

**www.e-rara.ch**

**Das Burgtheater**

**Laube, Heinrich**

**Leipzig, 1891**

**Zentralbibliothek Zürich**

Persistent Link: <https://doi.org/10.3931/e-rara-132978>

XIII.

---

**www.e-rara.ch**

Die Plattform e-rara.ch macht die in Schweizer Bibliotheken vorhandenen Drucke online verfügbar. Das Spektrum reicht von Büchern über Karten bis zu illustrierten Materialien – von den Anfängen des Buchdrucks bis ins 20. Jahrhundert.

e-rara.ch provides online access to rare books available in Swiss libraries. The holdings extend from books and maps to illustrated material – from the beginnings of printing to the 20th century.

e-rara.ch met en ligne des reproductions numériques d'imprimés conservés dans les bibliothèques de Suisse. L'éventail va des livres aux documents iconographiques en passant par les cartes – des débuts de l'imprimerie jusqu'au 20e siècle.

e-rara.ch mette a disposizione in rete le edizioni antiche conservate nelle biblioteche svizzere. La collezione comprende libri, carte geografiche e materiale illustrato che risalgono agli inizi della tipografia fino ad arrivare al XX secolo.

---

**Nutzungsbedingungen** Dieses Digitalisat kann kostenfrei heruntergeladen werden. Die Lizenzierungsart und die Nutzungsbedingungen sind individuell zu jedem Dokument in den Titelinformationen angegeben. Für weitere Informationen siehe auch [Link]

**Terms of Use** This digital copy can be downloaded free of charge. The type of licensing and the terms of use are indicated in the title information for each document individually. For further information please refer to the terms of use on [Link]

**Conditions d'utilisation** Ce document numérique peut être téléchargé gratuitement. Son statut juridique et ses conditions d'utilisation sont précisés dans sa notice détaillée. Pour de plus amples informations, voir [Link]

**Condizioni di utilizzo** Questo documento può essere scaricato gratuitamente. Il tipo di licenza e le condizioni di utilizzo sono indicate nella notizia bibliografica del singolo documento. Per ulteriori informazioni vedi anche [Link]

### XIII.

Der Erfolg der „Cäsar“-Vorstellung war ein vollständiger. Er erwarb der Direction ein volles Zutrauen. Und dieses Zutrauen hat mir das Publikum mit liebenswürdiger Nachsicht für all' meine Gebrechen bis zu meiner letzten Directionsstunde im Burgtheater bewahrt. Ich bin dafür dem Wiener Publikum zu tiefem Danke verpflichtet.

„Julius Cäsar“ gewann hiedurch eine feste Dauer. Trotz warmer Sommerszeit konnte er bis zu den Ferien, bis Ende Juni, sechsmal bei vollem Hause gegeben und nach den Ferien in demselben Jahre ebenso oft wiederholt werden. Ja, er übte seine Anziehungskraft einer Novität auch das nächste Jahr aus und ist alsdann Jahr für Jahr zahlreich wiederholt worden.

Ein römisches Stück ohne Liebes-Intigue, nur große Staatsereignisse darstellend, und mit schwachem Schlusse!

Wäre das in einer andern deutschen Stadt, wäre das in Berlin möglich? Kaum. Man giebt dort auch „Julius Cäsar“, aber er erscheint nur nach langen Zwischenräumen. Und doch hätte Berlin einem strengen Shakespeare-Stücke gegenüber gar Mancherlei voraus gegen Wien. Die Shakespeare-Muse sieht dem dortigen Publikum wirklich näher. Die norddeutsche Landesart ist der englischen schon verwandter; die literarische Bildung ist zahlreicher verbreitet durch gute Schulen, und der protestantische Geist kommt der Shakespeare'schen Gedankenwelt vorbereitet entgegen, denn Shakespeare's Gedankenwelt entsprang ja der protestantischen Freiheit im Denken. Da wäre also doch Vorsprung genug, um den mangelnden Romanreiz eines streng politischen Stückes leichter entbehren zu können. Noch mehr: das Wiener Publikum ist zwar dem Berliner darin voraus, daß es die Schönheit eines Stückes rascher und wärmer auffaßt, aber das Berliner folgt einer verständigen Composition ruhiger und

überlegter, es erschrickt deßhalb weniger vor consequenten starken Ausbrüchen einer solchen Composition; es hat Nerven, welche durch systematische Litterarbildung stärker gehärtet sind. „Othello“ zum Beispiel, dasjenige Stück Shakespeare's, welches am folgerichtigsten motivirt und geführt ist, wird in Wien immer bis auf einen gewissen Grad gescheut und gefürchtet. Die Ausbrüche Othello'scher Art haben für das eigentliche Burgtheater-Publikum stets etwas Erschreckendes und Bedenkliches und müssen durch Shakespeare's Namen gedeckt werden. Das ist in Berlin ganz anders. Die Folgerichtigkeit, wenn auch noch so grimmvoll, sagt dem dortigen Sinne zu. „Othello“ ist in Berlin geradezu populär.

Und trotz aller dieser Eigenschaften des Näherstehens würde ein Stück wie „Julius Cäsar“ dort schwerlich eine so mächtige und andauernde Theaterwirkung machen, wie es sie in Wien von 1850 an gemacht hat. Dazu ist ein warmer Theatersinn, ist ein schöner Enthusiasmus für ein großes, neues Stück erforderlich, und der naive Respect des Wieners für eine Größe, welche ihm unerwartet entgegentritt. Diese naive Empfängniß ist und bleibt eine unschätzbare Eigenschaft des Wiener Publikums. Sie bringt allerdings manchmal zur Verzweiflung, wenn sie sich durch Mangel an Kenntniß verleiten läßt, jede fremdartige Neußerlichkeit heiter und lustig zu begrüßen, und jedes Befremdliche kurzweg anzulachen oder gar auszulachen. Aber den eingebornen künstlerischen Grundton verleugnet das große Wiener Publikum nie. Es erkennt das Echte in der Kunst immer und huldigt ihm stets mit Hingebung. Und gerade die Hingebung ist ihm so eigenthümlich wie dem Pariser Publikum. Ihr vorzugsweise verdankt es Wien, daß es noch ein gutes Schauspiel haben kann, während die anderen deutschen Städte es immer mehr entbehren müssen. Diese Hingebung erhöht den Dichter und erhöht den Schauspieler.

Für „Julius Cäsar“ waren übrigens auch die Revolutionsstöße, welche Wien kurz vorher erschüttert hatten, eine Vorschule gewesen zu geneigtem Verständniß. Die römische Revolution im Stücke weckte helle Erinnerungen. Namentlich die Volksscenen thaten dies, indem sie die Wankelmüthigkeit und den jähen Wechsel der Volksstimmung zeigten.

Aber bei all diesen Erklärungen erscheint mir immer die

große und dauernde Wirkung des Stückes höchst merkwürdig, wenn ich es als Theaterstück an meinem Auge vorübergehen lasse.

Das Stück selbst, von großem Geiste geführt und eine der größten Compositionen Shakespeare's, leidet doch in unserm heutigen Theater und für unseren heutigen ausgebildeten Theatergeschmack an manchem Uebelstande und an einem ganz unwirksamen letzten Acte.

Der Held Julius Cäsar handelt nicht, sondern ist nur Mittelpunkt der Handlung. Er verschwindet sogar schon inmitten des Stückes. Wir müssen uns damit begnügen, daß sein Geist ersichtlich fortwirkt.

Dies ist eine Strecke lang meisterhaft bewerkstelligt. Sein Rächer Antonius entwickelt sich in der großen Rede und in Beherrschung der Volksmassen so mächtig, daß diesen Scenen nichts Aehnliches in der ganzen Literatur Europas an die Seite zu stellen ist.

Aber von da an werden wir inne, daß die einheitliche Triebkraft ausgeht. Die berühmte Zankscene zwischen Brutus und Cassius, die erwachende Nemesis des beseitigten Herrn, ist als gut gedachte und gut geführte Scene wohl angethan, den Geist des Zuschauers interessant zu beschäftigen. Das künstlerische Bedürfniß des Zuschauers jedoch befriedigt sie nicht mehr. Sie kommt zu spät im dramatischen Organismus. Wir sind schon auf der Höhe des Endes, und da genügt eine Scene nicht mehr, welche nur an unser zustimmendes Verständniß gerichtet ist. Wir brauchen da ein stärkeres, drangvolleres Moment. Da folgt die leibhaftige Geisteserscheinung Cäsar's und stellt unsere erschütterte Theilnahme wieder her. Wenigstens einigermaßen.

Der letzte Act aber genügt uns nicht in seiner bloß epischen Führung, und er hat theatralisch schwere Mißlichkeiten. Wir haben uns darein ergeben, statt des todtten Cäsar einen neuen Helden zu erhalten, den Brutus. Das ist auf der Bühne viel abgeschwächer als im Lesen. Wir müssen aber auch noch einen Concurrenten mit in den Kauf nehmen, den Cassius, und schließlich müssen wir zwei Sterbescenen dieser zwei Helden von theatralisch schlimmer Gleichmäßigkeit durchmachen. Das kühl ab über die Gebühr.

Ich führe dies an, um auf den Unterschied aufmerksam zu machen zwischen der Theaterkritik und der Buchkritik. Letztere

haben wir in fast argem Maße über Shakespeare, eine wahrhaftige Theaterkritik über die Shakespeare-Stücke haben wir in sehr geringem Maße.

Unsere Buchkritik über Shakespeare ist bekanntlich ein unerschöpflicher Born des Lobes, und ich will gar nicht streitig machen, daß sie unserem literarischen Geiste reiche Hilfsquellen erschließen hilft, wie überschwenglich sie sich auch oft geberde, wie grundlos sie auch oft folgere und thürme. Aber ich muß doch einmal darauf hinweisen, daß diese Shakespeare-Kritik uns meist ganz irrthümlich berichtet über die Wirkung der Shakespeare-Stücke auf dem Theater. Ich wüßte kaum einen der Shakespeare-Erklärer, welcher darin eine Bedeutung hätte.

Gervinus am wenigsten. Er führt geradezu irre. Sein Urtheil über die Theaterwirksamkeit Shakespeare's ist eine völlige Merkwürdigkeit.

Wenn er sagt: dies Stück empfiehlt sich ganz besonders für die Bühne, dann kann man sicher sein, es ist nicht aufführbar. Und wenn er seine Bedenken äußert über die Aufführbarkeit, dann kann man sich getrost mit der scenischen Einrichtung des Stückes beschäftigen. Denn von dem Talente des Schauspielers Shakespeare weiß Gervinus kein Wort. Wie oft überrascht uns dies Talent bei der Inszenefezung! Es hat kein dramatischer Autor so viel scenische Macht, die wir heute noch nicht mit all' unserer Classificirung der Effecte hinreichend erklären können, als gerade Shakespeare. Er war auch darin ein Genie.

Aber er hatte eine ganz andere Bühne, als wir sie haben, und seine Zuschauer machten ganz andere Ansprüche, als die unserigen sie machen, und um über Theaterwirkung Etwas voraussagen zu können, muß man eben eine plastische Phantasie haben. Just diese aber geht zumeist Gelehrten ab. Sie sind vorzugsweise Denker, nicht Künstler. Und gerade Gervinus ist völlig verlassen von jedem Atom plastischer Phantasie. Man braucht nur seinen Styl anzusehen, eine wahre Tortur für den Leser, welcher irgend ein künstlerisches Bedürfniß hat. Die Gedanken drängen sich und stoßen sich in dunkler Kammer. Gervinus sieht sie selber nicht; er hat nie eine Anschauung und kann deshalb auch keine geben.

Es gehört zu unserem deutschen Schicksale, daß eben solch ein Mann — reich an Kenntnissen und unermüdet im Fleiße,

aber ohne jede plastische Fähigkeit — über unsere Poeten zu Gerichte sitzt. Die Grund-Elemente der Poesie, naive Anschauung und glückliche Gestaltung, sind seinem Naturell ver sagt, er muß seinem Wesen gemäß die Dichter nach Gedanken-Kategorien messen und muß also Poeten wie Goethe auf's Aergste mißhandeln.

Bei einem Landsmanne wie Goethe thut das weniger Eintrag. Der steht unserem Verständnisse so nahe, daß unverständiger Tadel an uns abg leitet. Aber wenn der Kritiker ohne Augen über die Wirkung bloß gelesener Dramen redet, dann muß er den Leser irreleiten. Glücklicherweise ist er durch den großartigen Geist Shakespeare's so eingenommen für diesen Dichter, daß er auch das lobt, was er nicht sieht, und so wird sein reichlich gesammeltes Material immerhin werthvoll, seine rastlos und unruhig combinirende Dialektik immerhin anregend, wenn man sich durcharbeitet durch das Dornengestrüpp seiner Rede, und wenn man auf der Huth bleibt bei seinen Folgerungen. Aber vor seinen Verkündigungen der Shakespeare'schen Theater-Effecte möge Jedermann gewarnt sein.

Was die Einrichtung des „Julius Cäsar“ für unsere Scene betrifft, so bin ich sehr vorsichtig zu Werke gegangen. Es war das erste Stück, welches ich für die Aufführung redigirte, und da ist man noch sehr schüchtern. Längere Theaterführung macht in diesem Punkte dreist, ja gewaltsam. Das unmittelbare Leben stellt gebieterische Forderungen, und die offene Scene mit dem anwesenden Publikum ist unmittelbares Leben. Da hören alle erlernten Rücksichten auf; man will und muß bestehen, und das Publikum da unten fragt nicht nach literarischer Geschichte, es fragt nur, ob das da oben dargestellte Stück seinen lebendigen Ansprüchen genügt.

Der Theater-Director Schröder, welcher das große Verdienst hat, Shakespeare auf der deutschen Bühne eingeführt zu haben, ist am gewaltsamsten vorgegangen.

Die literarische Kritik hat auf der anderen Seite den Beruf, das Original zu vertheidigen gegen die Abänderer, und dadurch die Abänderer in Schranken zu halten. Der geschichtliche Verlauf stellt das Gleichgewicht her zwischen Beiden. Gebiert die Abänderung ein dauerndes Stück, dann wird die literargeschichtliche Einwirkung wirkungslos; gelingt das nicht, dann wird der

frevelhafte Theater-Director gestäubt. Das Bedürfniß nach neuen Stücken zwingt ihn aber schon morgen wieder zu neuen Versuchen; denn das lebendige Bedürfniß respectirt kein Verbot, es gehe von bürgerlicher Polizei aus oder von literarischer Polizei.

„Julius Cäsar“ bedarf in seinem Baue auch für unsere Scene keiner wesentlichen Veränderung. Nur im letzten Acte macht das scenische Arrangement eine Zusammenziehung nöthig.

Einige Wochen nach dem „Cäsar“, also mitten im Sommer, brachten wir „Rosenmüller und Finke“, von Töpfer, zum erstenmale. Ich machte keine Umstände und legte es in so ungünstige Jahreszeit, für welche man sich sonst jeder Neuigkeit enthält, weil ich ein schlechtes Gewissen hatte mit dem Stücke. Unsere praktischen Lustspiele nehmen sich in der Lectüre gar gröblich aus und gar bedenklich. Ehe das frische Gelächter die leeren Stellen ausfüllt, erscheinen sie verzweifelt ordinär. Ich hatte auch noch zu wenig Praxis, um hinreichend zuversichtlich zu sein in diesem Punkte. Und die erste Aufführung gab meiner jungfräulichen Scheu vollständig Recht. Das jetzt so beliebte Lustspiel wurde am ersten Abende unzweideutig abgelehnt. Man hatte viel gelacht, schwieg aber gegen den Ausgang und zischte am Ende.

Dies will im Burgtheater sagen: das Stück läßt sich leidlich an, genügt aber doch den Anforderungen nicht, die wir zu stellen berechtigt sind. Beim Schauspiel und Trauerspiel ist dies ein Verdict, von welchem es keine Appellation giebt. Die Leute kommen da eben nicht zur zweiten Vorstellung. Beim Lustspiele aber giebt es eine Appellation. Die Erheiterung ist ihnen zu nothwendig. Man erzählt zu Hause: classisch ist das Stück nicht, es sündigt vielfach, aber es unterhält doch. Kann man sogar sagen: es unterhält lustig, dann schwinden alle Bedenklichkeiten und die Leute kommen zahlreich zu den Wiederholungen. Dann hat das Stück seinen kritischen Abweis erlebt, das Gewissen ist beruhigt und es findet seinen praktischen Erfolg zu männlicher Unterhaltung. So hat es sich ereignet mit „Rosenmüller und Finke“.

Ohne diesen praktischen Ausgleich könnte auch kein Theater bestehen; denn es werden gar wenig Stücke geschrieben, welche der Kritik und dem Bedürfnisse der Unterhaltung gleichmäßig genügen.

Einige Monate später verschafften wir uns selbst, Regisseure und Director, eine originelle Unterhaltung. Wir trachteten ein Stück aufzuführen, in welchem lauter ungestüme Jugend zu toben hat und wir wollten einen großen Theil dieser ungestümen Jugend durch alte Herren darstellen lassen. Theils fehlte wirklich noch die hinreichende Anzahl junger Schauspieler, theils sollte uns solch eine würdevolle Besetzung als Passirischein dienen. Wenn die Behörde sähe, daß Papa Anschütz einen wilden Jüngling spielen wollte, so war das, meinten wir, die Zusicherung, daß nichts Ungebührliches beabsichtigt würde.

Wir wollten Schiller's „Räuber“ auf's Burgtheater bringen. Sie waren im Theater an der Wien gegeben worden, im Burgtheater aber nie. Die Censur war in frühester Zeit dagegen gewesen, und eine unklare Scheu vor Rohheit gab der Censur Recht. Schreyvogel hatte meines Wissens keinen Versuch gemacht; in Deinhardstein's leichtes Wesen paßte solch ein urwüchsiges Stück gar nicht, und Holbein hätte wohl in den letzten zwei Jahren Gelegenheit dazu gehabt, er gehörte aber in eine Beamtenrichtung, welche mit Wagner im „Faust“ dergleichen scheut, „weil ich ein Feind von allem Rohen bin.“ Regierungsrath von Holbein war ein gewissenhafter und ehrenhafter Beamter, welcher in allen Verwaltungs-Angelegenheiten Sorgfalt, Strenge und Muth entwickelte; in allen Fragen aber, welche das Theater mit Politik in Berührung brachten, war er ängstlich und zaghaft.

So lagen denn die „Räuber“ Anno 1850 noch für das Burgtheater wie auf einer unnahbaren Insel im fernen Ocean. Wir aber rüsteten eine Expedition, um diese Insel zu erobern. Anschütz stand als Schweizer auf dem Deck, Löwe als Spiegelberg, und so fort lauter erfahrene Jünglinge; Fichtner als Hermann der Bastard stach beinahe ab. Die beliebte Form für zu hoch oder zu niedrig hängende Früchte, das Gesuch um eine Wohlthätigkeits-Vorstellung, war unsere Flagge, und nicht ohne Zagen meldeten wir uns mit diesem verwegenen Unternehmen bei unserer Behörde. Als wir eintraten, flüsterte mir Anschütz zu: Doctor! Wir erleben ein Unglück und werden mit Schimpf und Schande fortgejagt.

Ich muß vorausschicken, daß unser Chef, welcher zu Anfang für eine große Schaar von Stücken die rothen Kreuze gemacht, im Laufe des Jahres etwas milder geworden war. Er war ein

Tory und streng in seinen Grundsätzen, welche mit dem Liberalismus der Zeit wenig Gemeinsames hatten. Aber er war einer vorsichtigen, logischen und ehrlichen Beweisführung nicht immer unzugänglich; er war günstig gestimmt durch die Erfolge, welche dem Theater gelangen, und er handelte nicht gern gegen die Strömung, welche eben an oberster Stelle herrschte. Diese Strömung war im Jahre 1850 noch nicht ausgesprochen anti-liberal. Man hatte noch zu viel aufzuräumen und vorzubereiten, ehe man an die Aufhebung einer Verfassung denken konnte, welche unter freisinniger Form ganz Oesterreich zusammenhielt und der Verbesserung fähig war. Graf Landkoronski, ein Schwager Stadion's, ließ sich damals wohl noch daran erinnern, daß sein Schwager starken Antheil habe an dieser liberalen Verfassung und daß unter solchen Umständen wohl auch die „Räuber“ —

„Die Räuber?!“

Von Schiller, wurde schüchtern hinzugesetzt, um den bösertigen Titel zu entschuldigen.

Er lächelte zu dem abenteuerlichen Jünglingswunsche der alten Herren, aber er schüttelte doch langsam das Haupt und zeigte wenig Lust, ihn zu gewähren.

Es ist merkwürdig, was dies erste Stück Schiller's den Leuten zu schaffen gemacht, was für lodernde Sympathien, was für grimmige Antipathien es geweckt hat. Der ganz neue Kern eines Genies, welcher zum erstenmale vor den Menschen erscheint, macht eben als ganz neu und unerhört den heftigsten Eindruck. War es nicht bei Goethe ebenso gewesen? Sein „Götz von Berlichingen“ setzte die ganze deutsche Welt in Bewegung. Nur war Goethe ein friedliches Naturell, Schiller aber ein kriegerisches. Die „Räuber“ also setzten in Flammen, während „Götz“ nur in Bewegung gesetzt hatte. „Louise Millerin“, wie „Cabale und Liebe“ zuerst hieß, war nicht minder arg, sie griff bis zum Aufzucken schmerzhaft in die Wunden der Gegenwart, in Standes- und Regierungswunden, aber die Welt schrie nicht mehr. Sie kannte bereits diesen neuen Kern einer genialen Kraft. Beim zweiten Stücke ist der Schreck schon escomptirt, wie man in der Börsensprache sagt.

An den „Räubern“ ist dieser Schreck immer haften geblieben. In Dresden lebte während der Dreißiger Jahre unseres Jahr-

hundreds ein alter russischer Fürst, der konnte vierzig Jahre nach Erscheinen der „Räuber“ sein Entsetzen über dies Stück nicht loswerden. Es hatte sich zum Haß ausgebildet, er haßte die „Räuber“ wie die Sünde, und so oft sie in Dresden aufgeführt wurden, so oft wiederholte er folgende Worte: „Wenn ich Gott selber wäre und im Begriff stünde, diese Welt zu schaffen, zugleich aber voraussähe, daß die „Räuber“ in dieser Welt geschrieben und mit Beifall aufgeführt werden sollten — ich ließe diese Welt ungeschaffen.“

Zu unwilligem Erschrecken des Dresdener Intendanten, des Herrn v. Lüttichau, hatte ich in den „Karlschülern“ diese Worte dem Herzoge Karl in den Mund gelegt. Herr v. Lüttichau beschwor mich, diese Uebertreibung zu streichen. Sie hätte ihn lange genug von dem alten Russen gärgert. Ich lehnte das aber lächelnd ab.

Jetzt kam die Strafe. „Die Räuber“, welche ich nun brachte, waren auf dem Punkte, lächelnd abgelehnt zu werden. Ein Mitglied meiner Behörde hatte diese russischen Worte aus den „Karlschülern“ kennen gelernt und citirte sie in diesem kritischen Augenblicke. Glücklicherweise ging dies Mitglied, welches wirklich ebenfalls einen tiefen Abscheu hegte vor den „Räubern“, in seiner anklagenden Beweisführung bis zum Aeußersten: es malte die Folgen einer „Räuber“-Aufführung dahin aus, daß junge Leute in Mähren oder Böhmen dadurch veranlaßt werden könnten, auch heutigentags in die böhmischen Wälder zu ziehen und eine Räuberbande zu bilden —!

Das wirkte, wie jede Uebertreibung wirkt. Warum nicht gar! rief der Chef, und gab die Erlaubniß zur Aufführung der „Räuber“ — freilich zunächst nur für den Wohlthätigkeitszweck. Meine Sorge war nun, das Stück für immer zu gewinnen, indem ich es so zur Anschauung brächte, wie es wirklich ist, nämlich unter Hervorhebung seiner moralischen Folgerungen und seines moralischen Strafgerichtes. Ich ging also auch im letzten Acte ab von der herkömmlichen Mannheimer Einrichtung, welche den Franz am Leben erhält und nur in den Thurm werfen läßt. Aus diesem Thurme hat er höchst wahrscheinlich Befreiung zu erwarten, nachdem der Majoratsherr Karl sich dem Galgen überantwortet hat. Ich ließ ihn sich erdroffeln, wie's Schiller gewollt, und ließ dem Karl alle die moralischen Versöhnungsworte,

welche herkömmlich gestrichen werden. Und so gelang es uns, durch nachdrückliche Betonung des geistigen Inhalts und durch kräftige Motivirung der Wildheit im Stücke einen Eindruck der Vorstellung zu erreichen, welcher nicht roh war und dem Stücke eine dauernde Stätte gewann. Die „alten Herren“ halfen dazu wesentlich, indem die wilden Reden in ihrem Munde eine solide Begründung erhielten. Anshütz arbeitete die große Rede von der Befreiung Koller's zu einem rhetorischen Meisterstücke aus, und Löwe's Spiegelberg wurde zum Cabinetstück eines lebensvollen Wichtes. Die jungen Kräfte, Wagner als Karl, Davison als Franz, beflügelten sich neben den Veteranen, und so entstand eine Vorstellung voll Ungestüm und Drang und doch so voll innerer Bedeutung, daß sie auch jetzt noch nach Verwandlung der alten in junge Räuber eine Zierde des Repertoires ist, nicht bloß ein unverwüßliches Zugstück.

Man ist in Karlsruhe neuerdings damit vorgegangen und einige Theater sind nachgefolgt, das Stück im Rococo-Costüm zu geben. Ich sehe darin keinen Gewinn. Im Gegentheil. Bekanntlich wurde das Stück gegen Schiller's Wunsch in die fernen Zeiten des allgemeinen Landfriedens zurückverlegt. Dalberg verlangte es. Das war übertrieben. Es aber modern zu machen für Schiller's Jugendzeit und ihm das Costüm des siebenjährigen Krieges zu geben, weil die Schlacht bei Prag erwähnt wird, das heißt das Wort über den Geist setzen und dem Stücke schaden. Rococo-Costüm hat etwas Zierliches, Enges, Gepuztes und ist dem Inhalte der „Räuber“ gar nicht zuträglich. Die Rococokleider und die rohen, wilden Studenten in Leipzig stimmen nicht zusammen. Franken, wo ein Theil des Stückes spielt, war im siebenjährigen Kriege so wenig vom Kriege berührt, daß das Walten einer solchen Räuberbande nicht wohl möglich war. Im dreißigjährigen Kriege dagegen war ganz Deutschland so herrenlos und regierungslos, daß alle Phafen des Stückes möglich sind; eine Schlacht bei Prag gab's zufällig auch, und das Costüm ist malerisch, dem Inhalte entsprechend. Wir geben deshalb die „Räuber“ in der Tracht des dreißigjährigen Krieges.