



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert

Martersteig, Max

Leipzig, 1924

Die Organisation der Stadtheater. Das Hamburger Theater unter Friedrich Ludwig Schröder. Der Kampf mit dem Publikum. Theaterskandale. Konzessionen an dem Geschmack der Zeit. Pachtsystem. Kommunale ...

[urn:nbn:de:hbz:466:1-71797](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-71797)

Geschmacks für italienische Musik, besonderes Interesse. Die beiden gelehrten Perücken waren ihm ersichtlich zuwider; er wollte sie los werden, weil er seinen Mann schon gefunden hatte, der ihm in der Würde seines üppigen Hofes entsprechendes Nationaltheater schaffen sollte.

In Zweibrücken hatte der dicke Preußenkönig Iffland am Hofe des Markgrafen spielen sehen, und der ehrgeizige, kluge Schauspieler hatte die lang ersehnte Gelegenheit, sich für Berlin zu empfehlen, geschickt zu benutzen verstanden. Freilich stieß der König zunächst auf nicht geringe Hindernisse: im Hause der Madame Riez wollte man von dem Komödianten aus der Pfalz nichts wissen. Da jedoch Pedanten bei schönen Frauen nie lange in Gunst bleiben, bedurfte es nur einer bald eintretenden Erkaltung gegen den Professor Engel, und flugs erschien Iffland in Berlin. Vorerst freilich nur zu einem Gastspiel. Dessen Eindruck war, wie man schrieb, jedoch ein so außerordentlicher, daß der König ihm nun bündig die Direktion des Nationaltheaters antrug. Iffland hatte scharf genug gesehen, daß er ganz besonders fester Stützen bedürfen würde, wenn er auf diesem Sumpf für die Dauer bauen wollte: er verlangte volle Selbstständigkeit in allen künstlerischen und in allen ökonomischen Angelegenheiten; von niemand wollte er Befehle zu empfangen haben als vom Minister des königlichen Hauses. Der Schüler einer platonischen Theaterrepublik hatte die übliche Wandlung zum autoritären Herrschgelüste vollzogen. Seine Ansprüche schienen ungeheuer, aber er hatte sich die Wünsche erst so nahe kommen lassen, daß der König füglich nicht mehr gut zurück konnte, und so wurde am 14. November 1796 das Unwahrscheinlichste Ereignis: ein deutscher Schauspieler wurde Direktor des preussischen Nationaltheaters. Iffland stand damals im siebenunddreißigsten Lebensjahre.

Dor dem Eintritt in das neue Jahrhundert hatte die deutsche Schaubühne in den beiden größten Städten des Reichs, in Wien und in Berlin, in überraschend kurzer Zeit eine Konsolidierung erfahren, die dafür zu zeugen schien, daß der Staat das Nationaltheater als Kulturaufgabe begriffen habe. Schillers dramaturgische Forderung konnte als erfüllt betrachtet werden. Ein Abglanz dieses neu aufgehenden künstlerischen Tages wurde nun bald auch anderwärts, selbst in den wenigen größeren Städten, die nicht Residenzen waren, bemerkbar. Um den guten Willen jedoch, dem deutschen Theater, gleich den Höfen, auch materielle Unterstützung darzubringen, war es da schlecht bestellt, und so blieb die Tragikomödie des Zwiespalts zwischen Wollen und Vermögen selten aus. Es zeigte sich, daß selbst das energischste persönliche Streben ohnmächtig war und alles Pathos

des Einzelnen versagte, wenn nicht starke Hilfsquellen für die materielle Existenz des Theaters erschlossen wurden.

Sowohl für die Zähigkeit solch einer starken Persönlichkeit, wie für die jämmerliche Halbheit und die Entstellung des öffentlichen Interesses an der deutschen Theaterkunst bietet die Entwicklung des Hamburger Stadttheaters ein trübes aber charakteristisches Beispiel, das als typisch für die der Stadttheater überhaupt gelten kann. In der Bühnengeschichte der auch damals verhältnismäßig schon mächtigen Hansestadt, die heute nicht wenig stolz auf ihre Rolle im dramatischen Kunstleben zurückblickt und sich gern die Wiege des deutschen Nationaltheaters nennen hört, werden alle die Rückströmungen und Hemmungen deutlich, die der damals herrschende soziale Zustand einem kunstbildenden Willen entgegensetzte. Dieser Wille hieß hier Friedrich Ludwig Schröder.

Der große Schröder — die Geschichte des Theaters teilt mit ihrer politischen Schwester die Freigebigkeit, ihren Helden diesen Titel beizulegen — hat das Hamburger Theater in drei Epochen geleitet: von 1771—1780, von 1785—1798 und von 1811—1812. Wir haben hier die beiden ersten zu betrachten, in denen die wirtschaftliche Form des „Stadttheaters“ für das 19. Jahrhundert begründet wurde, sowie auch Schröders Wirksamkeit, die bis in die Gegenwart herein ihre fruchtbare traditionelle Kraft als „Hamburger Schule“ bewähren sollte.

Zu einer Verpflichtung des Staats, der Kommune oder der Gesellschaft selbst, das Theater auf eine sichere wirtschaftliche Grundlage zu stellen, hat man sich in Hamburg nicht verstehen wollen: Schröder mußte das verschuldete Geschäft seines Stiefvaters Adermann auf eigene Rechnung weiterführen. Dabei blieb ihm ein unausgesetzter Kampf gegen Dummheit und Bosheit der Behörden, gegen Anteillosigkeit und Roheit des Publikums nicht erspart, obwohl er die Grenzen der in seiner Zeit möglichen Theaterkunst durchaus nicht weit hinaus rückte, obwohl er fest und breit auf dem Boden einer schlicht bürgerlichen Lebensanschauung stand und mit Recht um seiner gediegenen Meisterschaft willen hohe Achtung genoß. Er war eine stahlharte, stolze Natur, ein Charakter von zähester Energie. Wie bei der Neuberin ist es die Unbeirrbarkeit, mit der er den künstlerischen und sittlichen Zielen als Mensch und Bühnenleiter leidenschaftlich nachhing, die sein Bild den Freunden seiner Kunst teuer macht. In seiner Jugend grenzenlos mißgeleitet, erzog und wandelte er sich aus fast verbrecherischer Wildheit heraus zu dieser Festigkeit der Persönlichkeit erst, als er die ihm zufallende Verantwortung der Theaterleitung übernommen. Der leidenschaftliche, streitsüchtige, keine Autorität achtende Jüngling wurde der ehrenfesteste Mann, ein hochberühmter Meister vom Stuhl,

der die Hamburger Freimaurer nach englischem Muster reformierte; der gelehrte Tänzer, der Spieler tölpelhafter Dienerrollen, wurde, dank einem eisernen Willen, sogar ein großer tragischer Schauspieler. Seine Biographen versichern es uns so; und wir dürfen den Mann verehren und können den tragischen Künstler gelten lassen für seine Zeit, weil wir ganz von selbst auf die Einschränkung stoßen, die seine Künstlerkraft, an den Forderungen der rasch sich entwickelnden Dichtung gemessen, aufweist.

Als Bühnenleiter war Schröder in der ersten Epoche seiner Direktion vielleicht mehr vom Ehrgeiz als von kunstbeherrschender Einsicht geleitet gewesen; in der zweiten aber trat er dem Publikum mit jener ruhigen Würde entgegen, wie sie gerechter Stolz auf ein gediegenes, erworbenes, allgemein gefeiertes Können und ein sicheres Gefühl für das notwendig Erforderliche verleihen. Was er in den ersten neun Jahren an der Hamburger Bühne geschaffen hatte: das beste Repertoire, das beste Ensemble — weder in Mannheim, Wien oder Dresden in gleicher Gediegenheit erreicht — das war in fünf Jahren der liederlichsten Theaterwirtschaft, unter spekulierenden Kaufleuten, unter einem Cafetier als Direktor, wieder bis in den Grund verwüstet worden. Als er zum zweitenmal das Szepter ergriff, trat er mit einer uns heute schlicht und sachlich berührenden Ankündigung vor das Publikum dieser Stadt, der sein und Lessings Wirken ihren weithinaus getragenen Theater Ruhm geschaffen hatte. Aber man nannte in den Zeitungen und in besonderen Schmähchriften diese Ankündigung „unanständig und unverschämt“. Die öffentliche Meinung fand es anmaßend, daß Schröder das Publikum bat, „die alte Gewohnheit zu verlassen, die von jedem guten Theater Europas verbannt ist: öfter hinter den Kulissen und in den Ankleidezimmern zu sein als im Parterre“; man spottete über den Ernst, den er der künstlerischen Leistung zu verleihen versprach, und empfand es als eine empörende Beleidigung, daß er sich die Mission zuschrieb, den Geschmack der Hamburger leiten zu wollen. Schlimmer noch als in Berlin mischte sich auch hier Publikum und Presse in die inneren Angelegenheiten des Theaters; unter Anwendung von Mitteln, unter Ausbrüchen von Roheit, die uns den Mann, der solcher Feindschaft gewachsen sich zeigen mußte, in einem seltensten Heroismus erscheinen lassen. Als ohne seine Veranlassung und trotz seiner väterlichen Teilnahme eine kleine „verunglückte“ Schauspielerin Hamburg heimlich verlassen hatte, empfing das Publikum, das ohne weiteres voraussetzte, die Direktion habe die Künstlerin gemäßiget, den damals schon im ganzen Vaterland gefeierten Mann, als er in der Rolle des Orgon im ‚Tartuffe‘ die Bühne betrat, mit Pöchen, Pfeifen, Zischen und beleidigenden Zurufen. Am nächsten Tage forderte Schröder, der dem Unfug gegenüber seine ganze Beherrschung ge-

wahrt hatte, öffentlich zu sofortiger Übernahme seines Theaters auf — und da endlich, erschreckt vor wiederholtem Bankrott der Bühne mit allen seinen auf die Bürgerschaft zurückfallenden Übelständen, regte sich auch einmal der besser gesinnte Teil des Publikums: unter Auszeichnungen und Kundgebungen tiefer Entrüstung über das Geschehene bestürmte man Schröder um die Zurücknahme seines Entschlusses. Er blieb und führte den Kampf weiter, den Kampf gegen die unverbesserliche Massenpsyche, die doch das gute, zu allem Großen und Schönen willige Element darstellen sollte, auf dessen Bedürfnis das deutsche Nationaltheater zu begründen war. Aber das Märtyrertum der Neuberin blieb auch Schröder nicht erspart: frühzeitig gealtert und aufgerieben, zog er sich 1798 tief verbittert von seiner Schöpfung zurück.

Die gleichartige Auffassung des Theaters seitens der Berliner und der Hamburger Bevölkerung springt in die Augen: noch war keine Spur des sentimental-romantischen Überschwangs bemerkbar, der einige zwanzig Jahre später das Interesse am Theater begleitete. Das Volk, gewöhnt, alle eigentlichen kulturellen Schöpfungen als die Domäne der bevorzugten herrschenden Klassen zu betrachten, sah das Theater als eine öffentliche Angelegenheit sich ausgeliefert und benahm sich in der neuen Herrschaft, wie freigewordene barbarische Sklaven als Herren immer sich benehmen. Hier war endlich den so lange Stimmlosen ein Gebiet eingeräumt, wo die unterdrückten Instinkte sich frei entfalten konnten. Dem Amt des Lehrers, des Pfarrers, dem gedruckten Werk des Dichters gegenüber fesselte die Menge noch der Respekt; die „Bildung“ war noch zu schüchtern, hier die kritische Stimmung öffentlich laut werden zu lassen. Anders dem Theater gegenüber, wo sich dieser Respekt selbst vor den gefeiertsten Namen spurlos verflüchtigte: da wollte man zeigen, daß man auch ohne stete Bevormundung im Stile der höheren Gesellschaftsklassen leben könne, da tanzte es die Eitelkeit ganz besonders, das Recht der Vornehmen in der Arena nachzuahmen und pollice verso das Ungefällige und Unbequeme zu verdammen. Am schlimmsten spielte dabei die Erinnerung mit an das galante Verhältnis zu den Frauen, das fast ausnahmslos die italienische Opernwirtschaft des 17. und 18. Jahrhunderts charakterisiert hatte. Wenn die Primadonna der Hofoper in neun von zehn Fällen zugleich die Kurtisane des hohen Herrn gewesen war, so gab es sich als naturgemäß, in dem Weib auf der Bühne überhaupt ein Wesen von wohlfeilerer Geschlechtshre zu erblicken. Fast immer lag deshalb den krassen Ausschreitungen der Theaterkandale, wie auch der oben erwähnte Fall Schröders zeigt, irgendeine Weiberfrage zugrunde. Wie aber hätte bei solcher Auffassung des Theaters aus dem Volke selbst eine Einsicht, die die Bühne zu

einer Schule der Sittlichkeit umgestaltet wissen wollte, sich entwickeln können!

Und wie in Berlin und in Hamburg, so war der Lauf der Dinge in fast allen deutschen Städten, in denen nicht von oben her eine sachgemäße Ordnung des Theaterwesens durchgesetzt oder der Bühne nicht wenigstens ein imponierender Anstrich offizieller künstlerischer Ein- und Absicht gegeben wurde. Dank der gründlichen Monographie von Hermann Uhde über das Hamburger Stadttheater liegt der Lebenslauf dieses für so viele andere das Muster liefernden Kunstinstituts der Einsicht offen. Es wurde in der Einleitung schon angedeutet, daß die Tatsachen in dieser Geschichte einer Bühne viel beweiskräftiger sprechen als die bedauerlich voreingenommenen Urteile ihres Urhebers. Nach Uhde hätte Hamburg fast ausnahmslos schlechte Theaterleiter gehabt; aber es hatte doch eben einen Schröder; und die Verwüstungssucht und die Korruption der öffentlichen Meinung war doch gerade groß geworden unter diesem fähigsten und sittlichsten Dramaturgen der jungen deutschen Bühne. Ein zweiter Schröder hat sich leider nicht wieder eingefunden, aber leider immer wieder der banausische öffentliche Geist, der schon das erste Nationaltheater untergraben und den Meister Ludwig von der Szene geschmeißt hatte. Wenn Uhde für dieses hemmende Element des Volksgestes blind war und ihm kein Wörtchen der Verurteilung findet, so wäre das für den einzelnen Fall natürlich gleichgültig; nur daß die Art solcher unsachlichen Auffassung des sozialen Faktors in der Theatergeschichte leider bis heute fast die einzig geübte geblieben ist. Immer wird von vornherein das Theater ins Unrecht gesetzt; das Publikum ist stets, wie bei Uhde, der Vertreter des künstlerischen Sinnes, des guten Geschmacks. Diese Geschichtschreibung macht ohne weiteres die Empfindung des Ästheten zur öffentlichen Meinung und hält diese verlezt und in ihrem Anrecht verkürzt, wenn ihr von willfährigeren Kunstverwaltern, als es Schröder war, endlich gegeben wird, was sie doch nur will. Die Übereinstimmung gleicher Maßnahmen unter den Augen Lessings, unter der Herrschaft Schröders oder unter der des vorletzten Hamburger Bühnenleiters Pollini sollte doch zu denken geben: Vor hundertundzwanzig Jahren mußte man der ‚Minna von Barnhelm‘ eine Seiltänzerproduktion folgen lassen, 1790 muß Schröder Goethes ‚Clavigo‘ seinem Publikum durch ein der Auf- führung folgendes Ballett, in dem ein dicker Herr mit zwei Köpfen und vier Armen tanzte, schmachhaft machen, und im Jahre 1890 wurde hinter Beethovens ‚Fidelio‘ — die ‚Puppenfee‘ gegeben! Optimisten werden einen Fortschritt des guten Geschmacks dabei nicht verkennen wollen, nur bleibt die Haupttatsache unverändert: daß im Laufe von hundertundzwanzig Jahren weder Lessing, noch Goethe, noch Beet-

hoben für sich allein genügendes künstlerisches Gewicht hatten, das kunstsinige Publikum einer großen deutschen Handelsstadt ins Theater zu ziehen. Mit welchem Mäntelchen die nackte wirtschaftliche Notwendigkeit, die aus solchen Tatsachen redet, schließlich umkleidet wird, ist gleichgültig: genug, daß es immer kaum die äußerste Blöße deckt und verschämt den inneren Banterott verhüllen muß. Ist das in Hamburg gegebene Beispiel besonders traurig, weil hier namhafte Kräfte am Widersinn der Verhältnisse sich zermürbten, so hat es doch anderwärts nicht nur nicht abgeschreckt, sondern eher noch ermuntert: immer wieder werden wir den reineren Willen zur Kunst an ohnmächtigen Maßregeln sich verzetteln sehen, weil er den Grundfehler in der Ökonomie der Kräfte nicht beseitigen kann, nicht obsiegen kann über den Druck einer öffentlichen Meinung, die aus den größten oft aber auch aus den unlautersten Neigungen zusammenschießt, während fast nirgends ein ernstliches Bestreben ihr gesellt erscheint, die Ursache allen Verfalls der Kunst: ihre materielle Abhängigkeit von den Instinkten des gebildeten und des ungebildeten Pöbels, zu beheben.

Hier glaubte man schon ein Äußerstes zu tun, wenn man das Schauspielhaus pachtfrei überließ, dort, wenn man diese und jene Beihilfe zu den Mitteln des Betriebs, wie freie Beleuchtung, freies Wasser, Zuschüsse zu den Fonds der Garderobe und der Dekorationen, gewährte. Einige Städte bildeten Orchester auf ihre Kosten und stellten sie dem Theater zur Verfügung, wofür dann als Gegenleistung aber eine große Oper verlangt wurde, die das Danaergeschenk dieser Subvention bald genug verschlang. Nur wenige gingen weiter und nahmen die Theater in eigene Regie; in anderen führten Aktiengesellschaften ein ähnliches Verhältnis herbei, wo dann schließlich doch jedweder Erfolg abhängig war von dem Maß der künstlerischen und ökonomischen Bewegungsfreiheit, das den angestellten Direktoren eingeräumt wurde. Die große Mehrzahl der Städte aber wollte, wie Hamburg, noch Vorteile aus ihren Theatern ziehen und verpachtete sie daher um möglichst hohe Beträge. Wieviel von einem Lessing in dem meistbietenden Unternehmer stecken mochte, das war die Frage guten Glücks. So stieß die „Gesellschaft“, ohne Erkenntnis ihrer wirklichen Interessen, das Theater der ihm verderblichsten Macht in die Hände: der Spekulation, um dann in der heuchlerischen Klage sich tröstend zu entrüsten, daß wilder Erwerbssinn Kunst und Dichtung auf der deutschen Bühne nicht aufkommen lasse.

Dem jungen deutschen Theater wäre geholfen gewesen, wäre zu helfen gewesen, wenn Steins Reform der kommunalen Selbstverwaltung, die die Grundlage der staatlichen und kulturellen Entwicklung für die neue Zeit abgeben sollte, rechtzeitig und konsequent hätte durchgeführt werden können. Nur von ihr aus wäre die Gesundung

der sozialen Verhältnisse zu erwarten gewesen, die in engeren Zentren sich hätten befestigen müssen, ehe die deutschen Staaten volkswirtschaftlich in den internationalen Wettkampf der Industrie und des Handels, der schließlich dem Jahrhundert das Gepräge gab, verwickelt wurden. Die Resultate, die sich aus dieser Versäumnis und Verspätung, aus den Einschränkungen beim endlich erfolgenden Umbau der volkswirtschaftlichen Fundamente ergaben, die wir als Ursachen der so lange fühlbaren politischen Unreife des deutschen Volks und seiner gesellschaftlichen Zerklüftung beklagen, sind auch die Ursachen des chaotischen Charakters, den das deutsche Theater durch das ganze Jahrhundert beibehielt. Ein Versuch, durch die Gesetzgebung später doch dem Schauspielwesen die Wohltat einer kommunalpolitischen Verpflichtung zu schaffen, scheiterte, wie gezeigt werden wird, an den inzwischen eingerissenen Übelständen, die sich nun schon rechtliche Titel erworben hatten.

Der „Vernunftstaat“, zu dem auch das Nationaltheater gehören sollte, konnte sich nicht durchsetzen gegen den empirischen, durch schlimme Katastrophen noch zu ganz besonders schmerzlichen Maßnahmen gestoßenen „Notstaat“; kaum daß die Kraft der Ideen, das edle Beispiel künstlerischer, willensmächtiger Persönlichkeiten diesen Staat der Not und des Notbehelfs auf den wichtigsten geistigen Gebieten merkbar beeinflussen konnten.

Die beiden Arten der Theaterorganisation, das Hoftheater und das immer mehr oder weniger vom Erwerbscharakter bestimmte Stadttheater, erwiesen sich also von Anfang an im Hinblick auf die ihnen gestellte kulturelle Aufgabe sachwidrig; ihr künstlerisches Gedeihen war bei den meist nur von dilettantischen Neigungen geleiteten fürstlichen Mäcenen so wenig sicher gestellt wie bei den selten nur soliden Spekulanten. Und nur zu natürlich war es, daß die beiden Einrichtungen anhaftenden Fehler im wirtschaftlichen Wettkampf, in den sie bald verwickelt wurden, noch schärfer zutage traten. Dort wurde nach engen politischen und dynastischen Gesichtspunkten das Theater wie eine Lakaienschule traktiert, hier sprach die Spekulation auf die niedrigsten Instinkte allem Aufwand an literarischer Anstrengung Hohn. Hier wie dort fehlte die Hauptsache: das von den ästhetischen Dramaturgen vorausgesetzte gesunde, kunstbedürftige Volkstum, für welches hier wie dort nicht einmal eine hinreichend mächtige und von gleichmäßiger Bildung getragene Gesellschaft Ersatz bot.

Gleichmäßige Bildung in den sonst ihren Bedürfnissen nach weit geschiedenen Schichten der Gesellschaft vermittelte nur der allen gemeinsame Geist philiströser Lebensauffassung. Dieser allein spielte sich in der Folge selbstherrlich als der Beherrscher des Spielplans, des Stils, des Geschmacks auf. Unverkennbar verrät er sich in den

dramaturgischen Nötigungen, die vor dem Werk des Genius nicht zurückscheuen, denen damals auszubiegen kaum ein Theaterleiter die Kraft gehabt hat.

Auch hierüber gibt uns das Theater Friedrich Ludwig Schröders belehrenden Aufschluß. Zu Schröders größten Verdiensten rechnen wir immer das, den theoretischen Hinweis Lessings auf Shakespeare in die Praxis der Bretter umgesetzt zu haben. Hat Lessing Shakespeare in die deutsche Dramaturgie eingeführt, so hat Schröder ihm das deutsche Theater geöffnet. Die nach unseren Begriffen schlimme Entstellung der Shakespeareschen Originale, die Schröder dabei sich zubilligte, fällt aus den eben angedeuteten Gründen nur zum kleineren Teil der Begrenztheit seines Verständnisses zur Last; Goethe lobte gar noch fünfundzwanzig Jahre später Schröders Gewalttätigkeit als wohlbegründete dramaturgische Weisheit. Er meinte eben auch, daß Shakespeares „höher tragischer Geist“ uns manches verbittere, was durch eine Milderung des Ungeheuerlichen „süß“ gemacht werden könne. Worin aber der hohe tragische Geist Shakespeares begründet war, das hat Goethe in diesem halb müden und halb verärgerten Aufsatz ‚Shakespeare und kein Ende‘ doch auch nur gestreift. Solange man das „Wollen“ Shakespearescher Menschen in Gegensatz stellte zu dem aus äußeren Einflüssen, Zuständen und vor allem natürlichen Bedingungen erstehenden „Sollen“, konnte man meinen, nach Belieben von diesem Wollen abzustreichen, was unserer Empfindung, unserem Glauben an freie Willensverfügung zu übertrieben erschien. Goethe irrte, als er Shakespeare „weicher“ als die Alten nannte; er sah nicht, daß das Wollen seiner Menschen ein Sollen und Müssen, daß es Schicksal im eminentesten Sinne ist, daß Shakespeare dadurch die Tragödie nur konsequent fortentwickelt hatte und zwar in der Voraussetzung einer Weltanschauung, die Goethe, dem Philosophen, der auch das Universum in das Innere verlegte, doch ganz geläufig war. Lange hat die Symbolik, die das Drama eben notwendig braucht, gerade bei Shakespeare das Grundverhältnis der sittlichen Mächte und ihre Verteilung in Individuum und Welt dem Blick verschleiert; dem wichtigsten Vorzug des großen Dichters: seiner Auffassung des tragischen Moments, ist man erst viel später nahegekommen. Wurde doch beispielsweise selbst der feine Otto Ludwig in seinen ‚Shakespearestudien‘ noch durch denselben Kompaß der nur auf das Moralische gerichteten Magnetnadel getäuscht, der Lessing schon die freie Ausfahrt verhindert hatte.

Wieviel mehr darf Schröder entschuldigt erscheinen, wenn er sich wirklich vor den letzten harten Konsequenzen dieser Shakespeareschen Tragik zaghaft zeigte. In seiner dichterischen Kraft, in der reichen Sülle seiner Natur, als der Allkünder der Seelen, als der mächtige