

## Werk

**Titel:** Die Shakespeare-Bühne im Jahre 1898

**Autor:** Mensi von Klarbach, Alfred

**Ort:** Berlin

**Jahr:** 1899

**PURL:** [https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509\\_0035|log64](https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509_0035|log64)

## Kontakt/Contact

[Digizeitschriften e.V.](#)  
SUB Göttingen  
Platz der Göttinger Sieben 1  
37073 Göttingen

✉ [info@digizeitschriften.de](mailto:info@digizeitschriften.de)

# Theaterschau.

---

## Die Shakespeare-Bühne im Jahre 1898.

Zur Geschichte und Kritik der Münchener Bühnenreform.

Von

Alfred Frhrn. Mensi v. Klarbach.

Die ehrende Aufforderung der Redaktion des Shakespeare-Jahrbuches, mich an dieser Stelle über die Shakespeare-Aufführungen des Jahres 1898 auf der sogenannten «neu eingerichteten Bühne» auszusprechen, die später den Namen Shakespeare-Bühne erhalten hat, deute ich wohl richtig, wenn ich sie auf den Wunsch zurückführe, nach manchem Pro und Contra zuletzt auch Einem das Wort zu erteilen, der die ganze Geschichte dieser Bühnenreform von den ersten Anfängen und ihrer Entstehung an bis zum heutigen Tage an Ort und Stelle miterlebt und der sämtliche Aufführungen, insbesondere die des abgelaufenen Jahres, selbst gesehen hat. Es ist vielleicht nicht ganz überflüssig, dies ausdrücklich zu bemerken, denn so viel Tinte auch bisher über diese neue Bühneneinrichtung vergossen worden, und so viel Treffliches darüber auch gesagt worden — es ist merkwürdigerweise immer nur von zeitweiligen Gästen dieser Bühne, d. h. von solchen gesehen, die — vielleicht auf der Durchreise durch München einzelne Aufführungen gesehen hatten; ja, da es in manchen Kreisen als ein Kennzeichen eines guten Journalisten gilt, wenn er auch fix über Dinge sich ein Urteil bilden und schreiben kann, die er nicht versteht und oft gar nicht gesehen hat, möchte ich fast behaupten, daß das Charakterbild der Münchener Shakespeare-Bühne nur deshalb noch immer so sehr in der Theatergeschichte schwankt, weil das Publikum, auch das in München, durch Unkenntnis und Mißverständnis verführt, zu keinem selbständigen ruhigen Urteil kommen kann.

### I.

Das Jahr 1898 hat uns an Aufführungen Shakespearescher Werke gebracht: im königlichen Hoftheater den König Lear in zwei Aufführungen (28. Februar und 27. Dezember), Was Ihr wollt im königlichen Residenztheater in drei (23. Januar, 12. März, 15. August), Das Wintermärchen in fünf (22. April, 25. April, 6. Mai, 20. Juni, 19. September im Hoftheater), Romeo und Julia ab-

wechselnd im Hof- und im Residenztheater in sechs Aufführungen (23. Januar, 14. Mai, 22. Juni, 5. August, 10. September, 3. Oktober), Julius Cæsar durchaus im großen Hause in vier (1. Januar, 26. Januar, 9. Februar, 23. April.) Außerdem ist von der «Münchener Litterarischen Gesellschaft» in dem zu diesem Zwecke gemieteten «Theater am Gärtnerplatz» Troilus und Cressida zum erstenmal im Rahmen einer Nachbildung des Globe-Theaters aufgeführt worden. Das Gesamtergebnis ist also nicht eben imponierend. Die Gründe werden weiter unten aus meiner Geschichte und Kritik der Bühnenreform überhaupt sich ergeben. Was die Hofbühne betrifft, sind sie, kurz angedeutet, vornehmlich auf die psychologisch wohl erklärliche Zurückhaltung, um nicht mehr zu sagen, zurückzuführen, die der gegenwärtige Bühnenleiter dem Werke seines Vorgängers entgegenbringt, dann aber auch in der künstlerischen Ueberzeugung des Ersteren, die ihn weit mehr auf äußeren Glanz und Dekoration, auf die Errungenschaften der Meininger, als auf eine Vereinfachung der Bühne hinweisen mußte.

Bevor ich darauf näher eingehe, sei der in jeder Beziehung merkwürdigen Aufführungen von Troilus und Cressida des vorigen Jahres gedacht. Sie fanden am 18. und 19. April unter der Regie des Schriftstellers Ernst v. Wolzogen durch Berufsschauspieler und Dilettanten statt. Ich habe mich an anderer Stelle<sup>1)</sup> darüber eingehend geäußert und darf wohl hier auf meine damalige, unter dem frischen Eindruck dieser ersten deutschen Aufführung geschriebene Besprechung, soweit es für unsern Zweck passend ist, zurückkommen. Ob die Schicksale dieses seltsamen Stückes durch jene Aufführungen eine Klärung erhalten werden, dünkt mich sehr zweifelhaft zu sein. Schon die Herausgeber der ersten Folio-Ausgabe wußten nicht, was sie mit Troilus und Cressida anfangen sollten. Es steht dort ohne Paginierung zwischen den Histories und den Tragedies. Der Zettel der Litterarischen Gesellschaft, der mit dem verkleinerten Dichterporträt der Folio-Ausgabe geschmückt war, nennt das Stück ziemlich zutreffend eine Tragikomödie in fünf Aufzügen. Die Aufführung wurde von einer Ansprache des Regisseurs E. Frhrn v. Wolzogen eingeleitet, der das geladene Publikum über die Grundsätze aufklärte, die den Redner bei der Inscenesezung des Dramas geleitet hatten. Herr v. Wolzogen verschwieg dabei einen Umstand, der Einem, bald nachdem sich der Vorhang gehoben, klar wurde, nämlich, daß er um die Reste des Troilus-Dramas ein ganzes Stück selbst «herumgedichtet» hatte. Der Shakespearesche Text wurde vom Bearbeiter zuerst um ein Drittel, dann wie er erzählte, bei der Generalprobe um ein zweites Drittel gekürzt und unter anderem die Rolle der Andromache, weil der Darsteller heiser wurde, ganz gestrichen. Wenn wir konstatieren, daß das aufgeführte dritte Drittel eine Spieldauer von 7 $\frac{1}{2}$ —11 Uhr beanspruchte, ist damit schon gesagt, welchen Umfang die Wolzogensche Dichtung einnahm. Der Bearbeiter hatte sich nämlich das interessante Experiment vorgenommen, «die Historie von Troilus und Cressida» so darzustellen, «wie sie aufgeführt ist A. D. 1609 durch Sr. Majestät des Königs Spieler im Theater zur Erdkugel» — gewiß eine überaus anziehende Aufgabe. Zu diesem Zweck war auf der Bühne des Gärtnertheaters nicht nur eine genaue Shakespeare-Bühne aufgeschlagen, sondern man sah das ganze Innere des Globe-Theaters, wie es nach der erst kürzlich entdeckten Zeichnung des Londoner Swan-Theaters von J. de Witt (1596) in der Utrechter Universitätsbibliothek rekonstruiert werden konnte. In diesem Theater im Theater

<sup>1)</sup> Allgemeine Zeitung, Abendblatt vom 19. April 1898.

ließ nun Wolzogen das Londoner Publikum der Shakespeareschen Zeit auftreten und mit agieren, und zwar so sehr, daß das eigentliche Drama dagegen fast zurücktreten mußte. Wolzogen schildert in seiner Eingangsrede den Londoner Pöbel als derb und gemein, wie er zu allen Zeiten war, die Gebildeten als kunstverständlich und als Verehrer Shakespeares. Davon war im Wolzogenschen Stück nichts zu merken. Diese Ritter, die sich auf der Bühne herumklümmeln und mit den Gründlingen im Parterre herumbalgen, benahmen sich um kein Haar besser, als der Auswurf der Menschheit, den uns Wolzogen in eben diesem Parterre vorführte. Es scheint, als ob der Bearbeiter mit einer gewissen Vorliebe die niedrigere Kulturstufe und die anwidern den Derbheiten jener Zeit ohne ihre Lichtseiten *ad oculos et aures* demonstrieren wollte. Er übertreibt auch die Äußerlichkeit der Scene selbst, wenn er auf einer aufgehängten Tafel den Wechsel des Ortes jedesmal mit Kreide anschreiben läßt. Brandl, zur Zeit unser bester Shakespeare-Kenner, sagt in der Einleitung zu seiner nunmehr abgeschlossenen Shakespeare-Ausgabe u. a.: «Daß man ein Brett aufgehängt habe, um den Ort zu bezeichnen, ist eine Fabel, die wohl aus einer Stelle in der 'Spanischen Tragödie' entsprang, wo es bei Veranstaltung eines bei Hofe improvisierten Spieles im Spiel heißt: «Häng auf den Titel, unsre Scen' ist Rhodus»; und da bedeutet «Titel» nicht eine Ortsangabe, sondern den Theaterzettel. Es gab in Shakespeares Theater eine Menge beweglicher Dekorationen in heutiger Art, aber nur auf der Hinterbühne. Oft genug wird im Text darauf verwiesen» — also etwa in der Art der Perfall-Savitsischen Shakespeare-Bühne. Wolzogen hat dies und anderes zugunsten des Schlechteren ignoriert. Man braucht nur die trotz ihrer Knappheit so umfassende und instruktive Einleitung Brandls zu Troilus und Cressida im sechsten Bande seiner Ausgabe zu lesen, um zu erkennen, wie Wolzogen den ganzen Charakter des Stückes verkannt hat. Wolzogen hat denen Recht gegeben, die in diesem Drama eine vom Dichter beabsichtigte Travestie Homers (um Chapman zu ärgern) erblicken, und nicht die gewiß berechtigtere historische Auffassung acceptiert, nach welcher Shakespeare die griechischen Helden ebenso ansehen mußte, wie er sie aus seiner Zeit kennen gelernt hat, verschärft durch die bitter satirische Stimmung, in der er dies Stück schrieb. Troilus und Cressida, ohnehin eines der schwächsten, wenn nicht das schwächste und sicher das obscönste (aber naïv-obscöne!) Stück wurde durch diese angeblich historisch-treue Aufführung zu einer unsagbar gemeinen und zudem höchst langweiligen Burleske. — Es war uns, als ob gute moderne Schauspieler mit Absicht schlecht spielen wollten, um ein altes dummes Ritterstück eines Bauerntheaters zu parodieren. Wolzogen will uns glauben machen, daß wir heute von jedem Shakespeareschen Stück denselben Eindruck empfangen würden, wenn es historisch getreu, d. h. auch in den Frauenrollen durch Männer aufgeführt würde. Nein, da haben wir von Shakespeare und dem Geschmack seines Publikums denn doch eine bessere Meinung. Wie wäre es auch sonst nur denkbar, daß eine Julia, eine Desdemona, eine Hermione, eine Lady Macbeth je damals einen ernsthaften, rührenden oder ergreifenden Eindruck gemacht hätten! Nein, Shakespeare hat nicht unter Barbaren gelebt; im Gegenteil: bei einer Aufführung wie die Wolzogensche — denken wir sie uns nur in englischer Sprache dem Publikum von damals vorgeführt — würde die Ritterschaft Altenglands wahrscheinlich unwillig das Theater verlassen, die Plebs bei dem für sie ganz unverständlichen Zeug bodenlos sich gelangweilt haben. — Der benutzte Text war die Übersetzung Hertzbergs in der Ausgabe der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft;

der Prolog wurde, vom Gelächter des Londoner Pöbels vielfach unterbrochen, gesprochen, nicht aber der Epilog, an dessen Stelle sich Helena an das Münchener Publikum wandte. Der eklatante Mißerfolg dieser Wolzogenschen «Bearbeitung», der beinahe das Bestehen der Gesellschaft selbst in Gefahr brachte, hat diesen nicht gehindert, seine Karikatur des Shakespeareschen Dramas inzwischen durch den Druck zu verewigen.<sup>1)</sup> Der Versuch, Troilus und Cressida mit Erfolg auf die Shakespeare-Bühne zu bringen, steht also noch aus, denn die bis jetzt erst als Buch vorliegende Bearbeitung Adolf Gelbers<sup>2)</sup> harret noch ihrer Feuerprobe auf der Bühne.

## II.

Ich komme nun zur Geschichte der Bühnenreform selbst, die auf die Shakespeare-Aufführungen, insbesondere auch auf die Seltenheit derselben im letzten Jahre einiges Licht werfen wird. Der Karlsruher Dramaturg Dr. Eugen Kilian hat bereits im XXXII. Bande dieses Jahrbuches in seinem trefflichen Aufsätze über «die Münchener Shakespearebühne», mit dem ich jedoch auf Grund meiner, die ganze Geschichte derselben umfassenden Erlebnisse nicht durchaus übereinzustimmen vermag, die Entstehungsgeschichte und die ersten Aufführungen berührt. Die beiden Aufsätze von Rudolf Genée, die zur unmittelbaren Veranlassung zur Errichtung der neuen Bühne wurden, erschienen am 12. und 15. Juni 1887 (No. 161 und 164) in der Beilage zur Allgemeinen Zeitung. An derselben Stelle und von demselben Verfasser erschien in drei Nummern (134—141, 15.—22. Mai 1889) ein Essay über «die Entwicklung des scenischen Theaters», der gewissermaßen als eine Vorbereitung zur ersten Aufführung auf der Shakespeare-Bühne gelten konnte, denn diese fand am 1. Juni 1889 im königlichen Hof- und Nationaltheater zu München statt. Es war Shakespeares König Lear. Dr. Kilian bemerkt (a. a. O.) sehr richtig, daß der Zwischenvorhang neben den Genéeschen Aufsätzen der Urheber der Münchener Bühnenreform gewesen. Wir wollen ihn aber lieber und noch richtiger als Zwischenaktvorhang bezeichnen, denn der Zwischenvorhang der Shakespeare-Bühne ist ja erst mit der Bühnenreform entstanden. Der störende Zwischenaktvorhang, die stimmungsmordenden häufigen Verwandlungen, die Aufsätze Genées, die zufällig gerade erschienen waren: dies alles zusammen legte dem damaligen Intendanten Carl Frhrn. v. Perfall den Gedanken nahe, es mit einer vereinfachten Bühne à la Shakespeare zu versuchen. Wer aber der thatkräftige begeisterte Ausfühler und Ausgestalter der Idee, der künstlerische Beirat, der Beibringer des großen litterarischen Materials, der unentwegte Vorkämpfer gewesen und nach dem Rücktritt v. Perfalls bis heute der überzeugteste Verteidiger der Münchener Bühnenreform noch jetzt ist, sollte von Freund und Gegner derselben nicht übersehen und häufiger betont werden: es ist der damalige Regisseur und nunmehrige Oberregisseur des königlichen Schauspiels Józsa Savits, den seit kurzem die Shakespeare-Gesellschaft durch die Mitgliedschaft nach Verdienst geehrt hat. Seine hervorragende Bildung und Belesenheit befähigte ihn auch, für seine Sache litterarische Hilfstruppen ins Feld zu führen. Er hat die reichlich mit Citaten aus der gesammten dramaturgischen Litteratur versehene Brochüre: «An das Schauspielpersonal der königlichen Theater in München» verfaßt, die, auf die genannten Aufsätze Genées und auf den Plan

<sup>1)</sup> Bühnen-Shakespeare. 10. Band. Herausgegeben von Carl Friedrich Wittmann. (Leipzig, Ph. Reclam jun.).

<sup>2)</sup> Shakespearesche Probleme. Neue Folge. Wien, Carl Konegen. 1898.

Schinkels vom Jahre 1817 für eine gründliche Veränderung der theatralischen Scene zurückgehend, die Schauspieler wie das Publikum in knappster und doch ausreichender Weise belehrte. Der tüchtige Münchener Maschinendirektor Carl Lautenschläger nahm sich des bühnentechnischen Teils der Aufgabe an und führte ihn mit der an ihm gewohnten Geschicklichkeit durch.

Wir kommen zur Statistik der Vorstellungen selbst, die schon an sich für den, der zwischen den Zeilen zu lesen versteht, ungemein belehrend ist. Ich stelle die auf der «neu eingerichteten Bühne» — so hieß sie anfangs — bis heute gegebenen Dramen in der Reihenfolge, wie sie auf die neue Bühne gelangten, im folgenden kurz zusammen mit Weglassung der Zwischendaten.

- König Lear vom 1. Juni 1889 bis incl. 27. Dezember 1898.  
25 Aufführungen.
- Dame Kobold (Calderon) vom 21. August 1889 bis 17. September 1895.  
8 Aufführungen.
- König Heinrich IV. (I. Teil) vom 19. Oktober 1889 bis 1. Februar 1892.  
5 Aufführungen.
- König Heinrich IV. (II. Teil) vom 12. November 1889 bis 5. Februar 1892.  
8 Aufführungen.
- König Heinrich V. vom 10. Februar 1890 bis 21. Juni 1890.  
4 Aufführungen.
- Götz von Berlichingen vom 24. März 1890 bis 19. März 1893.  
13 Aufführungen.
- Viel Lärm um Nichts vom 3. März 1890 bis 8. April 1895.  
11 Aufführungen.
- Konradin, der letzte Hohenstaufe (von Martin Greif) vom 2. Juni 1890  
bis 10. März 1891. 5 Aufführungen.
- Die Jungfrau von Orléans vom 8. Oktober 1890 bis 1. Januar 1892.  
5 Aufführungen.
- Der Widerspenstigen Zähmung vom 8. November 1890 bis 18. Februar 1891.  
3 Aufführungen.
- Das Käthchen von Heilbronn vom 1. Januar 1891 bis 6. Oktober 1892.  
5 Aufführungen.
- König Ottokars Glück und Ende (Grillparzer) vom 25. Februar 1891  
bis 20. November 1896. 7 Aufführungen.
- Faust (I. Teil) vom 6. April 1891 bis 28. August 1891. 5 Aufführungen.
- Was Ihr wollt vom 25. Mai 1891 bis 15. August 1898. 28 Aufführungen.
- Letzte Liebe (Dóczi) vom 7. Oktober 1891 bis 17. Februar 1892.  
3 Aufführungen.
- Macbeth vom 30. November 1891 bis 3. März 1892. 4 Aufführungen.
- Die Verschwörung des Fiesco zu Genua vom 15. Januar 1892 bis  
10. November 1892. 4 Aufführungen.
- Das Wintermärchen vom 5. März 1892 bis 19. September 1898.  
11 Aufführungen.
- Romeo und Julia vom 23. Mai 1892 bis 1. Januar 1899.  
21 Aufführungen.
- Die Komödie der Irrungen vom 21. März 1896 bis 17. Mai 1897.  
7 Aufführungen.

Der Arzt wider Willen (Molière) vom 21. März 1896 bis 17. Mai 1897.  
7 Aufführungen.

(Die letzten beiden Stücke wurden stets an einem Abend zusammen gegeben.)

Berengar } (A. v. Platen) 24. und 25. Okto-  
Der Turm mit sieben Pforten } ber 1896 zur Platen-Feier.  
Cymbelin vom 17. September 1897 bis 16. Dezember 1897.

3 Aufführungen.

Julius Cæsar vom 3. Dezember 1897 bis 23. April 1898.

8 Aufführungen.

zusammen 204 Aufführungen auf den beiden königlichen Bühnen: im großen Hoftheater und im kleineren königlichen Residenztheater.

Nachahmung hat die Münchener Shakespearebühne bis jetzt gefunden in Prag (Götz von Berlichingen auf dem Deutschen Landestheater), Wien (König Ottokars Glück und Ende im Deutschen Volkstheater), Berlin (Götz im Schillertheater) und in Breslau (König Lear im Stadttheater). Warum dieser letzte Versuch — andere sind ihm meines Wissens nicht gefolgt — nicht glücken konnte, habe ich seinerzeit in einem Aufsatz und in Erwiderung der ersten Besprechung durch Max Koch in der Schlesischen Zeitung in eben diesem Blatte<sup>1)</sup> darzulegen versucht. Hier sei nur die Thatsache konstatiert, daß keiner dieser Versuche Erfolg hatte, daß aber dieser Mißerfolg nicht auf Rechnung der Münchener Shakespeare-Bühne zu setzen ist, da eingestandenermaßen keiner dieser Experimentatoren sich die Mühe genommen hat, die unverfälschte Münchener Einrichtung zu acceptieren, sondern teils aus Mißverständnis, teils — und das war der häufigere Fall — aus Ersparnis ganz wesentliche Teile derselben einfach weggelassen hat. So ist z. B. beim Breslauer Versuche der Prosceniumsvorbau — wie Koch meinte: «als überflüssig mit Recht fortgeblieben». Eugen Kilian tadelt in dem oben genannten Aufsatz des Shakespeare-Jahrbuches mit Recht, daß man in München selbst nicht konsequent geblieben sei, indem Freiherr v. Perfall, durch einen Teil der Presse, die sich meist nur oberflächlich mit der Sache beschäftigt hatte, stutzig gemacht, das reine Prinzip der neuen Bühne selbst durchbrach und sich zu Konzessionen herbeiließ. So wurde der Laubrankenbogen und sogar die Dekoration der Vorderbühne eingeführt, so daß mit dem wechselnden, genau «historischen» Hintergrundprospekt zusammen eigentlich alles wieder da war, nur noch gehalten vom Mittelbau und dem davor befindlichen Zwischenvorhang, sowie dem Vorbau des Prosceniums. Bedeutung und Besprechung dieser wichtigen Attribute der Shakespeare-Bühne führen uns aber, nachdem wir im Vorstehenden die Geschichte der Münchener Bühnenreform und ihrer auswärtigen Nachahmung in knappen Zügen vorzuführen versucht, zur Kritik derselben.

### III.

Drei Vorwürfe sind es vor allem, die sich die Münchener Shakespeare-Bühne vom Augenblick ihrer Entstehung an hat gefallen lassen müssen. Der erste bezeichnet sie als überflüssig; denn es sei überflüssig, ein Mittel zu ersinnen, das gestatte, Shakespeare, so wie er ist — im Original und ohne jede Bearbeitung — aufzuführen. Der zweite tadelt an der Einrichtung, daß sie, auf das moderne Schauspiel angewandt, sich vollständig unpraktisch, ja als unmöglich erweisen müsse; und der

<sup>1)</sup> No. 835 vom 28. November 1895.

dicke eng damit in Verbindung stehende perhorresciert die neue Bühneneinrichtung, weil sie darauf ausgehe, die scenische Entwicklung des Theaters um Jahrhunderte zurückzuschrauben. Alle drei Gründe haben manches den sogenannten gesunden Menschenverstand Bestechende für sich; sie sind deshalb mitunter selbst von Gönnern der Bühne bedauernd angeführt worden — mit Unrecht, wie mich dünkt.

Die Einrichtung der Shakespeare-Bühne, das vorgebaute Proscenium und den Mittelbau mit dem Zwischenvorhang (nicht Zwischenaktsvorhang!) darf ich an dieser Stelle wohl als bekannt voraussetzen. Ebenso muß ich, schon aus räumlichen Gründen, darauf verzichten, die überreiche Litteratur heranzuziehen (von Tieck, Schlegel, Werder, Ulrici, Delius bis auf Richard Wagner), auf welcher Rudolph Genée fußte, als er jene oben citierten Abhandlungen schrieb, die bald darauf erweitert im Buchhandel<sup>1)</sup> erschienen. Man findet sie in dieser Broschüre, sowie auch in jenem Essay, den Józsa Savits über «die Shakespeare-Bühne in München» für den ersten Jahrgang (1890) des von der Genossenschaft deutscher Bühnengehöriger herausgegebenen «Neuen Theater-Almanachs» geschrieben. Ich glaube am wenigsten in die Gefahr zu kommen, oft Gesagtes zu wiederholen, wenn ich die gesammte Kritik der Shakespeare-Bühne auf jene drei Hauptausstellungen zurückführe. Was nun die erste betrifft, daß es überflüssig sei, den ganzen Shakespeare aufzuführen, so wäre sie sofort aus der Welt geschafft, wenn wir einen deutschen oder selbst englischen Normal-Shakespeare hätten, d. h. wenn wir eine — sagen wir Einrichtung oder Bearbeitung Shakespearescher Stücke hätten, die allgemein als so mustergültig und dem Dichter gerecht werdend anerkannt wäre, daß sie sämtliche Bühnen annähmen. Es giebt aber eben keine. Neben pietätvolleren und einsichtigeren Einrichtungen stehen hart Dingelstedtsche und Deinhardsteinsche, die auch heute noch auf deutschen Bühnen herumspuken. Jede Bühne hat ihre Shakespeare-Einrichtung und jeder gastierende Shylock oder Richard III. richtet sich seinen Shakespeare überdies noch auf seine eigene Faust ein. In einem vor etwa einem Jahre in München gehaltenen Vortrag suchte Dr. Kilian nachzuweisen, daß Shakespeare gewisse Scenen, die er gern vermisse, überhaupt nur durch die damalige mangelhafte Bühneneinrichtung gezwungen, geschrieben habe. Zugegeben, aber wer stellt uns diese angeblich überflüssigen Scenen authentisch fest? Und wenn nun diese Scenen aufgeführt von großer Wirkung sind, sollen wir fürder glauben, daß Shakespeare sie — seinem fehlenden Vorhange zu Liebe geschrieben? Ich denke da z. B. an die meist fortgelassene, in der Münchener Einrichtung aber gegebene Scene des Poeten Cinna in Julius Cæsar. Kein Darsteller des Antonius ist ihr gewogen, denn sie «verdirbt» ihm den Aktschluß. Die Münchener Aufführung des Julius Cæsar nach dem Original aber zeigte uns, daß sie erstens notwendig ist, weil sie uns das Unheil, das im Zuge ist, so recht fühlen läßt, daß sie zweitens von großer Wirkung auf das Publikum ist, und daß sie drittens und in jeder Beziehung letzters selbst den Antonius nicht um den wohlverdienten Hervorruf bringt. Und so ist es in hundert anderen Fällen auch. Selbst wenn wir den Standpunkt der Pietät gegen einen Dichter vom Range Shakespeares in unserer pietätlosen Zeit ganz verlassen, so will es mir deshalb selbst vom nüchternsten Standpunkt immer noch besser und empfehlenswerter scheinen, den ganzen Shakespeare ungestrichen und unbeebeitet zu geben, selbst auf die Gefahr einer oder der anderen schwächeren Scene

---

<sup>1)</sup> Die Entwicklung des Scenischen Theaters und die Bühnenreform in München (Stuttgart, J. G. Cottas Nachfolger, 1889).

hin, als ihn, wie es thatsächlich auf den meisten deutschen Bühnen ist, für vogelfrei zu erklären, so daß jeder kleine und kleinste «Dramaturg» sein Mütchen an ihm kühlen kann.<sup>1)</sup> Den ganzen und richtigen Shakespeare aber kann man nur auf der «Shakespeare-Bühne» aufführen; denn sie allein ermöglicht durch den Mittelbau und den Zwischenvorhang die mühelose und überaus rasche Verwandlungsfähigkeit der Bühne bei geöffnetem Hauptvorhang während des Spiels, so daß jetzt selbst der ungestrichene Shakespeare keine längere Aufführungsdauer beansprucht als vordem der gestrichene. Ist da der Schluß unerlaubt oder auch nur voreilig, daß wir auf diese Weise alles gewinnen und nichts dabei verlieren? Denn die Vorführung einer oder der anderen Scene, die — concedieren wir — streng genommen also nicht ganz notwendig sein soll, bedeutet uns gewiß keinen Verlust, sondern einen Gewinn gegenüber jenen grausamen Verlusten am echten Shakespeare, die uns — sagen wir beispielsweise eine Deinhardsteinsche Bearbeitung beigebracht hat.

«Ich gebe zu,» schreibt Tieck in seiner Besprechung des *Lear*<sup>2)</sup> (der in München die Bühnenreform inaugurierte), «daß, wenn Shakespeare in unseren Tagen leben könnte, und er sich offenbare schlechtere Einrichtung des Theaters gefallen lassen müßte, er seine Stücke anders stellen würde, daß er selbst vieles zu seinem Vortheile würde zu gebrauchen wissen: aber seine großen Meisterstücke, wie wir sie nun einmal besitzen, werden gestört und verdorben, wenn die Zufälligkeit oder die Mängel unserer Bühne uns so wichtig und unerläßlich sind, daß wir ihnen die geistige Schönheit und den Sinn der Gedichte opfern. Der Verständige wird sich doch lieber eine Ungeschicklichkeit oder kleinere Unwahrscheinlichkeit gefallen lassen, als jenes gewalthätige Auseinanderreißen von Gefühlen, Gedanken und Übergängen, oder das Wegnehmen von Ruhepunkten, die der weise Dichter alle mit Überlegung einführte, um uns auch das höchste Entzücken zu geben, welches die dramatische Kunst nur erschaffen kann.» Wir geben Tieck Recht und Ad. Stahr kaum Unrecht, wenn dieser angesichts der unglücklichen Scheidung, die Goethe seiner Zeit, wenn auch vorübergehend, zwischen dem «dramatischen» und dem «bretterhaften» Romeo machte, ausruft: «daß es ein Unglück für das deutsche Theater war, daß die höchste Autorität der Nation, d. i. Goethe, jene äußerlich gewonnenen Maximen und Maßstäbe der «eigentlichen Bühne» und der «theatralischen Forderungen» an die Werke Shakespeares anlegte. Dieser Scheidung Goethes haben wir auch die verheerende Flut von Theaterbearbeitungen Shakespearescher Werke zu verdanken, die bestrebt sind, aus dem Eichwald Shakespeare einen Ziergarten im Stile Le Nôtres zu fabrizieren, als ob Lessing und Herder nie gelebt hätten.»

Über den zweiten Vorhalt, den, daß sich die Münchener Bühnenreform für das moderne Drama als unfruchtbar, unpraktisch, ja unmöglich erweisen werde oder erwiesen habe, kann ich rasch hinweggehen; denn er beruht auf einem Miß-

---

<sup>1)</sup> Grillparzer sagt so richtig in seinen «Ästhetischen Studien» (II. Abteilung): «Unsere Theater-Entrepreneurs machen es mit den Schauspielen wie der bekannte Räuber Prokrustes mit den Reisenden. Sie haben ein enges Bette, in dies legen sie jedes Stück, und was zu groß ist und nicht hineinpaßt, wird zu beiden Enden abgeschnitten. Daher sehen wir Shakespeare so oft auf unsern Theatern lahm und ohne Kopf.»

<sup>2)</sup> III, 239.

verständnis, das aber selbst heute noch da und dort bei den Beurteilern der Münchener Shakespeare-Bühne herumspukt. Ich kann dem gegenüber völlig authentisch erklären, daß niemals und in keinem Stadium der Münchener Bühnenreform beabsichtigt gewesen ist, sie auf das moderne Schau- und Lustspiel auszudehnen. Aus der oben gegebenen genauen Statistik ist dies auch zu ersehen. Wohl sind auch andere Dramen als Shakespearesche über die «neue Bühne» gegangen, aber stets waren es solche, denen der erforderlichen zahlreichen Verwandlungen wegen die Einrichtung des mit dem Mittelbau verbundenen Zwischenvorhangs nur zu gute kommen konnte: so bei Calderons «Dame Kobold», namentlich bei dem ja unter dem Einflusse Shakespeares entstandenen «Götz von Berlichingen»,<sup>1)</sup> beim ersten Teil des Faust, weniger schon bei der Schillerschen «Jungfrau von Orleans» und beim Fiesco. Durchaus noch förderlich erwies sich die Einrichtung bei den Molièreschen Stücken, sowie in Grillparzers «König Ottokars Glück und Ende». Greifs «Konradin» und Dóczis «Letzter Liebe» schadete zwar die Shakespeare-Bühne keineswegs, doch wollen wir diese Aufführungen moderner Dramen nur als interessante Versuche gelten lassen, daß auch sie — sind sie anders etwas wert — der sinnverwirrenden Fülle «stimmungsvoller» Dekorationen wohl entraten können und doch wirken.

Damit kommen wir nun auf den dritten und wichtigsten Punkt: Schraubt die Münchener Shakespeare-Bühne die scenische Entwicklung des Theaters um Jahrhunderte zurück, natürlich — so wird implicite verstanden — zum Schaden des dramatischen Kunstwerks und des Theaters? Da hat denn Savits als der «Einrichter» das erste Anrecht darauf, gehört zu werden. Er sagt u. a.<sup>2)</sup>: «Wenn wir uns nun die grundsätzlichen Gegensätze zwischen der Dekorationsbühne, wie sie sich bis jetzt bei uns entwickelt hat, und der neu eingerichteten Shakespeare- oder Schauspielbühne in München in ihren alleräußersten und verschiedensten Ausläufen vergegenwärtigen wollen, so wäre zu sagen: die jetzt allgemein übliche Dekorationsbühne glaubt im künstlerischen Sinne zu handeln, wenn sie jeden einzelnen Ort, an welchem sich eine Handlung vollzieht, «historisch richtig» und vollkommen «naturgetreu» wirklich herzustellen sucht — ein künstlerischer Grundsatz, der in dieser Ausdehnung aus den verschiedensten Gesichtspunkten gewiß nicht richtig ist, — während die Shakespeare-Bühne sich damit begnügt, den Ort nur anzudeuten, ihn symbolisch zu bezeichnen, um durch die Macht dieses Symbols den übrigen Theaterraum, auf welchem sich die Darsteller bewegen, mitsamt dem architektonischen Bau, jeweilig in die entsprechende, vom Dichter gewollte Örtlichkeit geistig zu verwandeln. — Es ist somit die neue Schauspielbühne in München ein Beitrag zur Lösung der für das rezitierende Schauspiel unserer Zeit entscheidenden Frage: bis zu welcher Grenze haben die theatralischen Hilfsmittel die dramatische Kunst zu begleiten, und von wo ab müssen sie in ihrer zu üppi- gen Entwicklung als ungehörig und störend zurückgewiesen werden? Könnten die alten Engländer, Shakespeare und seine Zeitgenossen, sehen, wie wir Neueren uns mit dieser Frage abquälen, sie würden gewiß mitleidig lächeln. Sie hatten die ganze Frage bei Seite gelassen; sie hatten gar keine Dekorationen, und sie thaten

---

<sup>1)</sup> Unter Zugrundelegung des Jakob Bächtoldschen Werkes: «Goethes Götz von Berlichingen in dreifacher Gestalt» für die neue Schauspielbühne des Münchener Hoftheaters eingerichtet von Karl von Perfall (München 1890, Fr. Bassermann).

<sup>2)</sup> a. a. O.

klug daran. Der Einwurf, daß Shakespeare, wenn er heute lebte, gewiß die Komposition seiner Dramen in Einklang mit unseren Bühnenapparat bringen würde, halte ich für nicht zulässig, denn es fehlte einerseits am englischen Hofe der Elisabeth keineswegs an theatralischen Festlichkeiten, die ihm in ihrer reichen Ausstattung als Muster und Beispiel hätten dienen können, andererseits ebensowenig an Versuchen, die akademisch antikisierende Richtung des Dramas in England im im Stile der «Cleopatra» Jodelles einzuführen. Jene altenglische Bühne war das naturgemäße Produkt einer großen, freien und kühnen Welt- und Kunstanschauung, und Shakespeare hat sie gewiß mit vollem Bewußtsein zum Ausdrucksmittel seiner künstlerischen Pläne gemacht. Daß dem so ist, beweisen zur Genüge die Worte, die Shakespeare in seinem Prolog zu Heinrich V. in so eindringlich schöner Weise vernehmen läßt:

Ergänzt mit den Gedanken unsre Mängel,  
Zerlegt in tausend Teile einen Mann,  
Und schafft eingbild'te Heereskraft.  
Denkt, wenn wir Pferde nennen, daß ihr sie  
Den stolzen Huf seht in die Erde prägen.  
Denn euer Sinn muß unsre Kön'ge schmücken.

Ebenso gewiß befand sich die Einrichtung der altenglischen Bühne im vollsten Einklang mit den höchsten Zwecken der Dichtkunst und der Schauspielkunst. Diese beiden Künste können, ja sollen, soweit eben Menschenkenntniß und Kunstentwicklung bei Dichter und Schauspieler reichen, der Wahrheit, natürlich im poetischen Sinne, nachgehen; in den Charakteren, in den menschlichen Leidenschaften kann, ja muß alles wahr sein — immer natürlich im poetischen Sinne. In der jetzt herrschenden dekorativen Umgebung des darstellenden Künstlers kann nicht alles wahr sein, denn die uns umgebende Natur vermögen wir nicht auf die Bühne zu bannen. Wir vermögen es auch nicht durch die Malerei, wenigstens nicht in dem Maße, in welchem sie die Verfechter der Natürlichkeits- oder Naturwahrheits-Richtung anstreben. Diese Richtung basiert eben auf dem Irrtum, daß sich die Kunst der Malerei und die dramatische Kunst, die beide grundverschiedene Kunstprinzipien zur Grundlage haben, in dem vermeintlichen Bühnenbilde zu einem harmonischen Kunstwerke dauernd und innig vereinigen sollen, eine Verbindung, die ihrer innersten Natur widerstrebend ist und in ihrer äußersten Durchführung stets mißlingen muß. Das Kunstprinzip der «historischen Treue» und der «Natürlichkeit» ist, sowie es dem inneren Wesen aller Kunst widerspricht, auch auf die äußerlichen theatralischen Hilfsmittel angewandt, einer äußersten Durchführung nicht fähig. Wollte man die letzten Konsequenzen dieses Prinzips ziehen, so käme man zu ganz burlesken Dingen. Ein Kunstprinzip aber, das keiner Ausbildung, keiner Entwicklung fähig ist, muß krank sein oder falsch.

Wir brauchen aber gar nicht nach altenglischen Mustern auszuschaun, um uns die Bühne zu konstruieren, auf der das Werk des Dichters ohne jede störende Zuthat dem eigentlichen Sinne des Gedächtnisses und der Vernunft, dem einzig richtigen Vermittler der dramatischen Eindrücke an die mit wirksam zu machende Phantasie des Hörers — dem Ohre, nicht vor allem dem Auge, entgegentritt. Die deutsche Wanderbühne vor Gottsched hatte bereits die Vorder- und Hinterbühne, den beide trennenden Zwischenvorhang. Johannes Velten erstreckte in den achtziger Jahren des 17. Jahrhunderts seine reformatorische Thätigkeit auch auf die

Bauart der Bühne. Er verbreiterte die «Hütte» derartig, daß sie die ganze Breite der Bühne einnahm und so zu einer Hinterbühne umgeschaffen war, welche von der Vorderbühne durch einen Vorhang abgetrennt wurde. Die Vorzüge solcher Doppelbühnen bestehen darin, daß, während auf der Vorderbühne noch gespielt wird, auf der Hinterbühne, durch einen Vorhang gedeckt, bereits die Vorbereitungen zu einer andern Scene getroffen werden können, die sich dann sofort an die soeben gespielte anschließen kann. Bei dem häufigen Wechsel, dem im ernstesten weltlichen Drama der Ort der Handlung während ein und desselben Aktes unterliegt, kam die Möglichkeit eines solchen raschen Szenenwechsels dem schnellen Fortgang der Darstellung begreiflicherweise außerordentlich zu statten. Als aber Gottsched die Technik des französischen Klassicismus auf die deutsche Bühne verpflanzte, und das sklavische Festhalten an der Einheit des Ortes keinen Szenenwechsel bedingte, keinen erlaubte, wurde die Doppelbühne wieder in eine einzige vereinigt<sup>1)</sup>. In dem trefflichen Schriftchen Heines findet sich später (S. 56) die Bemerkung, daß eine Vorstellung aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts bereits wieder dem Auge mehr bot, als dem Ohr, «wie es ja stets in Zeiten zu sein pflegt, in welcher Dichtung und Darstellung eine wirklich künstlerische Höhe nicht zu erreichen vermag.» Das ist so ganz unser Fall. Heute weiß der Schauspieler und der Regisseur mit dem Proscenium und mit der Vorderbühne nichts mehr anzufangen, und in Breslau wird sie als ein überflüssiges und unbequemes, weil zu teures Attribut der eigensinnigen Münchener Reform einfach beseitigt oder vielmehr schon vor dem Versuch weggelassen. Und doch kann sich nur Blindheit gegen die Berechtigung von Rudolph Genées Worten verschließen, wenn er (a. a. O.) sagt: «Ein Hauptschaden unsrer modernen Theater liegt besonders darin, daß auch fürs Schauspiel, nach dem Muster der Opernhäuser, die Bühne vom Zuschauer-raum scharf getrennt worden ist durch das dazwischen liegende Orchester, durch ein unbenutztes Proscenium u. s. w., sodaß allerdings der Operngucker viel wichtiger geworden ist als das Ohr. Unser heutiges Publikum nimmt von solchen Übelständen nichts wahr, weil sie ihm zur Gewohnheit geworden sind, aber die schädigenden Wirkungen machen sich fürs Schauspiel darum doch fühlbar, auch wenn man die Ursachen nicht erkennt. Eine Abstellung solcher Mißstände könnte nur unter der Voraussetzung stattfinden, daß man in der scenischen Einrichtung der Theater wieder einen Unterschied zwischen Schauspiel und Oper, zwischen Rezitation und Gesang zu machen weiß». Noch weit mehr als zu Ludwig Tiecks Zeiten gilt heute, was er in seinen Dramaturgischen Blättern<sup>2)</sup> gesagt hat: «Jene ältere Sitte, daß die Zuschauer gewissermaßen die Spielenden vom Theater verdrängten, war der Mißbrauch und die Ausartung der allernatürlichsten Forderung, daß man im Schauplatze wirklich schauen will, und zwar die Menschen und was sie auf dem Gerüste vornehmen, das für sie errichtet ist. In Deutschland sind wir nach und nach auf die entgegengesetzte Seite, wenigstens in manchen Städten, hingetrieben worden. Man rückt das Spiel gleichsam in eine nebelhafte Ferne, so daß der wahre Bühnenfreund schon deswegen das Theater aufgeben möchte. Ich habe schon erwähnt, daß manche, selbst kenntnisreiche Schauspieler, sich eingebildet haben, da, wo der Vorhang niederfällt, müsse die Grenze ihres Spielgebietes

<sup>1)</sup> Das Schauspiel der deutschen Wanderbühne vor Gottsched von Carl Heine. (Halle a. S., Max Niemeyer 1889) S. 48, 49.

<sup>2)</sup> II. Band, S. 313.

sein, indem sie unpassend meinen, ihre Darstellung sei ein bewegliches Gemälde und müsse als solches mit einem bestimmten Rahmen umgeben sein». Die moderne Bühne ist auch zu hoch, meint er anderswo, und die Schauspielhäuser zu groß. Wie soll ein bedeutender Schauspieler den Raum füllen, wenn der Schall seiner Stimme nicht gesammelt wird, sondern in dem tiefen Hintergrunde und nach oben hin verhallt. Das Mienenspiel, alle seine Nuancen bleiben unbemerkt, der Schauspieler muß in diesen weiten Räumen verloren gehen. Das eigentliche Schauspiel ist nur auf ein mäßiges Haus berechnet und nur hier kann die tragische Kunst zu voller Wirkung kommen. Auch die Beleuchtung ist viel zu hell.

Woher dies alles? Es ist hundert- und hundertmal gesagt worden, aber es hilft alles nichts; und wenn heute ein neuer Lessing erstünde, der die Grenzgebiete der Künste wieder feststellte — man würde ihm nicht mehr glauben. Das ist die Frucht des Sieges der Oper über das Schauspiel und des großen durch Richard Wagner herauf beschworenen Mißverständnisses vom «Gesamtkunstwerk»! Unsere Schauspielhäuser sind lauter Opernhäuser und trotz aller Erfahrungen wird jedes neue Schauspielhaus immer größer als die vorigen gebaut. Mit Stolz melden die Blätter, daß es so und so viele Tausende von Zuschauern faßt, und noch immer hat es die Einsicht nicht zur That gebracht, daß man sich beeilt, möglichst kleine Schauspielhäuser zu bauen. Es ist eigentlich ein halbes Wunder, daß gerade von München die neue Bühnenreform ausgegangen ist. Denn hier liegen die Verhältnisse ungleich schlechter als in anderen Städten. München hat zwei Hofbühnen: das Königl. Hoftheater, das größte Haus Deutschlands, und das kleine Rokokojuwel des Königl. Residenztheaters. Schauspiel wie Oper werden aber in beiden Häusern gegeben, je nach Bedarf. So kann es kommen, daß der arme Schauspieler eine Rolle heute in dem kleinen Residenztheater und vierundzwanzig Stunden später eine andere im großen Hause sprechen muß. Dabei ist das Publikum leider nun fast überall einseitig für die gröberen Reize der Oper erzogen und des klassischen Dramas völlig entwöhnt.

Aber man täusche sich überhaupt darüber nicht: unsere modernen Schauspieler sind keine Freunde der Shakespeare-Bühne, und so wie sie sind, können sie auch gar keine sein, obwohl — sähen sie genauer zu — sie einsehen müßten, daß nur von der Vereinfachung der Scene, von der Abwendung übermäßiger Zerstreuung durch das Auge ihrer herrlichen Kunst, die sich zuerst und vor allem ans Ohr wenden muß, wieder aufgeholfen werden kann. Der moderne Durchschnittsschauspieler aber kann nicht ohne Requisiten spielen, nicht ohne «Rahmen», nicht ohne die Stimmung des allein seligmachenden Milieus. Und das moderne Stimmungsdrama, das alle dramatischen Grundgesetze in ihr Widerspiel umgekrempt hat, bietet sie ihm. Der Schauspieler, der in einem modernen Stück gewöhnt ist, nicht zehn Sätze zu sprechen, ohne sich fünfmal auf fünf verschiedene Sitzgelegenheiten nieder zu lassen, was als der Gipfel des Salontons und zwangloser Natürlichkeit betrachtet wird, obwohl dies im wirklichen Leben keinem vernünftigen Menschen einfällt — derselbe Schauspieler weiß natürlich in einem Shakespeareschen Drama, ohne alle Requisiten auf dem Proscenium stehend, wenig anzufangen, um hier nur durch das Wort des Dichters und durch sein Talent zu wirken. Er sucht nach einer Stütze und findet sie nicht da, wo er sie, vielleicht am Abend zuvor in einem luxuriös inscenierten modernen Stück in Fülle und spielend gefunden. Das gesprochene Wort ist in unsern großen, viel zu großen Schauspielhäusern längst nicht mehr die Hauptsache, wenn man sich auch den Anschein giebt, es

sei so. Die wenigsten Schauspieler machen heutzutage Sprechstudien und sie haben es auch nicht mehr nötig, seitdem das undeutlichste, aber natürliche Sprechen zu zwei ohne Rücksicht darauf, daß ein Publikum da ist um zu hören, als das höchste Ziel realistisch treuen Darstellertums gilt.

Diesem Mißstand würde die Shakespeare-Bühne schon durch ihre bloße Existenz zu steuern berufen sein, sowie dem weiteren Irrtum, als ob uns die Mehrheit der Sinne gestatte, alle Künste — das Gesamtkunstwerk — auf einmal in uns aufzunehmen. Je mehr wir dem Auge gönnen, umso mehr wird das Ohr verkürzt. — Heute, wo es Komponisten giebt, die für ihre Tonwerke eigene Tempel verlangen, weil die bestehenden ihren subtilen Anforderungen nicht genügen können — ich denke dabei natürlich zuletzt an den größten, an Richard Wagner — und darüber ernstlich debattiert wird, würde es doch als eine Unbescheidenheit betrachtet werden, wenn das Drama, das alte klassische Drama, Shakespeare und die würdigsten seiner Nachfolger, eigene schlichte Schauspielhäuser forderten, in denen dem Volke zu billigen Preisen die höchsten seiner geistigen Güter in höchster schauspielerischer Vollendung, welche die Shakespeare-Bühne eben begünstigt, geboten werden könnten. Denn wenn gegen die Shakespeare-Bühne der Vorwurf erhoben wird, daß auf ihr nur gute, ja große Schauspieler erträglich wirken können, so ist eben die Shakespeare-Bühne in der Zurückführung der Absicht des Dramas auf den Geist des Dichters und auf die technisch entwickelte Kunst des Schauspielers das einzige Mittel, solche Schauspieler wieder zu gewinnen. Und so wird eine Besserung in den gegenwärtigen Zuständen, in der dramatischen Produktion wie in der Darstellung, erst dann eintreten, wenn wir uns von der Oper, die aus dem Hofdrama hervorgegangen ist, wie von diesem selbst wieder emanzipieren, sodaß eine wahrhaft volkstümliche Gestaltung des deutschen Dramas sich hoffen ließe. In seiner präziös-übertreibenden Weise, aber im Kerne doch richtig, sagt der geniale Julius Leopold Klein in seinem einzigen Monumentalwerke über «die Geschichte des Dramas»<sup>1)</sup>: «Das Drama ist ein Kind des Landvolkes, ein echtes Volkskind, das Hofdrama nur sein Wechselbalg, eine Stroh puppe in Prunkwindeln, von Hoftheaterpächtern, Hoftheaterdichtern, Hoftheaterintendanten, von solchen Hofdruden mit litterarischen Gänsefüßen oder soldatisch bespornten Hahnenbeinen, untergeschoben, die dann als Ammen, Wickelfrauen und Oberhofgarderobemeisterinnen des Strohbalges figurieren. Leider haben auch wirkliche und große Dichter, wie Goethe z. B., sich zu solchen Wickelweibern von Hof-, Schau- und Spielpuppen hergegeben, und große Fürsten, Joseph II. z. B., und so mancher kleinere wackere Reichsfürst und Nachahmer des Reichsoberhauptes Patenstelle bei den Wechselbälgen vertreten und solche sogar auf den Knien geschaukelt. Lag es nun an den Knien oder an den Schranzen — genug selbst solchen großen, 'wohldenkenenden und vom Grunde des Herzens volkstümlich gesinnten und demokratischen Fürsten wurde die pflegeväterliche Fürsorge vereitelt. Wenn ihnen wirklich einmal ein echter Volksdichter, so einer vom Schlage Shakespeares oder Schillers, ein wirkliches, vom wahrhaftigen Volksbühnengott, Dionysos, beseeltes Drama heimlich auf die Knien gesetzt hatte — husch hatten es die Hofdruden, die Wickelweiber, die aus den Fürsten selber Stroh puppen machen — hatten es diese ausgewechselt, oder

<sup>1)</sup> III. Band: Geschichte des außereuropäischen Dramas und der lateinischen Schauspiele nach Christus bis Ende des X. Jahrhunderts. — I. Kap. Das indische Drama S. 236, 237. (Leipzig, T. O. Weigel, 1874).