



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert

Martersteig, Max

Leipzig, 1924

Ludwig Anzengruber. Österreichische Politik. Das Konkordat. Die nationale Tendenz Anzengrubers. Der Pfarrer von Kirchfeld. Der Lederhosenpoet. Anzengrubers Gestalten. Josephinismus oder ...

---

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

Don der politischen Einheit Deutschlands ausgeschlossen, hat Österreich gewisse, seine soziale Kultur berührende Kämpfe des Zeitgeists mit innigerer Beteiligung ausgetragen als das ganz in seinen wirtschaftlich-politischen Sorgen aufgehende Reich. Ehe sich der ehemaligen Ostmark noch das äußere politische Mißgeschick erfüllte, hatten dort, nach der Gegenrevolution, die Kämpfe um die Verfassung und das Zustandekommen des Konkordats eine starke Erregung der Gemüter bewirkt. Der 1860 endlich errungenen und doch so kärglich freiheitlichen Verfassung, die dem Klerikalismus die breiteste Machtentfaltung einräumte, waren kaum fünf Jahre Lebensdauer beschieden gewesen. Und ehe noch aus der wieder heraufgekommenen politischen Anarchie ein neuer Weg in die Ordnung gefunden wurde, brachte der Deutsche Krieg von einundzwanzig Tagen die furchtbare Niederlage. Der Staat, der so lange, im — unverdienten — Glück nach außen hin, mit geradezu frivoler Konsequenz dem reaktionären System eine Hochburg gewesen war, schien nun mit einem Male der allgemeinen Auflösung entgegenzugehen. In um so schlimmerer Situation, als sich die ungarische Reichshälfte aus dem Wirrwarr ihre Selbständigkeit zu retten verstand, während die cisleithanischen Lande und namentlich das stammdeutsche Element in der trostlosen nationalen Zerrissenheit sich einer ohnmächtigen Staatsleitung preisgegeben sahen, die nach außen hin bereits Bankrott gemacht hatte und sich bereitfand, nun auch die inneren Interessen seiner wertvollsten Volkheit zu opfern. Der lange aufgehäuften Unwille des deutsch-österreichischen Volks entlud sich darum in dem Haß gegen das Konkordat, durch das wichtige Güter der Gewissensfreiheit wiederum der päpstlichen Vormundschaft unterstellt erschienen. Der Reichsrat von 1867 erlebte aus allen Landesteilen und Städten jenen Adressensturm, den die maßlose Sprache priesterlicher Herrschsucht der cisleithanischen Bischöfe verursacht hatte: man entrüstete sich über die Unterstellung der Kirche, der Widerstand gegen das Konkordat sei eine Revolution gegen Gott, Thron und Vaterland; das Volk wolle doch nichts anderes, als eben seinen Gott, seinen Thron und sein Vaterland fremden Einflüssen entreißen. Dann kamen die Jahre heißer Kämpfe um die Zivilehe und die staatliche Schulaufsicht, um die Regelung der Konfessionsfrage. Und wieder, nach jedem kleinsten Erfolg der Freunde einer freien Verfassung, wurde von allen Kanzeln gegen die Greuel einer Gesetzgebung gepredigt, die gestatte, daß die Leichen von Ketzern auf katholischen Friedhöfen ruhen dürften, die durch Zulassen von Misch- und Zivilehen das Konkubinat zur staatlichen Einrichtung erhebe! Und immer — wie stets — zeigte die Krone sich schwankend gegenüber Rom wie gegenüber der Volksfrage: so in dem berüchtigten Fall, wo man

den Bischof Rüdiger von Linz zwar wegen Kettenz gegen die Staatsgewalt vor das Schwurgericht geladen, ihm mit dem Urteil aber zugleich telegraphisch die vom Kaiser ausgesprochene Begnadigung übermittelt hatte. Auch damals schon fand die römische Geistlichkeit aber bei ihrer Wühlarbeit in den nicht deutschen und um ihre Vorherrschaft bemühten „Nationalitäten“ offene und versteckte Verbündete: es waren die Deutschen Österreichs, die das gehäufte Maß von Ungemach allein auszukosten hatten.

Die Empfindung für das politische Mißgeschick, das hier ein von starkem Heimatgefühl beseeltes Volk heimgesucht hatte, verschmolz in jenen Jahren mit der Auflehnung gegen den mittelalterlichen geistigen Druck zu einer Spannung der Gemüter ohnegleichen. In schmerzlicher Lebendigkeit wurde dem deutschen Gewissen die unendliche Schule des Leidens, die es durchlaufen war, seit den Volkskaiser, Joseph II., die Erde deckte, in Erinnerung gebracht und ihm die Ahnung geweckt, welche Leiden ihm fürder noch bevorstehen mochten. Die Schleier der Illusion, die man in weicher Gemütsgewöhnung immer und immer wieder, die schmerzlichen Risse im nationalen Leben zu verhüllen, gewebt hatte, zerflatterten endlich. Die allegorische Märchenwelt Raimunds wollte keinen Trost mehr spenden und ebensowenig die romantische Tanagra-Antike Grillparzers. Hatten Sentimentalität und Sehnsucht nach harmonischer Schönheit jene dichterischen Tröster geweckt, so war es nun der wirkliche tief empfundene nationale Schmerz, der dem gefesselten deutschen Genius der Ostmarken einen ursprünglichen, naiven, großen Dichter schenkte. Einen, der für die Gewissensnot, die durch eine ohnmächtige, die Kulturpflichten völlig übersehende Regierung diesem Volke von reichster Gemütskraft fort und fort und immer unerträglicher bereitet worden war, den zündenden Ausschrei der Entrüstung fand. Einen, der zeigte, zu welchen sozialen und moralischen Abgründen ein Volk durch systematische Unterjochung der Vernunft, durch heuchlerische Unterbindung des Rechtsgefühls geführt werden muß. Denn solch ein Gewissensanwalt war Ludwig Anzengruber seinem Volke und — sobald die ekele Mischung von nationaler Phrase und literarischem Snobismus bei den Reichsdeutschen wieder besseren Bedürfnissen wich — auch dem weiteren Vaterland deutscher Zunge.

Anzengruber gab sich frank und frei als einen Dichter der Tendenz; das machte es auch den glattfrisierten Literaten der international und kosmopolitisch sich dünkenden reichsdeutschen Zentrale so bequem, ihn als einen Nichtkünstler beiseite zu schieben. Aber in seinem Drama erschien die Tendenz voll gerechtfertigt, da sie ihre Kraft nicht aus irgendeinem Parteiprogramm, sondern aus der seelischen und sozialen Not einer ganzen Volkheit zog; da sie nicht schlecht-

hin schwarz und weiß zu malen sich unterfing, nicht demokratisch schmeichelte und demagogisch die Gegensätze schürte, vielmehr den Hirten schlug wie die Herde und als ein Gewitter niederging, das in seiner elementaren Gerechtigkeit die ganze politisch-moralische Atmosphäre reinigte.

Anzengruber wäre in dieser Bedeutung schon eine Erscheinung ersten Ranges in unserer Kultur; es kommt dazu, daß er, trotz des beschränkten Genres seiner Dichtung, auch die wertvollste künstlerische Kraft war, die auf der Grenzscheide der Übergangsepöche in die neue Zeit dem deutschen Leben erstand. Suchen wir auf eigenem Boden den Anknüpfungspunkt für die Entwicklung des realistischen Dramas, des Dramas der Gesellschaftskritik, so müssen wir ihn in Anzengruber sehen. Er brauchte sich nicht auf die Mosaikkünste der Gesellschafts-Dramatiker einzuarbeiten und interessante Motive aus fremden Literaturen mit sauerem Schweiß zu theatralischen Handlungen zusammenzuleimen: das von tiefem Mitgefühl bewältigte und von feuriger Liebe zu seinem Volke erfüllte Herz diktierte ihm das dramaturgische Gesetz. Das aber ist schließlich doch die unerläßliche Grundbedingung für einen Dramatiker und durch kein skeptisch analysierendes Betrachten der sozialen Erscheinungen ersetzbar. Der andere Teil seiner Stärke aber wuchs aus der wirklichen Kenntnis des von ihm verarbeiteten Materials, woran es den dramatischen Quacksalbern, die in den großstädtischen Salons herumtschmarokten, gemeinhin ganz und gar gebrach. Anzengrubers Menschen waren freilich nur Bauern, Bauern aus den österreichischen Alpenländern und allenfalls noch die kleinen Leute aus der Wienerstadt, Menschen, auf die die zersezende Bildung des Jahrhunderts noch nicht so weit eingewirkt hatte, daß ihr wirkliches Wesen, wie in der bürgerlichen Großstadtkultur, hinter entliehenen Empfindungen aus aller Welt sich verborgen hielt. Die ihm das beschränkte Feld zum Vorwurf machten, waren gemeinhin just jene spekulativen Talente, die in die schlimmste Verlogenheit verfielen, wenn sie ihren größeren Ehrgeiz an komplizierteren psychischen und sozialen Gebilden abquälten. In dem Volkstum, zu dessen Anwalt Anzengruber sich machte, rang sich wirklich aus vielen Richtungen, aus vielem Wollen und Irren doch ein deutlich erkennbarer Gemeinwille zu einer Veränderung der sittlichen Grundlagen des Lebens empor. Und was die Not geboren hatte, das bot sich dem Blick des dramatischen Dichters als seiner Aufgabe im höheren Sinne würdigster Gegenstand. „In der modernen Kunst“, höhnte Paul Lindau, „scheint die Wahrheit da anzufangen, wo die Seife aufhört“. Der Respekt vor der kulturbildenden Kraft der Seife wird einen Dramatiker nicht abhalten, die Wahrheit da aufzugreifen, wo er sie findet, und die Verachtung

der Seifenkultur hindert ihn nicht, ein großer Herzenskünstler zu werden, wo andere Dichter nur ihre Drahtpuppen, auf ein der Volksethik herzlich gleichgültiges Thema dressiert, tanzen lassen.

Zur Zeit des Ansturms gegen das Konkordat war Anzengruber, 1839 geboren, achtundzwanzig Jahre alt und lebte mit seiner Mutter als ein bescheidener Kanzlist mit fünfzig Gulden Gehalt in Wien. Seine als Buchhändlerlehrling empfangene Bildung hatte er auf der Handelsschule ergänzt und mit dem Theater durch seinen Vater schon Fühlung genommen, der mit mehreren Versuchen als Dramatiker hervorgetreten war. Auch Anzengruber, der Sohn, konnte mit vierundzwanzig Jahren schon auf dreizehn fertige Stücke weisen, von denen jedoch nur die Dramatisierung eines englischen Romans und einige Operettentexte für die ersten Versuche Millöckers auf die Bühne gelangt waren. Erst die für sein Volk mitfühlende Leidenschaft weckte in ihm den wirklichen Dichter. Die Frage des Zölibats, die durch die Maßregelung mehrerer Kloster- und Laienpriester von neuem erregt worden war, gab Anzengruber die Idee zu seinem ‚Pfarrer von Kirchfeld‘ ein. In glühender Empörung kreiste seine Seele mit der des Volkes um den Gedanken: „der Herrgott will ja nicht, daß der Mensch unglücklich sei sein ganzes Leben lang!“ So kam nach raschem Anlauf in kürzester Frist dieses Stück zustande. Der die Zeit beherrschende Konflikt ist in ihm wenig vertieft, und was in den schlichten Gestalten der Handlung an dichterischem und ethischem Gefühl zum Ausdruck kommt, ist gewiß noch leidlich konventionell. In der Ungeschmintheit aber der Empfindung und der wahrhaftigen Plastik der Charaktere war der Pfarrer doch ein fühner Schritt über das ältere Volksstück hinaus. Zum Vorteil wurde ihm dabei die unmittelbare aktuelle Bedeutung, die der Aufhebung des Konkordats beigemessen wurde, der Anzengruber, nach der ergreifenden Schilderung der Gewissensnot in den prächtig herausgearbeiteten Charakteren, den jubelnden Ausdruck gab. Dazu kam eine höchst gelungene Darstellung, an der Marie Geistinger als Anna besonders beteiligt war, so daß der 5. Oktober im Theater an der Wien der Geburtstag einer großen Hoffnung für das nationale Theater wurde. Von da ab strömte nun Anzengrubers Produktion wie ein erschlossener starker Bergquell. Schon am 9. Dezember 1871 wurde ‚Der Meineidbauer‘, mit der Geistinger als Droni, aufgeführt. Die köstlichen ‚Kreuzelschreiber‘ folgten, die wegen des so innig mit der Handlung verknüpften kulturellen Hintergrunds zu den wenigen gelungenen Würfen unserer Literatur gehören, wo der Begriff der „Komödie“ ganz erfüllt ist. Dann ‚Elfriede‘, ‚Die Tochter des Wucherers‘, im Jahr darauf ‚Der Gewissenswurm‘ und ‚Hand und Herz‘. Aber so sicher sich Anzengrubers Kraft in diesen Dramen steigerte, von der

Tendenz zu großer Tragik vorschritt, zeigte sich sein Theaterglück doch in absteigender Linie: ‚Die Tochter des Wucherers‘ hatte nur einen halben Erfolg, und ‚Hand und Herz‘ erlebte im Stadttheater einen unverhüllten Durchfall. Der anfangs laute Jubel der Wiener war rasch verflogen, und bitter schrieb Anzengruber an Rosegger, der sich damals auch dem Theater zuwenden wollte, sein Volksstück aber, den ‚Dorftaplan‘, als er es an Anzengrubers Kraft maß, bescheiden wieder zurückzog: „Die Direktionen verlangen Kassastücke, und ein Volk, das sich um die Volksstücke bekümmert, gibt es hierorts nicht“. Er hätte vielleicht richtiger gesagt: das Wiener Volk, für ein paar Jahre aus seiner Phäakenruhe aufgestört, ist, nach einer gelinden Beschwichtigung seiner Sorgen, in die Gleichgültigkeit wieder zurückgesunken; und da auch wieder reichlich Geld ins Land gekommen ist, hat die Liebe alte Posse der Unmöglichkeiten, die das „Weaner Herz“ und die „Goldne Kaiserstadt“ verherrlicht, wie sie O. S. Berg als Nachfolger Nestroys lieferte, hat besonders der Offenbach-Taumel die starke, an den Seelen rüttelnde Kunst wieder in die Ecke gedrückt.

‚Der Doppelselbstmord‘ erlebte, 1876, nur drei Aufführungen am Theater an der Wien; sieben nur der 1877 gespielte ‚Ledige Hof‘. ‚Das Jungferngift‘, ‚Die Trutzige‘, und für das Ringtheater ‚Alte Wiener‘ folgten in diesen Jahren, vor allem aber das von der Zensur freilich arg verstümmelte ‚Vierte Gebot‘ im Josephstädter Theater.

Die Verleihung des Schillerpreises im Jahre 1878 bewirkte endlich auch auswärts eine ernstere Beachtung des Dichters. Die Burgschauspieler spielten ihn nun in Privatvorstellungen, und Mitterwurzer brachte, 1883, den ‚Pfarrer von Kirchfeld‘ am Stadttheater zu neuer großer Wirkung. 1884 entstand ‚Heimgefunden‘, mit dem Grillparzerpreis ausgezeichnet, dann die Dramatisierung von ‚Stahl und Stein‘; 1888 ‚Der Fleck auf der Ehr‘, im neuen Wiener Volkstheater gespielt, wo in Ludwig Martinelli ein allerdings mehr verständiger als intuitiver Anzengruberdarsteller von besonderer Prägung sich eingefunden hatte.

Anzengruber hat sich mit Wärme und Entschlossenheit ganz auf den Boden des Wiener Volksstücks gestellt; an einer subtilen Durchführung der Komposition lag ihm wenig, und der altmodische Aufbau seiner Handlungen in Tableaux, die Anwendung der herkömmlichen melodramatischen Mittel, die Art, wie alles Ornamentale in drastischer Holzschnittmanier gehalten ist, befriedigt den rein künstlerischen Geschmack oft nur in geringem Grade. Aber dieser „Lederhosenpoet“, den die Münchner um seiner literarischen Sorglosigkeit willen nicht in den hohen Maximiliansorden aufnehmen wollten —

was Paul Heyse veranlaßte, aus dem Kapitel zu scheiden — war eben doch weit mehr als nur ein Tagesschriftsteller und Volksbühnen-dramaturg: er war ein Dichter, der, wie der Schöpfer am Morgen der Welt, lebendige Wesen ins Dasein rief. Seine Gestalten sind nicht nachgeahmt, nicht zusammengestrichelt, sondern geschaut. In jedem Wort, in jeder Gebärde kommt ihr elementares Wesen zum Ausdruck. Auch in seinem Drama wurde einmal wieder das Geheimnis Shakespeares offenbar: die Ausdehnungskraft der Gestalten; in all ihrer Gebundenheit die ausstrahlende Kraft des Innern. Man sieht sie von ihren Wurzeln heraufwachsen, gerade empor oder knorrig verbogen, aber immer bis auf die letzte Möglichkeit durch ihren Charakter determiniert. Und nie läßt der Dichter sich verführen, um seiner Idee willen etwas an ihnen zu unterschlagen. Er läßt sie walten in ihrer eigenen Kraft, und seine Kunst bewährt sich darin, die Dissonanzen, die sich aus den Zusammenstößen ergeben, für das Gefühl so durchsichtig und zwingend zu machen, daß die Seele des Zuschauers unwillkürlich in Bewegung gesetzt wird, selbst die Auflösung zu suchen. Selten hat ein Dichter in so hohem Grade verstanden, das Publikum zum mitschaffenden Faktor im Drama zu machen. Nicht Interesse und artistische Bewunderung ist das Ziel dieses Naturalismus, sondern Mitleidenschaft und Verständnis.

In erstaunlichem Reichtum der Nuancierung zeigte er eine Welt, für deren Ausdeutung man bisher mit ein paar Typen ausgereicht hatte. Die Droni im Meineidbauer, die Bürgerlies, die Bäuerin vom ledigen Hof, das Mannweib im Gewissenswurm, die Bäuerin auf der kalten Lehnten, die Anna des Pfarrers, die beiden Hausfrauen der Kreuzelschreiber: Welch eine Reihe von Vollgestalten. Unter den Männern der Meineidbauer voran, der Bürgermeister in ‚Stahl und Stein‘, der Pfarrer von St. Einöd, der Ehemärtyrer Breninger, die philosophischen Landstreicher aus der Gattung des Steinklopferhans: welche Wandlung von dem Thadädl Stranißky, vom Bauern als Hanswurst auf der Bühne, bis zu dieser Auslegung der Seele einer scheinbar unwichtigsten Menschheit! „Aus is, vorbei is, da sein neue Leut‘ und die Welt fangt erst an“: dieser resolute Glaube seiner Droni klingt noch über die trübsten, streng an die Notwendigkeit gebundenen Schilderungen wie ein heller Oberton, wie eine anonyme Melodie. Des Dichters unverwüßliche Zuversicht zum Menschlichen, zur Kraft der immer zur Natur zurückstrebenden Seele ringt sich irgendwie immer wie eine leise aber unaufhaltsam aus einem schwachen Lichtkern wachsende Helligkeit durch das Dunkel verwirrter und tragisch unauslösbar verknotteter Gesche. Auch da noch, wo der Glaube an die Menschheit durch die aufgedeckte fort-

schreitende moralische Säulnis fast bis zur Hoffnungslosigkeit vernichtet ist, wie im ‚Vierten Gebot‘, wenn die Großmutter die Gefängniszelle aufsucht, wo ihr Enkel, als Opfer elterlicher Verblendung, der Sühne entgegenharrt.

Man hat Anzengruber „josephinisch“ genannt; es sei der Geist der Aufklärung, des freimaurerischen Fortschrittideals, der seine dramatische Welt bewege. Da jener Geist aber just in der Voraussetzung der moralischen Willensfreiheit sich befangen zeigte, gibt diese Charakteristik Anzengruber doch zu wenig und versagt ihm gerade das, was ihn über den Optimismus des Josephinismus weit hinaushebt: die Einsicht in die Unveränderlichkeit des Charakters. Anzengruber steht der Weltanschauung Hebbels sehr nahe: daß überall Kraft gegen Kraft sich geltend macht, und daß der Kampf um das Menschliche ein unendlicher ist, auch noch im engsten Kreise. Wenigstens wuchs der Dichter ersichtlich zu dieser Anschauung empor: bald verschwanden die gröberen sozialen Gegensätze, und an die Stelle der Tendenz rückte immer ausdrücklicher das Psychologische des determinierten Charakters.

Das Genre Anzengrubers hat in Süddeutschland manche Nachfolger gefunden; aber fast leider immer nur das „Genre“. Der Schöpfer des Oberbayrischen Volksstücks, Hermann von Schmid, ging unabhängiger von ihm vor, während Ludwig Ganghofer sich im ‚Herrgottschnitzer‘ ihm enger anlehnte, ohne daß beide doch an den Kern des Dramas zu rühren imstande gewesen wären. Sie brachten das Bauernstück in seiner theatralischen Bedeutung und Dialektwirkung in die Mode. Dennoch darf man sagen, daß sie durch die erweckte Neigung für dieses Bauerntheater Anzengruber den Weg nach Norddeutschland gebahnt haben. Das „Jüngste Deutschland“ erst hob ihn dann nachdrücklich auf den Schild als einen Vorkämpfer für den Naturalismus. Man bekehrte sich von der Geringschätzung dieser Art Dichtung im Volksgewand und in der Volkssprache. So ist durch die Anzengruber beigelegte Bedeutung auch der Dialekt als berechtigtes Kunstmittel, das bisher nur einem niederen Genre vorbehalten und erlaubt war, in die vornehmere dramatische Literatur eingezogen. Holtei hatte dieses Charakterisierungsmittel als einer der ersten seiner Zeit auf die Bühne gebracht, in ‚Wiener in Berlin‘ usw., Glasbrenner es dann für die Berliner Posse ausgebaut; in Dramatisierungen nach Fritz Reuter fand es Erweiterung auf das Plattdeutsche. Fast immer aber war es nur für das Komische zulässig gewesen. Nun hatte es seine Kraft auch für die Tragik erwiesen, so daß bald alle Arten von Mundarten für die ernste Dichtung angewendet wurden. Das war in der Tat für den Naturalismus ein wichtiges Moment: der Wirklichkeitswirkung baut der Dialekt

eine breite Brücke. Oft ist die größere Wahrhaftigkeit aber auch Schein, weil hinter dem stark bestechenden Lokalkolorit der Sprache die mangelhafte Zeichnung des Psychologischen und selbst noch die Trivialität nur besser versteckt bleiben.

Daß sich in Anzengrubers Drama einmal ein Dichter ganz mit der seelischen Strebung ausgesprochen ethischen Charakters einer — wenn auch eng begrenzten — Volkheit im Einklang zeigte, darf als eine der seltenen glücklichen Ausnahmen in unserer Theaterkultur bezeichnet werden. In Österreich versuchte später Karl Karlweis Anzengrubers Nachfolge und kam in den Volksstücken ‚Das grobe Hemd‘ und ‚Der kleine Mann‘, desgleichen in ‚Goldene Herzen‘ der Wiederherstellung eines solchen Verhältnisses leidlich nahe. Er erschien als Abfolge von Anzengruber und Bauernfeld. Auf ähnlichen Wegen treffen wir Margarete Langkammer (‚Die Überzähligen‘ 1895) und Philipp Langmann (Bartel Turasfer, 1897), jene mit bemerkenswerter Innigkeit, dieser isfländisch vergrößernd. Hier ist auch Max Burdhard mit ‚Bürgermeisterwahl‘ und ‚s Katheri‘ zu nennen.

Wer im „Reich“ den gleichen unermesslichen Vorteil wahrnehmen wollte, als Dichter aus der Seele seines Volks zu sprechen, wie Anzengruber, dem boten sich keine so einfach gegeneinander gruppierten Elemente dar, wie dort Kirche und Staat einerseits und Volkstum und Freiheit andererseits. Aber die vielfältig zerspaltenen Interessen umschlang doch das gemeinsame Band der nationalen Idee, der patriotischen Aufgabe, deren schwerere Hälfte, nach der Erfüllung durch das Schwert, noch zu leisten war. Vermochte einer diesem Ethos auf den Grund zu gehen und ergriff er es etwa im Sinne der großen gestaltenden Leidenschaft wie Bismarck, so mochte die Zeit reif sein für einen Dramatiker, der genial sich neben jenem Riesen hätte behaupten können. Und wirklich meldete er sich. Zunächst in zwei Heldensängen aus der jüngsten Zeit; aber auch eine Reihe von Dramen hatte er im Pult liegen, denen die Bühnen bisher sich spröde verschlossen gezeigt hatten: Ernst von Wildenbruch.

Die ersten Jahre nach dem Krieg hatten wenige Schauspiele nationalen Inhalts gebracht; man kann Wilbrandts ‚Graf Hammerstein‘ dahin rechnen, ‚In der Mark‘ von Hans Hopfen, ‚Liebe um Liebe‘ von Spielhagen, neben denen manches Schwächere noch versucht wurde, das nicht zu befriedigen vermochte. Und doch bettelte ein Drama von so „heißem Atem“ wie Wildenbruchs ‚Karolinger‘ lange vergeblich um Zulaß auf die Bretter, bis endlich, am 6. März 1881, der Herzog von Meiningen ihm auf seiner Bühne den Bann brach: dem Drama und seinem Dichter. Zwei Jahre vorher schon hatten Berliner Studenten im Nationaltheater den ‚Menonit‘ aufgeführt,