaters als einer Sittenschule wurden moralische Aussagen in den Fokus gerückt. Tugendhafte Handlungsweisen wurden stärker betont, glorifiziert und belohnt, während negativen Figuren alle Sympathie entzogen und Strafen gegeben wurden. Um die Konzentration der Zuseher auf der Hauptaussage des Stückes zu belassen bzw. nicht durch illusionstörende Elemente abzulenken, kam es zu einer markanten Kürzung von Nebenhandlungen, Ortswechseln, langen, ausgeschmückten Figurenreden und unwahrscheinlichen oder anachronistischen Handlungselementen. Der in Wien besonders hohe Einfluss der Theaterzensur verhinderte ein Beibehalten von Shakespeares anzüglicher Sprache und seinen brutalen Geschehnissen. Auch das Abwenden von religiösen Motiven und politischen Konflikten hin zu familiären entspricht den

Richtlinien der Theaterzensur. Teilweise um das Theater als staatlich geförderte Sittenschule attraktiver zu machen und teilweise um dem Publikumsgeschmack zu entsprechen, wurden verschiedene Änderungen dezidiert zur Steigerung des Unterhaltungswertes vorgenommen, wobei Shakespeares Obszönitäten, Wortspiele und Spektakel-Szenen durch verharmloste Späße, spannend-bedrohliche Situationen und rührende Momente ersetzt wurden.

Die Erkenntnisse, die sich durch diese Untersuchungen gewinnen lassen, können in drei Kategorien aufgeteilt werden: Erstens zeigen sie ein historisches Bild, wie Bühnenadaptionen von Shakespeares Dramen in Wien – und in gewisser Weise im ganzen deutschsprachigen Raum – eingeführt wurden. Ihr Bekanntwerden als reine Lesedramen, die stark abgeänderten Anfänge auf der Bühne und allmähliche Versuche, textnahe Shakespeare-Übersetzungen aufzuführen, wurden geschildert.

Zweitens geben die Adaptionen konkrete Beispiele für die Umsetzung theatertheoretischer Postulate der Wiener Aufklärung. Es wurde ermöglicht, die damaligen Dramentheorien im Hinblick auf ihren Zweck und ihre konkrete Auslegung auf der Bühne zu besprechen. Die Funktionalität und Vielschichtigkeit einer Theaterform, der in der Wiener Theatergeschichtsschreibung häufig neben dem Volkstheater eine untergeordnete Rolle zugesprochen wird, lässt sich durch ihren Einfluss auf die Shakespeare-Adaptionen verdeutlichen.

Drittens zeigt sich durch die Behandlung der Wiener Shakespeare-Bearbeitungen eine alternative Deutungsweise seines Werkes. Seine Dramen werden nicht als in sich perfekte Genieschöpfungen aufgefasst, sondern als Produkte ihrer zeitlichen und kulturellen Hintergründe. Die ersten Aufführungen an den Theatern nächst der Burg und dem Kärntnerthor zeigen die Bestrebungen, die Stücke dem geänderten Publikum und differierenden Funktionen der Schaubühne anzupassen, eine Tendenz, die sich auch in gegenwärtigen Aufführungen oder Verfilmungen wiederfindet. Das Herausarbeiten einzelner Abänderungen bietet eine Reflexion an, welche inhaltlichen und formalen Aspekte eines Shakespeare-Dramas aktuell sind oder wo sich Parallelen zwischen den gegenwärtigen Vorstellungen und den Theorien der Aufklärung erkennen lassen.

Die in dieser Arbeit besprochenen Adaptionen bieten damit faszinierende Informationsquellen für die historische Shakespeare-Forschung, für die Wiener Theatergeschichte des 18. Jahrhunderts und für allgemeine Überlegungen zum Umgang mit für eine andere Zeit und Theaterkultur verfassten Werken.

9. QUELLEN

9.1. Stücketexte

Ayrenhoff, Cornelius Hermann von, *Das neue Theater der Deutschen. Eine lustige Komödie in zwey Aufzügen*, Preßburg: Belnay 1804

Ayrenhoff, Cornelius Hermann von, *Die gelehrte Frau. Ein Lustspiel in fünf Aufzügen*, Hannover: Wehrhahn 2014 [orig. 1775]

Ayrenhoff, Cornelius Hermann von, *Kleopatra und Antonius. Ein Trauerspiel in Versen von fünf Aufzügen. Dem Herrn Hofrath Wieland gewidmet*, Wien: Logenmeister 1782

Brockmann, Johann Franz, *Othello, der Mohr von Venedig. Trauerspiel in fünf Acten. Von Shakespear. Zum Gebrauch des k. k. National-Hof-Theaters*, Wien: Hartmann und Logenmeister 1785

Brömel, Wilhelm Heinrich, *Gerechtigkeit und Rache. Ein Schauspiel in fünf Aufzügen. Aufgeführt im k.k. Nat. Hoftheater*, Wien: Logenmeister 1783

Eschenburg, Johann Joachim, *William Shakespear's Schauspiele. Neue Ausgabe*, Zürich: Orell, Geßner, Füeßlin und Compagnie 1775-1782

Heufeld, Franz von, *Hamlet. Prinz von Dännemark. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen nach dem Shakespear*, Wien: Logenmeister 1772

Meyer, Friedrich Ludwig Wilhelm, *Imogen. Schauspiel in fünf Aufzügen aus dem Shakespear. Aufgeführt auf dem k. k. Nationalhoftheater*, Wien: Logenmeister 1782

Moll, Christian Hieronymus, *Die ländlichen Hochzeitsfeste. In fünf Aufzügen. Auf den Fasching*, Wien: Logenmeister 1773

Moll, Christian Hieronymus, *Leben und Tod des König Makbeth. Eine neue große Pantomime in vier Aufzügen. Aufgeführt im k. k. priv. Theater nächst dem Kärntnerthor*, Wien: Logenmeister 1777.

Pelzel, Joseph, *Die lustigen Abentheuer an der Wienn. Ein Lustspiel in fünf Aufzügen*, Wien: Kurzböck 1772

Schink, Johann Friedrich, *Der Sturm. Oder die bezauberte Insel. Ein Schauspiel in zwey Aufzügen nach Shakespear*, Wien: Gerold 1780

Schink, Johann Friedrich, *Die bezähmte Widerbellerinn. Oder Gasner der Zweyte. Ein Lustspiel in vier Aufzügen. Nach Shakespear frey bearbeitet*, o.A. 1790

Schink, Johann Friedrich, *Koriolan. Trauerspiel in fünf Aufzügen*, Graz: Widmanstätter 1790

Schink, Johann Friedrich, *Schakespear in der Klemme oder Wir wollen doch auch den Hamlet spielen. Ein Vorbereitungsspiel zur Vorstellung des Hamlet durch Kinder. Aufgeführt im k. k. Kärntnerthor Theater*, Wien: Gerold 1780

Schröder, Friedrich Ludwig, *Hamlet. Prinz von Dännemark. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen nach Shakespear*, Wien: Wallishausser 1811

Schröder, Friedrich Ludwig, *Heinrich der Vierte. Ein Schauspiel in fünf Aufzügen. Nach Shakespear fürs deutsche Theater eingerichtet*, Wien: Kurzböck 1782

Schröder, Friedrich Ludwig, *König Lear. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. Nach Shakespear*, Hamburg: Herold 1785

Stephanie der Jüngere, Johann Gottlieb, *Macbeth. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen*, Wien: Logenmeister 1772

Weiß, Christian Felix, *Richard der Dritte. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen*, Wien: Logenmeister 1781

Weiß, Christian Felix, *Romeo und Julie. Ein bürgerliches Trauerspiel*, in: *Trauerspiele von G. F. Weiß. Vierter Theil*, Leipzig: Dyk 1776

Wieland, Christoph Martin, *Shakespear Theatralische Werke. Aus dem Englischen übersezt*, Zürich: Orell, Geßner und Compagnie 1762-1766

9.2. Archivmaterial

Brockmann, Johann Franz / Lange, Joseph/ Müller, Johann Heinrich Friedrich/ Stephanie der Ältere, Christian Gottlob/ Stephanie der Jüngere, Johann Gottlieb, *Protokoll und Referate über die eingeschickten Stücke beim kaiserlich königlichen Nationaltheater [1779]*, Wiener Haus-, Hof- und Staatsarchiv, HA GldHTh SR 3

Schink, Johann Friedrich, *Koriolan. Trauerspiel in fünf Aufzügen nach Shakespear*, Zensurbuch, Wiener Theatrum, Ser.nov.4905

9.3. Primärliteratur

Anonym, *Das Allerley von Wien. Eine Monatsschrift. Dritter Band*, Wien: Lektürekabinet auf dem Kohlmarkte 1775

Anonym, „Brief über den Zustand des teutschen Teaters zu Wien. Zweiter Brief. Wien den 28ten Februari 1783“, in: Schink, Johann Friedrich (Hg.), *Dramatische und andere Skizzen nebst Briefen über das Teaterwesen zu Wien*, Wien: Sonnleithner 1783, S. 93-109

Anonym, *Kaiserlich Königliche allergnädigst privilegirte Realzeitung der Wissenschaften, Künste und der Commerzien*, Wien: Kurzböck 1770

Anonym, *Kaiserlich Königliche allergnädigst privilegirte Realzeitung der Wissenschaften, Künste und der Kommerzien*, Wien: Kürzböck 1771

Anonym, *Kaiserlich Königliche allergnädigst privilegirte Realzeitung der Wissenschaften, Künste und der Kommerzien*, Wien: Schulzische Schriften 1772

Anonym, *Kaiserlich Königliche allergnädigst privilegirte Realzeitung der Wissenschaften, Künste und der Kommerzien*, Wien: Schulzische Schriften 1773

Anonym, *Kaiserlich Königliche allergnädigst privilegirte Realzeitung der Wissenschaften, Künste und der Kommerzien*, Wien: Schulzische Schriften 1774

Anonym, *Kaiserlich Königliche allergnädigst privilegirte Realzeitung der Wissenschaften, Künste und der Kommerzien*, Wien: Kurzböck 1775

Anonym, *Kaiserlich Königliche allergnädigst privilegirte Realzeitung der Wissenschaften, Künste und der Kommerzien*, Wien: Kurzböck 1776

Anonym, *Kaiserlich Königliche allergnädigst privilegirte Realzeitung der Wissenschaften, Künste und der Kommerzien*, Wien: Kurzböck 1778

Anonym, *Kaiserlich Königliche allergnädigst privilegirte Realzeitung der Wissenschaften und Künste*, Wien: Kurzböck 1779

Anonym, „Versuch einer Uebersetzung einiger Stellen aus Shakespears Richard dem III.“, in: *Neue Erweiterungen der Erkenntnis und des Vergnügens. Siebender Band*, Leipzig: Lankische Buchhandlung 1756, S. 193-223

Anonym, „Vorbericht“ in *Neue Schauspiele. Aufgeführt in den kais. königl. Theatern zu Wien. Vierter Band*, Preßburg, Leipzig: Löwen 1773

Anonym, *Wiener Kronik. Historisch-politisch-philosophisch-litterärischen Inhalts*, Wien: Wucherer 1785

Anonym, *Wiener Realzeitung. Den Wissenschaften, Künsten und Kommerzien gewidmet. Zweytes halbes Jahrheft des Jahrganges 1781*, Wien: Kurzböck 1781

Anonym, *Wiener Theaterkalender auf das Jahr 1787*, Wien: Gerold 1787

Ayrenhoff, Cornelius Hermann von, *Ein und anders über Deutschlands Theaterwesen und Kunstrichterey*, Wien: o.A. 1782

Ayrenhoff, Cornelius Hermann von, „Zueignungsschrift. An den Herzoglich-Sachsen Weimarschen Herrn Hofrath Wieland“, in: *Kleopatra und Antonius. Ein Trauerspiel in Versen von fünf Aufzügen. Dem Herrn Hofrath Wieland gewidmet*, Wien: Logenmeister 1782, S. 3-19

Brömel, Wilhelm Heinrich, *Beytrag zur deutschen Bühne von dem Verfasser des Adjutanten*, Dessau: Verlagskasse für Gelehrte und Künstler 1785

Heufeld, Franz von/ Klemm, Christian Gottlob (Hg.), *Theatralalmanach von Wien, für das Jahr 1773*, Wien: Kurzböck 1773

Heufeld, Franz von/ Klemm, Christian Gottlob (Hg.), *Theatralkalender von Wien, für das Jahr 1772*, Wien: Kurzböck 1772

Klemm, Christian Gottlob, *Dramaturgie, Litteratur und Sitten*, Wien: Kurzböck 1769

Lange, Joseph, *Biographie des Joseph Lange K. K. Hofschauspielers*, Wien: Rehms 1808

Laube, Heinrich, *Das Burgtheater. Ein Beitrag zur Deutschen Theater-Geschichte*, Leipzig: Weber 1868

Laube, Heinrich, *Das Wiener Stadt-Theater*, Leipzig: Weber 1875

Meyer, Friedrich Ludwig Wilhelm, *Friedrich Ludwig Schröder. Beitrag zur Kunde des Menschen und des Künstlers. Erster Theil*, Hamburg: Campe 1823

Moll, Christian Hieronymus von (Hg.), *Historisch-kritische Theaterchronik von Wien. Nebst einigen Nachrichten von erbländischen und fremden Theatern. Ersten Bandes erster Theil*, Wien: Bader 1774

Moll, Christian Hieronymus von, *Historisch-kritische Theaterchronik von Wien. Nebst einigen Nachrichten von erbländischen und fremden Theatern. Ersten Bandes zweyter Theil*, Wien: Bader 1774

Moll, Christian Hieronymus von (Hg.), *Historisch-kritische Theaterchronik von Wien. Nebst einigen Nachrichten von erbländischen und fremden Theatern. Ersten Bandes dritter Theil*, Wien: Bader 1774

Müller, Johann Heinrich Friedrich (Hg.), *Geschichte und Tagbuch der Wiener Schaubühne*, Wien: Trattner 1776

Müller, Johann Heinrich Friedrich, *Theatral-Neuigkeiten. Nebst einem Lustspiel und der dazu gehörigen Musik, wie auch die in Kupfer gestochene Vorstellung des Theaters*, Wien: Ghelen 1773

Rautenstrauch, Johann, *Oesterreichische Biedermanns-Chronik*, Freyheitsburg: Redlich 1784

Schink, Johann Friedrich (Hg.), *Allgemeiner Theater Almanach von Jahr 1782*, Wien: Herold 1782

Schink, Johann Friedrich, *Dramaturgische Fragmente. Erster Band*, Graz: Widmanstätter 1781

Schink, Johann Friedrich, *Dramaturgische Fragmente. Zweyter Band*, Graz: Widmanstätter 1781

Schink, Johann Friedrich, *Dramaturgische Fragmente. Dritter Band*, Graz: Widmanstätter 1782

Schink, Johann Friedrich, *Dramaturgische Fragmente. Vierter Band*, Graz: Widmanstätter 1782

Schink, Johann Friedrich, *Dramaturgische Monate. Erster Band*, Schwerin: Bodner 1790

Schink, Johann Friedrich, *Dramaturgische Monate. Zweiter Band*, Schwerin: Bodner 1790

Schink, Friedrich Ludwig, *Dramaturgische Monate. Vierter Band*, Schwerin: Bodner 1791

Schmidt, Johann Friedrich (Hg.), *Journal von auswärtigen und deutschen Theatern. I. Theil*, Wien: Trattner 1778

Schmidt, Johann Friedrich (Hg.), *Journal von auswärtigen und deutschen Theatern. II. Theil*, Wien: Trattner 1779

Schmidt, Johann Friedrich (Hg.), *Kurzgefaßte Nachrichten von den bekanntesten deutschen Nationalbühnen überhaupt, und von dem K.K. Nationaltheater zu Wien, und der damit verbundenen Oper insbesondere. Statt eines Theaterkalenders für das Jahr 1779*, in: Schmidt, Johann Friedrich (Hg.), *Journal von auswärtigen und deutschen Theatern. I. Theil*, Wien: Trattner 1778, S. 153-216

Schütze, Johann Friedrich, *Hamburgische Theater-Geschichte*, Hamburg: Treder 1794

Sonnenfels, Joseph von, *Briefe über die wienerische Schaubühne*, Graz: Akademische Drucks- und Verlagsanstalt 1988 [orig. 1767-1769]

Sonnenfels, Joseph von, *Sätze aus der Polizey-, Handlungs- und Finanzwissenschaft. Zum Leitfaden der akademischen Vorlesungen*, Wien: Trattner 1765

Stephanie der Jüngere, Johann Gottlieb, „Vorrede [zu *Macbeth*]“, in: *Deutsche Schaubühne. 43. Theil*, Wien: Logenmeister 1772, ohne Seitenangabe

Stephanie der Jüngere, Johann Gottlieb, „Vorrede“, in: *Stephanie des Jüngern sämtliche Schauspiele. Zweyter Band*, Wien: Ghelen 1774, S. III-XXXII

Uhlmann, Joseph, *Schakespear in sechzehnten Jahrhundert für die englische Nation. Schröder in achtzehnten Jahrhundert für die deutsche Nation*, Wien: Gerold 1783

Weiß, Christian Felix, „[Vorwort zu] *Richard der Dritte*“, in: *Beytrag zum deutschen Theater. Erster Theil*, Leipzig: Dyk 1765, S. 123

Weiß, Christian Felix, „[Vorwort zu] *Romeo und Julie*“, in: *Trauerspiele von C. F. Weiß. Vierter Theil*, Leipzig: Dyk 1776, S. 99-101

Zahlheim, Karl von, *Kritisches Theater-Journal von Wien. Eine Wochenschrift. Erstes Viertelahr*, Wien: Ludwig 1788-1789

Zahlheim, Karl von, *Kritisches Theater-Journal von Wien. Eine Wochenschrift. Zweites Viertelahr*, Wien: Ludwig 1789

Zahlheim, Karl von (Hg.), *Taschenbuch des Wiener Theaters*, Wien: Trattner 1777

Zahlheim, Karl von, *Wienerische Dramaturgie*, Wien: Trattner 1776

9.4. Sekundärliteratur

Balme, Christopher/ Lazarovicz, Klaus (Hg.), *Texte zur Theorie des Theaters*, Stuttgart: Reclam 2008

Balme, Christopher, „Hamlet im Musical. *The Lion King*“, in Marx, Peter W. (Hg.), *Hamlet-Handbuch. Stoffe, Aneignungen, Deutungen*, Stuttgart, Weimar: Metzler 2014, S. 270-272

Bauer, Roger, „Die europäische Shakespeare-Rezeption im 18. Jahrhundert. Probleme für Komparatisten“, in Habicht, Werner (Hg.), *Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft West*, Bochum: Kamp 1985, S. 153-165

Blümml, Emil Karl/ Gugitz, Gustav, *Alt-Wiener Thespiskarren. Die Frühzeit der Wiener Vorstadtbühnen*, Wien: Schrott 1925

Brosche, Günter, „Joseph von Sonnenfels und das Wiener Theater“, Dissertation, Universität Wien, Philosophische Fakultät, Wien 1962

Enzinger, Moritz, *Die Entwicklung des Wiener Theaters vom 16. zum 19. Jahrhundert (Stoffe und Motive). Erster Teil*, Berlin: Gesellschaft für Theatergeschichte 1918

Enzinger, Moritz, *Die Entwicklung des Wiener Theaters vom 16. zum 19. Jahrhundert (Stoffe und Motive). Zweiter Teil*, Berlin: Gesellschaft für Theatergeschichte 1919

Fischer-Lichte, Erika, „*Ah, die alten Fragen... und wie Theatertheorie heute mit ihnen umgeht*“, in: Nickel, Hans-Wolfgang (Hg.), *Symposion Theatertheorie*, Berlin: Institut für Spiel- und Theaterpädagogik 1999, S. 11-28

Fischer-Lichte, Erika/ Kolesch, Doris/ Warstat, Mathias (Hg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart, Weimar: Metzler 2014 (2. Aktualisierte und erweiterte Auflage)

Genée, Rudolph, *Geschichte der Shakespeare'schen Dramen in Deutschland*, Leipzig: Engelmann 1870

Glossy, Karl, *Das Burgtheater unter seinem Gründer Kaiser Joseph II.*, Wien, Leipzig: Hartleben 1926

Glossy, Carl, „Zur Geschichte der Wiener Theaterzensur I.“, in: Glossy, Carl (Hg.), *Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft. Siebenter Jahrgang*, Wien: Konegen 1897

Goehring, Edmund J., „A *Don Juanized Macbeth* on Austria's Enlightened Stage. Its Genesis, Its Critical Fortunes“, in: *Eighteenth-Century Studies*, Vol. 45, Nr. 2, 2012, S. 237-254

Gundolf, Friedrich, *Shakespeare und der deutsche Geist*, Berlin: Bondi 1920 (5. Auflage)

Guthke, Karl S., „Richtungskonstanten in der deutschen Shakespeare-Deutung des 18. Jahrhunderts“, in: Heuer, Hermann (Hg.), *Shakespeare Jahrbuch. Band 98*, Heidelberg: Quelle und Meyer 1962, S. 64-92.

Hadamczik, Dieter, *Friedrich Ludwig Schröder in der Geschichte des Burgtheaters. Die Verbindung von deutscher und österreichischer Theaterkunst im 18. Jahrhundert*, Berlin: Gesellschaft für Theatergeschichte 1961

Hadamowsky, Franz, *Wien. Theatergeschichte. Von den Anfängen bis zum Ende des Ersten Weltkriegs*, Wien, München: Jugend und Volk 1988

Haider-Pregler, Hilde, *Des sittlichen Bürgers Abendschule. Bildungsanspruch und Bildungsauftrag des Berufstheaters im 18. Jahrhundert*, Wien: Jugend und Volk 1980

Haider-Pregler, Hilde (Hg.), *Joseph von Sonnenfels. Briefe über die wienerische Schaubühne*, Graz: Akademische Drucks- und Verlagsanstalt 1988

Haider-Pregler, Hilde, „Wien probiert seine National-Schaubühne. Das Theater am Kärntnertor in der Spielzeit 1769/70“, in: *Maske und Kothurn*, Vol. 20/3-4, 1974, S. 286-349

Hamburger, Käte, „Versuch zur Typologie des Dramas“, in: Keller, Werner (Hg.), *Beiträge zur Poetik des Dramas*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1976, S. 3-13

Häublein, Renata, *Die Entdeckung Shakespeares auf der deutschen Bühne des 18. Jahrhunderts*, Tübingen: Niemeyer 2005

Heßelmann, Peter, *Gereinigtes Theater?*, Frankfurt am Main: Klostermann 2002

Hochdinger-Reiterer, Beate, „Die deutschen *Hamlet*-Bearbeitungen Heufelds und Schröders“, in: Marx, Peter W. (Hg.), *Hamlet-Handbuch. Stoffe, Aneignungen, Deutungen*, Stuttgart, Weimar: Metzler 2014, S. 24-27

Hoenslaars, Ton, „Between Heaven and Hell. Shakespeareian Translation, Adaptation, and Criticism from a Historical Perspective“, in *The Yearbook of English Studies*, Vol. 36/1, 2006, S. 50-64

Kainberger, Hedwig, „Shakespeare triumphiert in den Theatern“, in *Salzburger Nachrichten*, 9.8.2016, S. 8

Keil-Budischowsky, Verena, *Die Theater Wiens*, Wien, Hamburg: Zsolnay 1983

Keller, Werner, „Einleitung“, in Keller, Werner (Hg.), *Beiträge zur Poetik des Dramas*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1976, S. IX-XIV

Kissner, Susanna, „Gottlieb Stephanie, der Jüngere. Schauspieler, Dramaturg und Dramatiker“, Dissertation, Universität Wien, Philosophische Fakultät, Wien 1957

Kramer, Ursula, „Herausforderung Shakespeare. *Analoge* Musik für das Schauspiel an deutschsprachigen Bühnen zwischen 1778 und 1825“, in: *Die Musikforschung*, Vol. 55/2, 2002, S. 129-144

Macey, Samuel L., „The Introduction of Shakespeare into Germany in the Second Half of the Eighteenth Century“, in *Eighteenth-Century Studies*, Vol. 5/2, 1971-1972, S. 261-269

Mansky, Matthias (Hg.), *Cornelius von Ayrenhoff. Die gelehrte Frau*, Hannover: Wehrhahn 2014

Mansky, Matthias, „Die frühe Shakespeare-Rezeption im josephinischen Wien. Überlegungen zur kritischen Haltung der Aufklärer Joseph von Sonnenfels und Cornelius von Ayrenhoff“, in *Modern Austrian Literature*, Vol. 44/12, 2011, S. 1-18

Mansky, Matthias (Hg.), *Tobias Philipp von Gebler. Der Minister. Ein Theatralischer Versuch in fünf Aufzügen*, Hannover: Wehrhahn 2011

Meisnest, F. W., „Wieland's Translation of Shakespeare“, in *The Modern Language Review*, Vol. 9/1, 1914, S. 12-40

Neumann, Eduard, „Die Einbürgerung Shakespears auf dem Wiener Burgtheater. 1769-1814“, Dissertation, Universität Wien, Philosophische Fakultät, Wien 1930

Schrott, Margarethe, „Shakespeare im Alt-Wiener Volkstheater“, in: *Maske und Kothurn*, Vol. 10, 1964, S. 282-300

Schweinshaupt, Georg, „Shakespeares Dramatik in der inhaltlichen und formalen Umwandlung auf dem österreichischen Theater des 18. Jahrhunderts“, Dissertation, Albertus Universität, Philosophische Fakultät, Königsberg 1938

Sonnleitner, Johann, „Kein Sturm und Drang in Wien. Anmerkungen zu einer kulturellen Differenz“, in *Zagreber Germanistische Beiträge*, Issue 15, 2006, S. 1-13

Suerbaum, Ulrich, *Der Shakespeare-Führer*, Stuttgart: Reclam 2006 (2. Auflage)

Teuber, Oscar/ Weilen, Alexander von, *Das k. k. Hofburgtheater seit seiner Begründung. Zweiter Halbband*, Wien: Gesellschaft für vervielfältigende Kunst 1903

Weilen, Alexander von, *Der erste deutsche Bühnen-Hamlet. Die Bearbeitungen Heufelds und Schröders*, Wien: Wiener Bibliophilen-Gesellschaft 1914

Weilen, Alexander von, „Shakespeare und das Burgtheater“, in: Brandl, Alois/ Förster, Max (Hg.), *Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Fünfzigster Jahrgang*, Berlin: Reimer 1914, S. 60-73

Williams, Simon, *Shakespeare on the German Stage. Vol. 1. 1586-1914*, Cambridge, New York [u.A.]: Cambridge University Press 1990

Williams, Simon, „The *Great Guest* arrives. Early German *Hamlets*“, in *Theatre Journal*, Vol. 38/3, 1986, S. 291-308

Zechmeister, Gustav, *Die Wiener Theater nächst der Burg und nächst dem Kärntnerthor von 1747 bis 1776*, Graz, Wien, Köln: Böhlau 1971

ANHANG

I. Abstract

Moralvermittlung, poetische Gerechtigkeit, Bühnenillusion, gesittete Dialoge, rührende Szenen und subtile Komik waren Aspekte, die im josephinischen Wien bei einem Besuch der stark von der Regierung und Zensur beeinflussten Schaubühnen erwartet werden konnten. Obwohl diese Paradigmen des damaligen Wiener Theaters nur vereinzelt auf die Dramen William Shakespeares oder die elisabethanische Bühne, für die sie verfasst worden waren, zutreffen, kam es zur Zeit Josephs II. zu den ersten nachgewiesenen Shakespeare-Aufführungen in der österreichischen Hauptstadt. Um die Diskrepanz zu dem gegenwärtigen Theaterverständnis zu verringern, wurden die Stücke umgeändert und den herrschenden Verhältnissen angepasst.

Von 1770 bis 1789 wurden in den Theatern nächst der Burg und nächst dem Kärntnertor insgesamt 16 Sprechtheater-Stücke aufgeführt, welche in zeitgenössischen Quellen und in der späteren Forschung als Auseinandersetzungen mit dem englischen Dramatiker rezipiert werden. Diese reichen von gekürzten und leicht abgeänderten Übersetzungen bis zu freien Bearbeitungen, die auf eigenständige Weise mit Shakespeares Handlungen und Figuren umgehen. *Der gesittete Barde. Shakespeare-Adaptionen im josephinischen Wien* untersucht die Bearbeitungen textanalytisch, um die Abänderungen herauszuarbeiten, die vermehrt an den aus England stammenden Vorlagen bzw. an deren bereits vorhandenen Übersetzungen vorgenommen wurden. Inwiefern diese das damalige Theatermodell widerspiegeln, liegt der Arbeit als Forschungsfrage zugrunde.

Durch diese Vorgangsweise ermöglicht die Untersuchung der Shakespeare-Adaptionen, mehrere Charakteristika des Theaters der Wiener Aufklärung anhand plakativer Beispiele zu besprechen. Verschiedene theatertheoretische Positionen, die sich in Wiener Wochenschriften, Theatral-Almanachen oder Dramaturgien aus dem 18. Jahrhundert finden, werden beschrieben und mit der Vorgangsweise der Shakespeare-Bearbeiter verglichen. Die Aufgabe des Theaters als moralische Sittenschule, der kompromissbereite Umgang mit den drei aristotelischen Einheiten, die auf Illusion ausgerichteten Bühnenverhältnisse, der Einfluss und die Vorgaben der Zensur sowie die Stellung von Unterhaltungswert und Publikumsgeschmack im Verhältnis zur Theorie der Aufklärer werden dabei behandelt.

Im Fokus der Arbeit stehen somit theaterhistorische Erkenntnisse, die sich über das Schauspiel des josephinischen Wiens und die frühe Shakespeare-Rezeption im österreichischen Raum gewinnen lassen. Theoretische Überlegungen zu dem Umgang mit für eine andere Zeit oder einen anderen Kulturraum verfassten Dramen werden begleitend

angestellt. Hierzu werden sowohl Stellungnahmen aus dem Wien des 18. Jahrhunderts als auch eine kurze Betrachtung gegenwärtiger Shakespeare-Inszenierungen herangezogen.

II. Danksagung

Ich möchte mich bei einigen Personen bedanken, die mir bei der Fertigstellung meiner Arbeit eine große Hilfe waren: Zunächst bei meinen Eltern Dr. Inge Höfner und Leo Hödl für ihre großartige Unterstützung, bei Dr. Hilde Haider-Pregler für ihre wunderbare Betreuung und bei Dr. Mathias Mansky ohne den vielleicht nie mein Interesse für das Wiener Theater des 18. Jahrhunderts geweckt worden wäre. Zudem möchte ich mich bei der immer hilfsbereiten Bibliothek des Wiener Theatermuseums bedanken sowie bei Mag. Johannes Schweizer-Wünsch vom Wiener Don Juan Archiv und Dr. Petr Mašek vom Národní Muzeum in Prag, die mich bei der Suche nach der Druck-Ausgabe von Schinks *Koriolan* unterstützt haben.