

N.-Ö. Landessammlungen
Landesbibliothek.

6975

~~2538/2~~

J a h r b u c h

für

Landeskunde von Nieder-Oesterreich.

Herausgegeben

von dem

Vereine für Landeskunde von Nieder-Oesterreich.

I. Jahrgang.

(1867).

Wien 1868.

In Commission bei Wilhelm Braumüller
k. k. Hof- und Universitätsbuchhändler.

INHALTS-VERZEICHNISS.

	Seite
Geschichte der Stadt Waidhofen an der Ybbs von der Zeit ihres Entstehens bis zum Jahre 1820. Von Gottfr. Friess	1
Verzeichniss jener Oertlichkeiten im Lande Oesterreich unter der Enns, welche in Urkunden des IX., X. und XI. Jahrhunderts erwähnt werden. (Mit einer Karte.) Von Dr. A. v. Meiller	147
Das Erzherzogthum Oesterreich unter der Enns in seinen wichtigsten statistischen Momenten. Von Dr. H. F. Brachelli	171
Wiener Virtuosenconcerte im vorigen Jahrhunderte. Von Prof. Dr. Ed. Hanslick	239
Shakespeare-Anfänge im Burgtheater. Von Bruno Bucher	282
Ueber die Schwarzföhre. Von Dr. H. W. Reichardt	305
Ueber den Forstwirthschaftsbetrieb im Kreise Viertel Unter-Wiener-Wald. Von Johann Newald.	321
Ueber die vom Vereine für Landeskunde begonnene Administrativkarte. Von k. Rath A. Steinhauser.	331
Kleine Mittheilungen	347
1. Das Klima in Altenburg. Von K. Fritsch	349
2. Zur Biographie Mozart's. Von L. Ritt. v. Köchel	356
3. Ein urkundlicher Beitrag zur Geschichte der ersten Belagerung Wien's durch die Türken. Von V. Reutterer	359

Shakespeare-Anfänge

im Burgtheater.

Von

Bruno Bucher.

11

... der ...
... der ...
... der ...

... der ...
... der ...
... der ...

Shakespeare-Anfänge

... der ...
... der ...
... der ...

im Burgtheater

... der ...
... der ...
... der ...

Bruno Fischer

... der ...
... der ...
... der ...

... der ...
... der ...
... der ...



Eine Zusammenstellung der Bearbeitungen Shakespeare'scher Dramen für die deutsche Bühne würde einen sehr schätzbaren Beitrag zur Theater-, Literatur- und zur Sittengeschichte überhaupt liefern. Alle Untersuchungen über den Einfluss Shakespeare's auf die Entwicklung des deutschen Geistes müssen lückenhaft bleiben, so lange man nicht die Gestalt kennt, in welcher seine Schöpfungen zuerst vor das deutsche Volk traten. Denn, mag gegenwärtig das Verhältniss umgekehrt sein, mag heute die grosse Mehrzahl der Zuschauer die genaue Bekanntschaft mit dem Dichter schon in das Theater mitbringen, vor hundert Jahren ¹⁾ lernte das grosse Publikum seine Werke erst durch die Aufführung kennen, und beurtheilte ihn nach der Form, in welcher er dort vorgeführt wurde. Wohl erschienen die Uebersetzungen Wieland's und Eschenburg's 1762 und 1775, aber unser Nationaleigenthum, unser Hausbuch ist Shakespeare doch erst durch Schlegel geworden, — eine Thatsache, deren Bedeutung man heute hier und da scheint vergessen oder unterschätzen zu wollen. Man muss auch den „Theaterdichtern“ jener Zeit lassen, dass sie früher als viele Hochgebildete in den Dramen des Briten eine aussergewöhnliche Erscheinung erkannten. Sie suchten sich dieselben zunutze zu machen, aber theils war ihr eigener Geschmack noch zu befangen, theils wussten sie zu gut, was sie ihrem Publikum bieten mussten, was sie demselben nicht bieten durften, als dass sie mit Pietät an die Bühnenbearbeitung gegangen wären. Sie liessen nicht blos weg, was ihnen fremdartig, anstössig oder überflüssig erschien, sondern „dichteten hinzu“ in der rücksichtslosesten Weise und oft in solchem Umfange, dass man das Original kaum wieder erkennt.

¹⁾ Falls noch früher „englische Comödianten“ Stücke Skakespeare's aufgeführt haben sollten, so kann das hier doch nicht in Betracht kommen, da sich eine stetige Entwicklung seines Einflusses erst von der Zeit an verfolgen lässt, in welcher das regelmässige Drama dauernden Sieg über das Stegreifspiel errang.

Vorwürfe werden wir ihnen deswegen kaum machen dürfen: noch jetzt betrachten viele Bearbeiter die Dichtungen des Unvergleichlichen als herrenloses Gut, mit dem sie nach Gutdünken schalten könnten und noch auf mancher deutschen Bühne werden Gespräche unter Shakespeare's Namen geführt, von denen seine Seele nichts gewusst hat. Und am allerwenigsten hat einen Tadel, dem er nicht immer entgangen ist, der Mann verdient, welcher sich das grösste und bleibendste Verdienst um die Einbürgerung unseres Dichters erworben hat, Schröder, denn er ging mit vollem, klarem Bewusstsein vor und stellte nach und nach den Text immer vollständiger her.

Eine solche Uebersicht zu gewinnen, ist aber mit grösseren Schwierigkeiten verbunden, als dem ersten Blick sich darstellen. Die Quellen sind durchweg, wenn überhaupt noch vorhanden, schwer aufzuspüren. Die Theater, an welche man doch zunächst gehen möchte, besitzen selten ältere und geordnete Bibliotheken; sogar im Archiv des Burgtheaters forscht man meist vergebens nach: was lässt sich von weniger stabilen, weniger gepflegten Instituten erwarten! Aber auch mit der vollständigsten Sammlung von Theaterstücken des vorigen Jahrhunderts wäre noch wenig geholfen. Wie der Dialog, so wurden auch der Titel des Stückes und der Ort der Handlung geändert, die Personen umgetauft; und durch so wesentliche Thätigkeit meinte der Bearbeiter das Recht erworben zu haben, das Ganze für sein Werk auszugeben, den Namen Shakespeare's völlig zu verschweigen. Der Gebrauch hat sich lange erhalten, vor zwanzig Jahren las man noch auf den Zetteln des Burgtheaters: „Viola, Lustspiel von Deinhardstein“ u. dgl. m., und die Folge ist, dass man die ganze Bibliothek durchsuchen müsste, um etwa noch einem verkappten Shakespeare auf die Spur zu kommen: eine Arbeit, zu welcher der mögliche Gewinn doch ausser allem Verhältnisse stünde.

Die angedeuteten Umstände müssen die Mängel dieses Aufsatzes entschuldigen. Einiger Lücken bin ich mir selbst bewusst. So erwähnt Meyer, der Biograph Schröder's, dass auch „Maass für Maass“ im Nationaltheater gegeben worden sei; und es wäre gewiss recht interessant zu sehen, wie man damals sich mit den Bedenken abgefunden hat, welche heute der Behandlung eines so heiklen Vorwurfes im Wege stehen würden. Aber alle Mühe, das

Stück aufzutreiben, war umsonst, sogar Herrn Franz Haidinger fehlt es, dem ich manchen anderen Nachweis danke. In Wien mag das Stück nicht gedruckt worden sein, da es schnell wieder vom Repertoire verschwand und die „Sammlung von Schauspielen für's Hamburgische Theater“ (Schwerin 1790—1794), welche mit Schröder's Bearbeitung des genannten Stückes beginnt, scheint ganz verschollen zu sein. So ist mir vielleicht noch eines oder das andere unter einer Maske entgangen. Das Thema überhaupt in Beschränkung auf Wien und das Burgtheater zu behandeln, das rechtfertigt sich aber wohl (ganz abgesehen von der Stellung, welche das Theater in Wien, und Wien in der Geschichte des deutschen Theaters einnimmt) durch die Thatsache, dass eben diese Bühne die erste in Deutschland war, welche Shakespeare gab. (Vergl. Devrient, Gesch. d. deutschen Schauspielk. II. 237.)

Nach den Registern des Burgtheaters eröffnete übrigens nicht Macbeth, wie Devrient angibt, sondern Richard III. die Reihenfolge der Stücke Shakespeare's, 28. April 1770. Dieser Richard ist aber jenes Drama Christian Felix Weisse's, das längst vergessen sein würde, hätte es nicht Lessing Gelegenheit zu einer seiner bedeutendsten Kritiken gegeben. Weisse erklärte, das Werk Shakespeare's erst kennen gelernt zu haben, als er das seinige beendet hatte. Diese Erklärung ist mir allerdings stets verdächtig vorgekommen bei einem Schriftsteller, welcher sich so viel mit dem Theater beschäftigte, sich die Aufgabe setzte, den deutschen Dramatikern zu zeigen, wie sie die Vorzüge der Engländer und der Franzosen mit einander vereinigen, von den Engländern „die grossen tragischen Situationen, die Bearbeitung und Absteckung der Charaktere, den edlen, kühnen und erhabenen Ausdruck und die Sprache der Empfindung und Leidenschaften, von den Franzosen die Uebereinstimmung der einzelnen Theile mit dem Ganzen, die gezüchtigte und feine Sprache des Hofes, die Gefälligkeit und die Liebe, und endlich die Regelmässigkeit und Ordnung“ lernen könnten; der endlich in der Vorrede zu seinem Drama „Romeo und Julie“ die Bekanntschaft mit Shakespeare als selbstverständlich sogar bei dem Publikum voraussetzt. Indessen Lessing bescheinigt ihm ja ausdrücklich, dass er gar nicht im Stande gewesen sein würde, ein Plagium an Shakespeare zu begehen; „wenn man den Aermel aus dem Kleide eines Riesen

für einen Zwerg recht nutzen will, so muss man ihm nicht wieder einen Aermel, sondern einen ganzen Rock daraus machen“. Mit diesem Richard brauchen wir uns also hier nicht zu beschäftigen, wer ihn näher kennen lernen will, schlage in der Dramaturgie das 73. Stück nach. Nur das sei hier noch erwähnt, dass der Weisse'sche Richard mit dem Jahre 1789 von den Brethern des Burgtheaters verschwand ¹⁾, der Shakespeare'sche aber erst 1852 auf denselben erschien! Andere Theater versperrte lange Zeit eine Prosabearbeitung des Weisse'schen Drama's.

Romeo und Julie von Weisse, welches am 12. September 1772 zum ersten Male gegeben wurde, verhehlt nicht die Anlehnung an die britische Dichtung. In jener Vorrede, welche uns heutzutage so viel Vergnügen macht, leugnet der Dichter allerdings „die stolze Absicht sich mit Shakespeare zu messen“, doch die Ueberzeugung denselben wesentlich verbessert zu haben, leuchtet deutlich genug hervor, wenn er sich rühmt, an die ursprünglichen, Shakespeare verborgenen Quellen der Geschichte gegangen zu sein und an der Hand Bandello's und Luigi's da Porto ein ganz neues Stück aus dem älteren gemacht zu haben. Shakespeare schöpfte aus einer Uebersetzung der Novelle Bandello's. „Verschiedene der schönsten Situationen sind daselbst ausgelassen, andere sehr unschickliche hinzugedichtet und die Hauptkatastrophe von Julien's Erwachung, da Romeo noch lebt, findet sich daselbst ebenso wenig: Shakespeare hat sie also auch nicht genützt. Im Gegentheil hat er sein Stück mit vielen trivialen, überflüssigen und zur Handlung unnöthigen Dingen überladen, der Witz fließt in manchen so über, dass er in's Kindische fällt. Die häufigen Reime, die er dazwischen mengt, schwächen die

¹⁾ 1781 war derselbe in „neuer Auflage“ auf die Bühne gekommen. Der Allg. Theater-Almanach bemerkt dazu: „Die Veränderungen sind sehr unbedeutend und von den eigentlichen, von Lessing so scharf gerügten Fehlern des Stückes ist keiner geändert. Richard ist noch der nämlich kaltblütige, sich am Jammer der Mutter und Schwester kitzelnde Teufel ohne einen Funken Menschlichkeit. Ein paar Tiraden sind mehr zum Schaden als Nutzen des Stückes weggeschnitten, denn da der Schauspieler in so einem Stücke schon nichts mehr als trageriren kann, so ist es sehr unrecht, ihm auch dies noch zu rauben, so dass sich also gar nichts weiter mit der Rolle machen lässt. Unsere Schauspieler waren übrigens so klug (!), die Verse der alten Ausgabe beizubehalten, so wie sie es für gut fanden.“

Wahrscheinlichkeit der natürlichen Unterredung, die im dramatischen Dialog so unentbehrlich ist, hauptsächlich wo die Scene und Handlung aus dem häuslichen Leben genommen sind u. s. w.“ Diese beinahe hundert Jahre vor *anno* Rümelin geschriebene Kritik bereitet uns hinlänglich auf das vor, was wir in dem neuen „bürgerlichen Trauerspiel“ finden. Die von Shakespeare anglisirten Namen der italienischen Familien sind in ihrer Reinheit wieder hergestellt, das Personenverzeichniss kennt weder Tybalt noch Paris — ersterer ist bereits erschlagen, letzterer figurirt als Graf Lodrona nur hinter der Scene —, weder Escalus noch Mercutio; die geschwätzige Amme ist in eine gesetzte Vertraute Laura verwandelt und Bruder Lorenzo in einen Arzt Benvoglio. Da ist nichts von den Wortgefechten und Raufhändeln der Partisane der beiden Häuser, nichts von den Scenen auf dem Balle und im Garten, alles das gehört zu den „trivialen und unnöthigen“ oder zu den „unschicklichen“ Dingen; nicht aus dem Liebesrausche stört die Beiden der Ruf der Lerche auf, sondern aus einem, namentlich von Seiten Romeo's, höchst ehrbaren Gespräche. Julie will in Männertracht mit dem Geliebten fliehen, er wirft ein: „Bedenke Deinen Stand! In einer solchen Verkleidung . . .“, und sie entgegnet: „Stille, Romeo, schäme Dich! Ist der Stand einer geprüften Zärtlichkeit nicht die höchste Würde einer liebenden Frau?“ Die Handlung beginnt mit der Mitte des dritten Actes bei Shakespeare, all' die farbenprächtigen Scenen, fast das ganze zauberhafte Liebesgedicht ist weggestrichen; den Inhalt erzählt Julie ihrer Vertrauten. Am wenigsten beschädigt blieb Capulet, doch wurde der polternde Hitzkopf zum regelrechten, bürgerlichen Tyrannen ausgearbeitet. „Geh' nur, unbiegsamer Vater!“ ruft ihm Julie einmal nach. Auch schliesst die Tragödie nicht mit der Versöhnung der Feinde, Capulet geht zerknirscht ab, ordnet indessen noch ein „stilles“ Begräbniss der (schein- toden) Julie an, damit dem Montecchi keine Gelegenheit werde, eines Grames zu spotten, Benvoglio hat, als die Liebenden wirklich todt sind, das letzte Wort: „Fliehe, Benvoglio, fliehe, ehe Dich die Rache ereilt!“ — Romeo und Julie erhielt sich in dieser Gestalt ebenfalls bis 1789; 1816 kam die im Wesentlichen noch jetzt geltende Einrichtung Goethe's an die Reihe.

Die Selbstüberhebung, welche uns bei Weisse entgegen

tritt, erscheint in ganz anderem Lichte, wenn wir den Zustand der Aesthetik zu seiner Zeit berücksichtigen. Die angesehensten Kunstkenner theilten seinen Glauben, dass er Shakespeare verbessert habe, bis Lessing dazwischenfuhr. Ausserdem war Weisse immerhin eine achtbare literarische Persönlichkeit und sicher nicht ohne dichterischen Beruf. Aber in welche Region versetzt uns der erste Macbeth, welchen in demselben Jahre das Wiener Nationaltheater erlebte! Dort der im französischen Geschmack befangene mittelmässige Dichter, hier ein (nach dem Zeugniß seiner urtheilsfähigen Zeitgenossen) schlechter Schauspieler, ein Mensch ohne Geschmack und Bildung. Der jüngere Stephanie nämlich war es, der sich ungenirt als Verfasser des Trauerspiels Macbeth nannte und dies in einer höchst ergötzlichen Vorrede, der Carricatur jener Weisseschen, zu rechtfertigen suchte; derselbe Gottlieb Stephanie, welcher Sonnenfels als „Tadler nach der Mode“ auf die Bühne brachte, welcher diesem, später Schröder und endlich Kotzebue das Leben so sauer machte, und hauptsächlich der letzteren längeres Wirken in Wien verhinderte, der sich überhaupt in den Kopf gesetzt zu haben schien, praktisch zu beweisen, dass die damalige republikanische Verfassung für ein Theater nicht passe. Die Vorrede ist so originell, so charakteristisch, das Buch so selten, dass ich wohl die Hauptsätze hier wiedergeben darf. „Macbeth?“ fängt er an. „Das braucht ja nur aus dem Shakespeare abgeschrieben zu werden. So? Sie erzeigen mir viel Ehre, wenn Sie mein ganzes Stück als abgeschrieben annehmen. Aber itzt nehmen Sie hurtig den Shakespeare zur Hand, halten ihn gegen mein Stück und finden: dass ich nur einige Scenen, so wie sie vorliegen, genutzt; und itzt finden Sie auch gleich so einen erschrecklichen Unterschied in der Sprache, dass man mit Händen greifen kann, was ich abgeschrieben. Nur dieses,“ fährt er ironisch fort, „ist gut, das übrige elend. Wie wird es also dem Stücke ergehen! Wenn nur einige Scenen gefallen können, so muss ohne Zweifel das Publikum einschlafen, denn diese können das übrige Gewäsche ohnmöglich verdauen machen. Dass Gott erbarm! Ja, wenn diese muthwilligen Machtsprüche wahr wären: so müsste ich freilich meine Mühe bedauern. Aber zum Glück sind diejenigen Modekunstrichter, die ich hiemit meine, die ihre Urtheile theils schriftlich, theils münd-

lich der Welt aufdringen, just diejenigen, auf die am wenigsten zu achten ist.“ Folgen verschiedene Invectiven gegen jene ungerechten und dann eine nur für die „billigen Kunstrichter“ bestimmte Auseinandersetzung über die Principien, die ihn bei dem Bemühen leiteten, den ihm „so vorzüglich scheinenden Stoff vor das Theater brauchbar zu machen.“ Er hat sich so viel als möglich treu an Buchananius Historie von Schottland gehalten, treuer als Shakespeare, verfehlt auch nicht, im Vorübergehen den „Einheiten“ seine Verbeugung zu machen. Mit dem Respect vor der Geschichte und vor dem französisch zugerichteten Aristoteles ist es aber eben so ernst gemeint, wie mit der Zerknirschung über die „Verwegenheit sich an Shakespeare gewagt zu haben.“ Er sieht nur das Material für ein Spectakelstück, und zwar ein Spectakelstück für ein aufgeklärtes Publicum, dem man „mit Hexentänzen nicht beschwerlich fallen“ darf. Den Tod Macbeth's endlich glaubte er „theatralischer“ einrichten zu müssen. Von der psychologischen Entwicklung ist keine Spur übrig geblieben. Wir lernen hier Macbeth gleich als König kennen, der bereits — siebzehn Jahre herrscht; Stephanie hat im Buchanan gefunden, dass so lange Zeit zwischen der Ermordung Duncan's und dem Tode Macbeth's gelegen. Dieser hat zehn Jahre lang weise regiert, dann machte ihn der Geiz zum Tyrannen, die Than's beginnen abzufallen, Malcolm bricht mit einem englischen Heere in's Land. Banquo, des Königs Mitschuldiger, macht ihm Vorhaltungen und wird dafür von Macbeth selbst ermordet. Fleance ist der Liebhaber Goneril's, einer Tochter Macduf's, welche der König verführen will. Zum Ersatz für die Hexen erscheint Duncan's Geist wiederholt, auch sein Standbild redet und droht zu Zeiten. Als Malcolm das Schloss Dunsinan erstürmt, bringt Lady Macbeth im Wahnsinn ihren Gemal um, kommt dann wieder zur Besinnung, das Schloss geräth in Brand, „der Saal stürzt ein und beider Körper werden mit Rauch und Flammen bedeckt.“ Jetzt bleibt nur noch übrig, eine Probe der Sprache zu geben, welche sich von der Shakespear'schen „so erschrecklich“ unterscheidet. Die Königin spricht zu Fleance von Goneril:

„Sie ist in mein Herz fest gepfropft, und ich könnte sie nicht anders herausbringen, als indem ich den Stamm ausrotten wollte, ich mit der Wurzel desselben zugleich den Boden heraus-

reissen müsste. Wegen der Treue und Begebenheit (sic) eures Vaters wünschte ich euch mit Gonerillen, der Gespielin meines Herzens zu belohnen; aber ihr Vater wirft mir durch Ungehorsam Hindernisse in den Weg..." Und Fleance antwortet: „Gnädigste Königin! Meine Lippen werden von dieser königlichen Gnade noch Dank lispeln, wenn das unersättliche Gerippe schon mit der Sense das Leben von meiner Zunge wird abgeschnitten haben u. s. w.“ — Uebrigens kommt dann und wann wirklich eine gewisse rohe Kraft zum Vorschein und lässt Stephanie den Ton Shakespeare's mindestens eben so gut treffen, wie manchen späteren Nachahmer desselben.

Der Macbeth Stephanie's scheint nicht viel Anklang gefunden zu haben; vielleicht waren die parteiischen „Modekunstrichter“ daran Schuld. Eine neuere Bearbeitung, der die Schiller'sche zu Grunde lag, kam 1808 in's Repertoire. In der chronologischen Reihenfolge das nächste Stück ist Hamlet, von allen Dramen Shakespeare's dasjenige, welches die meisten Aufführungen in Wien erlebte (gegenwärtig beträgt deren Zahl nahe an 200). Es liegen verschiedene Bearbeitungen vor. Die älteste, welche von Franz Heufeld herrührt, charakterisirt sich dadurch schon hinlänglich, dass Hamlet am Leben bleibt und unter Zustimmung seines Vaters die Regierung übernimmt; (Heufeld hat auch Romeo und Julie einen „versöhnenden Schluss“ angehängt, doch ist, so viel ich gefunden habe, seine Bearbeitung im Burgtheater nicht gegeben worden.) Laertes fehlt gänzlich, die Reden philosophischen Inhalts sind grösstentheils getilgt, den Schauspieler fordert Hamlet zwar auf, die Stelle vom „rauen Pyrrhus“ zu sprechen, unterbricht sich aber selbst mit den Worten: „Wir wollen diese Rede auf ein andermal sparen;“ Ophelia wird nicht wahnsinnig, Polonius (Oldenholm) hat seine charakteristische Physiognomie verloren u. s. w. Mit einem Worte, ist der Bearbeiter auch nicht so vandalisch mit dem Original umgesprungen, wie Stephanie, so zeigt er doch in jeder Scene, dass es ihm nur um die Haupt- und Staatsaction zu thun war, dass er an dem Problem entweder kein Interesse fand oder doch seinem Publikum keines zutraute. So kam Hamlet 1778 (14. Febr.) auf die Bühne. In einem Druck „für die k. k. Hoftheater“, Wien 1811, für welchen die Bearbeitung Schröder's mitbenutzt worden, ist manches

hergestellt, namentlich in den Rollen des Polonius und der Ophelia, auch Laertes greift in die Handlung ein, doch kommt es nicht zum Zweikampfe, er und Hamlet versöhnen sich über den Leichen des Königs und der Königin. Gründlich reformirt wurde das Buch erst 1825.

1780 am 29. Jänner folgte Lear. Es ist dies die berühmte Bearbeitung, welche Lear in den Armen Cordelia's wieder zum Bewusstsein erwachen und mit ihr nach Frankreich ziehen lässt. Dass höchst willkürlich Scenen zusammengezogen, zwischen denen grössere oder geringere Zeiträume liegen, dass viele andere ohne ersichtliches Motiv weggelassen wurden, kann hiernach nicht mehr befremden. Aber völlig unglaublich klingt es doch, dass die ganze Thronentsagung — erzählt wird und Lear erst als Gast seiner Tochter Goneril auf der Bühne erscheint. Dem Buche, welches wiederholt gedruckt wurde („verlegt bei Friedrich August Hartmann, Buchhändler am Kohlmarkt und zu finden beim Logenmeister beyder k. k. Theater“), ist eine 1779 in Leipzig erschienene Bearbeitung von J. C. Bock zu Grunde gelegt. (Vermischtes Theater der Ausländer, 4 Bde. 1778—81). In wie weit nachher Schröder zur Revision des Textes beigetragen habe, kann ich nicht ermitteln.

In dem nämlichen Jahre führte „die der Schauspielkunst sich widmende Jugend“ den Sturm in Schink's Bearbeitung im Kärnthnerthortheater auf. Der Duft ist dem Märchen so ziemlich abgestreift. Damit das Ganze in zwei Acte zusammengedrängt werden konnte, mussten die poetischen Scenen ihren besten Theil hergeben und zur Entschädigung wurden die Spassmacher mit allerlei Scherzen ausgestattet, von deren Geschmack eine Probe Zeugniß ablegen mag. Trommel und Pfeifen, mit denen Ariel die Melodie eines Liedes begleitet, sind in ein Waldhorn verwandelt, bei dessen Klängen Trinkulo ausruft: „Eine närrische Insel das! Die Luft voll Waldhornisten. Wenn eins so einen Waldhornisten beim Athemholen einmal mit hinunterschluckte. Ein artiger Spass, der würde eine hübsche Wirthschaft im Bauche anfangen. Ich müsste mich todlachen, wenn ich nach Neapel käme und einen musikalischen Bauch hätte.“ Man spürt die Nachwirkung des Tons von Kasperle und Consorten, aber ein so

hirnloses Puppenspiel, wie die „Pied de mouton“ und Consorten hat Schink aus dem Sturm doch nicht gemacht.

Das nächste Jahr brachte „die berühmte Widerbelerin oder Gasner der Zweite“, ebenfalls von Schink nach *The taming of the Shrew* frei bearbeitet. An Freiheit lässt allerdings die Bearbeitung nichts zu wünschen. Die Scene ist „zu Wien und zu Nussdorf“, Petruchio heisst Hauptmann von Gasner, eine Anspielung auf den seinerzeit berühmten Teufelsbanner, geistlichen Rath Joh. Jos. Gassner (geb. in Bratz in Vorarlberg 1727, gest. 1779), der in Comödien, auch bei Kotzebue noch, öfter erwähnt wird. Während Petruchio vom Geld im Beutel und den Gütern daheim spricht, reist „um die Welt zu sehn, vielleicht zu frein und zu gedeihn wie's geht“, führt sich Gasner mit den Worten ein: „Ich bin bettelpauvre wie ein Poet und habe eben so wenig Credit. Da ist also kein ander Remedium, als eine Heirat“; „Fräulein Franziska“ (Katharina) dagegen lernen wir in der Scene mit dem „Lautenisten“ kennen, von welcher bei Shakespeare Hortensio nur erzählt; sie wirft den Musikmeister und gleich hinterher den Schuster zur Thüre hinaus, der Geld für neue Schulden verlangt. „Zwei Paar couleur de puce.“ „Das ist eine pucefarbene Lüge und er kriegt halt keinen Kreuzer“ u. s. w. Die Parallelfabeln des Originals sind gänzlich beseitigt; Franziska hat zwar eine Schwester mehr als bei Shakespeare, aber die eine ist schon „Justizräthin“, die andere „Doctorin.“ Die Cur lässt Schink ganz nach dem Original vor sich gehn, aber von Shakespeare's Worten ist kaum eine Spur übrig geblieben. Man fand dieses Lustspiel damals, wie Schröder's Biograph berichtet, in Wien „überpfeffert.“

Schröder's Anwesenheit in Wien war es zu danken, dass im Jahre 1782 zwei Shakespear'sche Dramen in's Repertoire aufgenommen wurden. Am 4. November erschien Heinrich IV. in des Genannten Bearbeitung, und zwar zum ersten und letzten Mal. In den Registern des Burgtheaters ist dieses Factum gar nicht erwähnt: so überzeugt mochte man sich halten, dass dieses Stück nie wieder zum Vorschein kommen werde. Meyer berichtet kurz, dass es „trotz Schröder's unübertrefflichem Fallstaff nicht gefiel,“ weshalb derselbe auch das Honorar für die Bearbeitung ausschlug. In den Zwanziger Jahren dieses Jahrhunderts machte

Schreyvogel den Versuch, beide Theile des Schauspiels getrennt zu geben, dann kehrte er zu der von Schröder beliebten Zusammenziehung beider Theile zurück; nach seinem Tode blieb es liegen, kam unter Laube 1851 wieder in's Repertoire und wurde, so lange Anschütz lebte, oft gegeben.

Am 16. December desselben Jahres kam Imogen heran und machte mehr Glück. Das Drama nach der eigentlichen Heldenin, anstatt nach dem Könige Cymbeline zu benennen, ist auch späterhin für passend erachtet worden, und dagegen lässt sich auch wenig einwenden. Allein die ganze Bearbeitung zeugt durchgehends von dem Bestreben, alles zu tilgen, was nicht von dem gewöhnlichsten Theaterbedürfniss erheischt wird. Nach Angabe Meyer's, dessen Bearbeitung dabei vorgelegen zu haben scheint, war das die Schuld des damaligen Theaterausschusses, für welchen unter mancherlei Rücksichten auch die massgebend gewesen sein mag, die von Madame Sacco vorzüglich gespielte Titelheldin ausschliesslich in den Vordergrund treten zu lassen. Mit den Charakteren ist barbarisch umgesprungen, am schlimmsten aber mit Leonatus Posthumus (Arthur), wie schon daraus hervorgeht, dass ebenso dessen Abschied von der Gattin, wie der Streit in Rom gänzlich fehlen. Man sollte es nicht für möglich halten: der Inhalt dieser wichtigsten Scene wird „erzählt.“ Doch auch in Imogen's Scenen finden sich schwer begreifliche Kürzungen. So ist das kurze rührende Gebet vor dem Einschlafen gestrichen, der Zuschauer erblickt sie schon schlummernd; u. dgl. m. Die verhängnissvollen fünf Punkte wurden decenterweise von der Brust auf den Arm versetzt. — Schröder spielte den Cymbeline.

Ebenderselbe gab am 31. Jänner 1784 eine Rolle, in welcher er in Hamburg sehr gefallen hatte, den Baron Grillenheim in „Hannibal von Donnerberg oder der geizige Soldat“, von Brömel, und diesem Umstande verdanken wir die Mittheilung, dass das genannte Stück eine Nachahmung der „Lustigen Weiber“ sei; die Lectüre des übrigens gar nicht übeln, für Zustände und Sitten der Zeit recht charakteristischen Lustspiels würde uns auf den Gedanken kaum gebracht haben. Auf jeden Fall kann man die Bemerkung Meyer's unterschreiben: „Ich kann mich nicht überreden, dass der Deutsche, welcher den bekannten eigenthümlichen Falstaff für einen unberühmten Landsmann

umtauscht, nicht eben dadurch einen vorzüglichen Reiz des trefflichen Lustspiels vertilgen müsse. Die übrigen, an Falstaff's Seite von dem reichen Briten mit verschwenderischer Fülle ausgestatteten Prachtcharaktere belustigender Natur scheinen den Blicken des sonst scharfsichtigen und theaterkundigen, hier aber durch eine dürftige Ansicht befangenen Schriftstellers ganz entgangen zu sein.“ In der That hat er seinen Falstaff-Grillenheim mit einer ganz neuen Gesellschaft umgeben, in welcher die originellste Figur der Titelheld ist, ein Oberst, welcher unter dem Namen seines ehemaligen Feldwebels ein Gasthaus hält, Stellen verkauft, u. dgl. m. Die Handlung geht in Kassel vor, und die Sendung hessischer Hilfstruppen der Engländer gegen die amerikanischen Colonien spielt eine nicht unbedeutende Rolle. Treuer an das Original hielt sich sogar die im Juli 1772 zuerst gegebene Wiener Localposse „Die lustigen Abenteuer an der Wien“, welcher ebenfalls „the merry wives of Windsor“ zu Grunde liegt, und deren Verfasser, Secretär Pelzel, da das Shakespear'sche Lustspiel „zu englisch“, nöthig fand, die Handlung nach Penzing, Hietzing und auf den grünen Berg zu verlegen, und Falstaff in einen „Chevalier Ranzenhofer“ zu verwandeln.

Im nächstfolgenden Jahre (12. October) griff man zu Othello in einer mit weit mehr Achtung vor dem Plan und Wort des Dichters veranstalteten Bearbeitung. Die Einrichtung des Coriolan von Schenk, welche am 13. und 14. April 1789 und dann nicht wieder gegeben wurde, ist mir nicht bekannt. Von da an bis 1808 wurde nicht nur kein weiteres Stück von Shakespeare in das Repertoire des Burgtheaters aufgenommen, auch die andern verschwanden entweder gänzlich oder erschienen doch nur äusserst selten. Am festesten behauptete sich Hamlet; und zwar beruht diese Gunst nicht auf der Todtengräberscene, welche den Hamlet „Allerseelen“-fähig erscheinen liess, denn gerade diese fehlt in den ältesten Bearbeitungen. (Vergl. unten.) Eine Ausnahme scheint die Vorführung des Lustspiels „Die Quälgeister“ (26. Februar 1793) zu sein, welches ohne Nennung der Quelle dem „Much ado about nothing“ entnommen ist. Allein Shakespearisches ist so wenig davon übrig geblieben, dass dieses Stück kaum mehr Anrecht hat, hier genannt zu werden, wie die Travestien oder Nachahmungen anderer Dramen, oder wie ein morali-

sches Drama „Liebrecht und Hörwald, oder So geht's zuweilen auf dem Lande“, dessen Verfasser Eckartshausen sich auf Shakespeare beruft, ohne dass ich zu entdecken vermochte, welches Schauspiel desselben er benutzt habe. Man hiess eben den Lustspielstoff aus „Viel Lärm um Nichts“ willkommen und übertrug ihn nach Deutschland; mit dem Bemühen, Shakespeare bei uns einzubürgern, haben die Quälgeister nichts zu schaffen. Dies Bemühen, wie so manches bessere Streben erlosch mit dem Tode Kaiser Josef's, — so plötzlich und so vollständig, dass sich auch daran abmessen lässt, wie wenig tief die reformatorische Bewegung in Kunst und Literatur gegangen war. Aeussere Verwandtschaft mit den Haupt- und Staatsactionen war es augenscheinlich, was anfangs Schauspieler und Publicum einnahm; mit jenen verwarf man bald die Tragödien Shakespeare's überhaupt, denen gewiss nur die Wenigsten wirklich Geschmack abgewonnen hatten, da sie so vollständig und für so lange Zeit verschwinden konnten. Lessing und Schröder, beide in ihrer Vorliebe für das bürgerliche Element übel verstanden, boten den willkommenen Vorwand, um mit dem höheren Drama überhaupt zu brechen und sich von der Bewegung der Geister in Deutschland, an welcher man sich ein paar Jahrzehnte lang betheiliget hatte, wieder loszusagen, oder sich doch wenigstens auf einem Punkt festzusetzen, welchen jene längst hinter sich hatte. Die Anschauung der Bühne als einer moralischen Anstalt für grosse Kinder brach sich allgemein Bahn und erhielt sich bis tief in unser Jahrhundert hinein. Kotzebue rühmt sich, durch seine Theaterstücke lasterhafte Menschen wirklich gebessert zu haben und liess deutlich durchblicken, dass er sich eben darum für einen viel bessern Dichter hielt, als z. B. Shakespeare, dessen Werke nach seiner Ansicht aus lauter „Auswüchsen“ bestanden; und die Mehrzahl der Gebildeten war vollkommen seiner Ansicht. Als Lessing in Wien war, entsetzte ihn das falsche Pathos, das Uebertreiben der Schauspieler; wesentlich durch Schröder's Einfluss waren diese natürlicher geworden, aber sie gingen bald ins andere Extrem über; je besser der Ton im bürgerlichen Schauspiel und im Conversationslustspiel wurde, desto mehr verlor man die Fähigkeit, sich auf dem Kothurn zu bewegen. Auch in andern grossen Städten hatte das Rührstück einen grossen Theil des Publicums für sich, aber dieser war doch nicht allein-

herrschend, und den grossen Dichtern, welche durch Wort und Beispiel dem Theater eine andere Richtung anwiesen, wurde nicht durch eine so lächerlich ängstliche und geschmacklose Censur das Wirken erschwert, wie in Wien.

Die Censur mag es auch wesentlich verschulden, wenn so wenig directe Zeugnisse dafür vorliegen, wie sich das eigentliche Publicum den Dramen Shakespeare's gegenüber verhalten habe. Wenigstens wäre es sehr begreiflich, falls die Theorie, über die Leistungen eines Hofinstituts gezieme es sich nicht rückhaltlos zu sprechen, damals massgebend gewesen wäre. Einen Fingerzeig für den herrschenden Geschmack geben natürlich die Bearbeitungen selbst, insofern sie von Männern herrührten, die aus Erfahrung wussten, was und wie man es sehen wollte. Der oben erwähnte erste Bearbeiter des Macbeth spricht sich in Bezug auf dieses Stück in der Vorrede zum zweiten Bande seiner theatralischen Werke noch offener und charakteristischer aus, als in den Bemerkungen, welche er seiner Arbeit bei deren erstem Erscheinen vorausschickte. „Man führte seit 1717 alle Jahre den Don Juan mit dem Beinamen das steinerne Gastmahl (sic) auf. Dies Stück trug jährlich der Direction ein ansehnliches Geld; anno 1769 aber wurde es verboten. Das Publicum, welches gewohnt war, an einem gewissen Tage des Jahres ein schreckliches Schauspiel zu sehen, schadlos zu halten, und der Direction wieder eine sichere gute Einnahme jährlich zu verschaffen, brachte mich auf den Gedanken, das Trauerspiel Macbeth für unsere Bühne brauchbar zu machen. Um meine Absicht ganz zu erreichen, musste ich sowohl für das Auge als für das Ohr arbeiten, darum liess ich das Trauerspiel mit einem heftigen Donnerwetter anfangen; darum musste der Geist Duncans gleichsam die Exposition machen, um Macbeth gleich anfangs in Gewissensunruhe zu versetzen und mir eine matte Erzählung des Vorhergegangenen zu ersparen. Darum erscheint der Geist Banquo's bei der Tafel des Königs; und darum fällt der Palast zusammen und endigt das Stück mit Rauch und Flammen.“

Da haben wir denn allerlei schätzbare Daten. Das Publicum war gewohnt, an einem gewissen Tage des Jahres ein „schreckliches Schauspiel“ zu sehen, — wie gegenwärtig am Allerseelentage den „Müller und sein Kind“; in der That hatte Don Juan

wegen der Friedhofsscene denselben Platz eingenommen und auch nachdem er von der Hofbühne verwiesen worden, fehlte er in den ersten Novembertagen auf keinem Vorstadttheater. Ob der Wüstling nach mehr als fünfzigjährigem gewiss erpriesslichem Wirken von dem allgemeinen Spruche getroffen wurde, welcher alle Stegreifcomödien verbannte, oder ob er sich einen so leichtfertigen Ton angewöhnt hatte, dass man ihn eines besonderen Verbotes werth erachtet, muss dahin gestellt bleiben. Ueber den Verlust konnte sich das Publicum um so mehr zufrieden geben, als der alte Freund wie gesagt in der Leopoldstadt, auf der Wieden, auf dem Neubau, und wo sonst damals gegaukelt wurde, noch immer zu sehen war. Sei es um den Don Juan und sein „steinernes Gastmahl“, aber den Schrecken, die wohlthätige Erschütterung wollte man in den ersten Novembertagen auch im Burgtheater nicht entbehren, so wenig wie die Direction die „sichere gute Einnahme“, und Stephanie wusste Rath. Einen Friedhof konnte er allerdings im Macbeth nicht anbringen, aber — Duncans Standbild: da haben wir den steinernen Gast, den Höllenspektakel ersetzte der brennende und einstürzende Palast u. s. w. „Darum,“ wie Stephanie so naiv sagt, musste auch Banquo's Geist erscheinen: ein anderer Grund ist in der That nicht vorhanden, da Banquo Macbeth's Spiessgeselle beim Königsmorde war, mithin nur verdienten Lohn empfangen hat. Genug, das Bedürfniss der Wiener nach einer Spukcomödie brachte den Shakespeare auf die Bühne und Macbeth bildet ein Mittelglied zwischen dem improvisirten Spectakelstücke und dem Raupach'schen Müller*).

Allein Stephanie's richtiger Theatertyrann scheint, wie schon erwähnt wurde, nicht angesprochen zu haben. Vielleicht darf man darauf die Worte Devrient's in weiterer Ausführung der betreffenden Stelle in der Öhlerschen Theatergeschichte Wiens bei Gelegenheit des letzten Auftretens des „Bernardon“ Kurz in Wien (1770) anwenden. „Der alte Spass wollte seine Wirkung nicht mehr machen . . . Man schob es auf sein (Bernardon's) Alter, aber er hatte sich nicht geändert, sondern der Geschmack. Das

*) Beiläufig bemerkt mag die Existenz des halb possen-, halb grausenhaften Don Juan in der Erinnerung der Wiener auch Da Ponte und Mozart bestimmt haben, die Oper eine buffa zu nennen; auch sie genoss lange Zeit hindurch die Ehre, um Allerseelen Furcht und Mitleid zu erregen.

Publicum hatte angefangen, sich an Darstellung wirklich menschlicher Charaktere und Zustände zu gewöhnen. . . . hatte es auch noch keine rechte volle Freude am Bessern gewonnen, so war denn doch auch die Lust am Schlechtern vergangen.“ Hierzu stimmt, dass fünf Jahre später der Verfasser selbst sich in der „Theaterversammlung“ die Wiederaufführung des Stückes ernstlich verbat, weil es ganz dem „geeinigten Theater zuwider“ sei. So bedeutend entweder war der Umschwung des Geschmacks in jener Zeit, oder so mächtig doch für den Augenblick die Gegenströmung, dass selbst ein Mann wie Stephanie für gerathen hielt, sich zum Schein der Reformpartei und den „Modekunstrichtern“ anzuschliessen. Der weitere Verlauf der Dinge sprach für die letztere Annahme. Hinzufügen könnte man noch, dass das Publicum höchst wahrscheinlich den alten Don Juan eben als alten Bekannten noch lange gern gesehen haben würde, an seinem Stellvertreter aber das störend fand, was an jenem nicht aufgefallen war. Aber beide Wahrnehmungen lassen sich ja täglich machen. Uebrigens heisst es in Schmid's Chronologie des deutschen Theaters, das Trauerspiel habe „wegen des damit verbundenen Spectakels viel Wirkung gemacht“.

Indessen hätte man sicher Unrecht, der Verballhornung allein die Schuld an dem wenig günstigen Erfolge aufzubürden; das Original selbst gab Anstoss. Schon bei Stephanie finden wir eine geringschätzigte Aeusserung über die „Hexentänze“; und so sehr diese Empfindlichkeit auffallen muss, da er doch gegen Geistererscheinungen nichts einzuwenden hatte: auch Schink legt bei Aufzählung der „Ursachen, warum dies so vorzügliche Trauerspiel Shakespeare's so wenig Glück gemacht hat“ (Dramaturg. Fragmente II.) den Hauptton auf die „Hexen“ (wie Schink schreibt), die Shakespeare mit so viel Wirksamkeit in sein Stück gezogen und zur grossen Kwelle (sic) aller tragischen Begebenheiten darin gemacht hat, durch die Macbeth verleitet, fortgerissen und gestürzt wird“. Zu des Dichters Zeit hat diese Benützung des Aberglaubens einen ausserordentlichen Eindruck auf das Volk machen, ausserordentlich interessiren müssen. „Aber jetzt, da wir in der Hexenorthodoxie sammt und sonders so ungläubig, so ausgemachte Ketzer geworden sind,“ jetzt können diese Scenen nur einen höchst widrigen, lächerlichen, und dem ganzen tragi-

schen Endzweck des Stückes zuwiderlaufenden Eindruck machen,“ diese Scenen seien es hauptsächlich gewesen, welche, „das schlechte Spiel der Schauspielerinnen miteingerechnet, aus dieser vortrefflichen Tragödie ein Gaukelspiel, eine Haupt- und Staatsaction machten und das Herz der Zuschauer kalt liessen.“ Wie es nun kommt, dass Schink mit Stephanie, den er an Verständniss himmelhoch überragt, nicht bloss in der Abneigung gegen die Hexen, sondern auch in der gleichzeitigen Billigung der Erscheinung des gemordeten Banquo zusammentrifft, darüber erhalten wir keine bestimmte Aufklärung. Es will scheinen, als habe eine misslungene Darstellung der betreffenden Scenen ihn so eingenommen, er spricht von der „Vermischung des Komischen und Grauerlichen, des Feierlichen und Possirlichen“ in denselben und sucht den Mangel anstatt bei den Schauspielern bei dem Dichter. Denn, indem er ganz verständige Andeutungen gibt, wie die Hexen costümiert werden, wie sie sich benehmen und sprechen müssten und wie nicht, entschliesst er sich, auch gleich zu zeigen, wie Shakespeare es hätte machen müssen. Nicht Hexen, sondern „Zauberinnen“ sollen die Uebernatürlichen heissen, welche „das Schicksal ausgesandt hätte, Macbeth's Uebermuth zu züchtigen“; ihre Sprache muss fürchterlich und schauerlich sein. Zum Beispiel:

Erste Zauberin:

Wo warst du, Schwester?

Zweite Zauberin

Ich haust' auf dem Meer,

Donnerte auf Wetterwolken daher,

Bollwerkte die Wellen himmelan —

Und hatt' meine Kurzweil mit einem Schiffshauptmann,

Der stolz und prächtig auf dem (!) See daherfuhr,

Als wär' er der König von der Natur u. s. w.

Die dritte erzählt dann die Geschichte von dem Fischerweib, „die gierig einen Topf voll Kastanien frass.“ Die Zauberin giesst ihr „Gall' in's Herz und Würgerlust.“

Da kam ihr Knabe, zween Jahr' nur alt,

Freundlich und liebeich, von holder Gestalt —

Den packt sie voll Grimm und fasst ihn beim Schopf,

Ergriff einen Stein und zerschlug ihm den Kopf.

Der Knabe schmunzelt' (!) ob ihrer Wuth,

Zuckte dann grässlich und zappelte, hu!

Doch unsere Leser werden an diesen Proben der Verbesserung ein Genüge haben. Ueberhaupt könnte das Beispiel Schinks manchem seiner Nachfolger recht lehrreich werden. Er hegt wirkliche Bewunderung für den Genius, beschäftigt sich sehr ernst mit ihm, sucht gewissenhaft in die Intentionen des Dichters einzudringen, nimmt sich desselben mit Wärme gegen einen Wiener Anhänger Voltaire's an. Aber er huldigt auch der gefährlichen Theorie, der Uebersetzer müsse „da, wo Shakespeare's Ausdruck unecht, schielend und kriechend, wo er dem Ton und der Sprache der Leidenschaft zuwider ist, barrok und schwulstig wird, Shakespeare rauben, was seiner unwerth ist, aus ihm wegmerzen, was nicht wahrer Ton der Natur, nicht unverfälschter Ausdruck der Leidenschaft ist; aber nicht nur zu nehmen, sondern auch zu geben wissen, den geheimen Sinn, der oft in Shakespeare's falschen pomphaften Bildern und seinen bombastähnlichen Declamationen liegt, zu verstehen, den unechten Ausdruck mit dem echten, den unedlen mit dem edlen zu vertauschen wissen.“ Wohin solche gutgemeinten Bemühungen führen, das lehren Weisse und Schink und Neuere überzeugend genug!

Alles jedoch, was in Schink's Beurtheilung der Dramen Shakespeare's einseitig oder irrig erscheint, seine Behauptung, Hamlet's Tod sei „schlechterdings wider die Gesetze der poetischen Gerechtigkeit, der Moralität und Wahrheit,“ sein völliges Unvermögen den Humor zu verstehen, seine ernsthafte Auseinandersetzung, dass „Lustigkeit nicht der Hauptzug in Hamlet's Charakter sein könne“ u. dgl. m. — alles das hat für uns Werth als Zeugniß, wie die Besten, Einsichtigsten, damals zu den Werken des Dichters sich stellten. Hält doch Schink noch eine bogenlange Zergliederung der Carricatur, welche Jean François Ducis (1733 bis 1817) aus dem Hamlet gemacht hatte, für nothwendig zu dem Beweise, dass der Franzose den Briten nicht verbessert habe, indem er Hamlet zum Könige, die Königin zur Mörderin ihres Gemals, Ophelia zu Claudio's Tochter macht, den Geist Hamlet zum Muttermorde auffordern, Gertrud von Claudio's Hand sterben und Hamlet am Schlusse erklären lässt, ihm bleibe nach dem Verluste alles Theuren zwar noch ein Dolch, —

„Mais je suis homme et roi,
 Réservé pour souffrir;
 Je saurois vivre encore,
 Je fais plus que mourir.“

Sehr bezeichnend ist eine Besprechung des Lear im „kritischen Theaterjournal von Wien 1788“ bei Gelegenheit der ersten Aufführung des Drama's nach Schröder's Abgange. Nachdem erzählt worden ist, wie das Publicum auf Brockmann's Darstellung gespannt gewesen sei, wie dieselbe, obwohl der Schröder'schen um vieles untergeordnet, stürmischen Beifall erhalten habe, heisst es in der Erinnerung an Schröder: „Man konnte ihn nicht ansehen, ohne Thränen zu vergiessen; und wenn er seinen grausamen, unnatürlichen Töchtern fluchte, und gezwungen war mit Sturm und Wetter zu kämpfen, und darüber seinen Verstand verlor; wem sträubten sich da nicht vor Abscheu und Entsetzen die Haare gegen Berge; wer nahm sich nicht in dem Augenblicke vor, seinen Eltern jedes Unrecht, das er ihnen angethan hat, wieder gut zu machen; wer schwur ihnen in dem Augenblicke nicht unbegrenzte kindliche Liebe? Keine Lehre über kindliche Pflicht kann so eindringend sein, als das Gemälde des von seinen Töchtern misshandelten Lear; 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 Cordelia. O! möchten wir den Eltern unserer Stadt zurufen, wollt ihr euch gute Kinder ziehen, die euer Alter lieben, ehren und pflegen, so lasst sie den unglücklichen Lear, seine ungerathenen Töchter und die sanfte und gute Cordelia schauen!“ Also das war der Gesichtspunkt, von dem aus man damals Lear ein „vortreffliches Trauerspiel“ nannte. Die verschiedensten Geschmacksrichtungen liefen neben einander her. Fr. Nicolai erwähnt in seiner Reise (II. Bd. 1784), dass zu gleicher Zeit Schröder für sein natürliches und Bergopzoomer für sein caricirtes Spiel den lebhaftesten Beifall erhielten. Und in der Literatur- und Theater-Zeitung von 1783 heisst es in Bezug auf das Wiener Theater-Publicum: „Gebt uns eine süsse Geschichte mit einer sauren Brühe, pfpopft so viel junge Frauenzimmer hinein als ihr könnt, spickt eure Liebhaber mit Sentiments, eure Alten mit Missverstand, eure Bediente mit Zweideutigkeiten, rüttelt das Ganze durch drei oder fünf Acte zusammen, giesst es in's Publicum und seht, wie es gähren wird.“ Man sieht wohl, dies Recept ist nicht verloren gegangen!

Heinrich Sander, Professor am Gymnasium illustre in Karls-

ruhe, welcher gleichzeitig mit dem Papst in Wien war, schreibt: „Der Monarch wird viele Mühe haben, einen bessern Ton — wofür wir heute sagen würden: Geschmack — unter diese Leute zu bringen.“ Den Bemühungen des Monarchen und des einen Monarchen allein wollte das nicht gelingen, und es ist sogar eine grosse Frage, ob das vielbewunderte Wort des Kaisers: „Nur so zu! Sie werden schon kommen!“ (als ihm geklagt wurde, das Publicum bleibe den Aufführungen besserer Stücke fern) wirklich das richtige Princip aussprach, denn erzwingen lässt sich auch die Verbesserung des Geschmacks nicht. Auf jeden Fall hätte aber unter den folgenden Regierungen derselbe Weg mit derselben Consequenz verfolgt werden müssen. So aber hat die kurze wahrhafte Blüthezeit des Burgtheaters, welche genau mit den ersten Shakespearebestrebungen zusammenfällt, der Reform späterer Zeiten mindestens den Rechtsstandpunkt auch in Dingen des Theaters gegeben, den unschätzbaren Vortheil, sich auf frühere Zustände berufen und dieselben als practisches Vorbild hinstellen zu können.