



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Roeber, Friedrich: Die freie Bühne und der Naturalismus

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

in den die zerrissenen Leichname der in den Kampfspielen getöteten Gladiatoren hinabgeschleift werden und wo sie ihrer Kleidungsstücke beraubt werden, ist die Wiedergabe eines so blutigen Schauspielers, daß man nur bedauern kann, daß sich so viel Kunst zu so viel Roheit verstanden hat. Aber wenn man das Gefühl des Ekels überwunden hat, so bleibt doch die Kunst, und diese Kunst, die sich mit der Natur völlig in eins setzen und, wenn es not thut, sie auch völlig überwinden kann, ist das Nachahmenswerte, nicht die Sucht nach nervenaufregenden Stoffen. Es scheint, daß diese Lebendigkeit der malerischen Darstellung nur im Süden erlernt werden kann, und darum werden unsere Kunstbehörden wenigstens den Versuch machen müssen, unsern Kunstjüngern die Möglichkeit zu gewähren, ihr Talent durch längern Aufenthalt im Süden Europas mehr zu entfalten, zu kräftigen und zu vertiefen.



Die freie Bühne und der Naturalismus

Von Friedrich Roeder



n der Juliausgabe der Westermannschen Monatshefte teilt Herr Dr. Otto Brahm mit, daß die Berliner freie Bühne, deren Mitbegründer und deren Seele er war, keine Aufführungen mehr veranstalten werde. Er benutzte diesen Anlaß, sich über seine Absichten bei Errichtung der freien Bühne und das Wesen des naturalistischen Dramas auszusprechen, wobei er zu dem Schlusse kommt, das deutsche Theater werde naturalistisch sein oder es werde gar nicht sein. Das ist nicht allzu tragisch zu nehmen, da das deutsche Theater unter allen Umständen „sein“ wird, so oder so, und welche Richtung auch vorübergehend auf ihm herrschen möge. Der Lärm, den die ganze Angelegenheit verursacht hat, wird mit dem Schluß der Berliner Bühne nicht verschwinden, da die Eröffnung anderer Bühnen derselben Art in Aussicht steht. Bei den Ansprüchen, die für die darauf zur Darstellung gelangenden Stücke erhoben werden, daß sie eine neue dramatische Kunst bedeuten, dürfte es von allgemeinem Interesse sein, zu untersuchen, ob auf den Bahnen, die diese neue Kunst wandelt, die Kunst überhaupt zu finden sei.

Herr Dr. Brahm teilt die dramatische Kunst ein in die heitre und in die hohe, und es ist gerade die hohe Kunst, wie sie von ihm aufgefaßt wird, der

er die Wege hat ebnen wollen, da sie überall sonst verschlossene Thüren fand. Es leitete ihn dabei ein idealer Drang, der unsre volle Anerkennung verdient, gleichviel ob er irrte oder nicht, und ob der Erfolg ihm Recht gab oder ihn verleugnete.

Auch die große Kunst der alten Schule klopft vergeblich an, denn je länger je mehr ist die Bühne unfähig geworden, ihr eine Heimstätte zu bieten; sie sucht die Naturwahrheit in Außen- und Nebendingen und erstarrt zur Unbeweglichkeit in dem Übermaß ihrer Dekorationsstücke, den geschlossenen Zimmern, die man früher gar nicht kannte, dem zuweilen ungemein schwierigen und mühsamen Aufbau in andern Szenen, womit man das Auge des Zuschauers zu täuschen sucht. Schon vor einigen Jahren habe ich in meinem Roman „Marionetten“ auf die Notwendigkeit einer Rückkehr hingewiesen und damals dieselben Vorschläge gemacht, wie sie seit kurzem von Herrn von Perfall in München versucht werden, freilich ohne daß er einstweilen Nachfolger gefunden hätte.

Shakespeare konnte sich zu jener universalen Größe, die wir an ihm bewundern, nur auf einer Bühne entwickeln, die ihn nirgends einengte, sondern allen Eingebungen seiner Phantasie den breitesten Spielraum gewährte; er wäre unter den jetzigen Verhältnissen ganz undenkbar. Nicht Aristoteles, auf den Herr Dr. Brahm zurückkommt, und die von ihm für das Drama aufgestellten Gesetze sind Schuld an der jetzigen Verkümmern, sondern es ist die Bühne selbst, die uns, ohne von Aristoteles etwas zu wissen, zu seinen drei Einheiten, das heißt also zur alten französischen Tragödie zurückführen will. Wie anders und wie groß die volle Freiheit auf der Bühne wirkt, das zeigt uns deutlich das altindische Theater, das in den Fürstengärten aufgeschlagen wurde und gar keine Dekorationen hatte, sondern es der Phantasie, nicht der Zuschauer, sondern der Zuhörer überließ (schon der alte Laube sagte, das Drama sei kein Schau-, sondern ein Hörspiel), sich die Szenerie selbst vorzustellen. Daher gestattete es, ganz im Gegensatz zum griechischen Theater, obgleich anscheinend durch das griechische erweckt und beeinflusst, seinen Dichtern die freieste Bewegung in Raum und Zeit und erzeugte, durch diese Freiheit, die reiche und zugleich ungemein realistische Entwicklung der indischen dramatischen Litteratur. Einige Stücke, geschrieben im ersten und zweiten Jahrhundert vor dem Beginn unsrer Zeitrechnung, vielleicht noch ältern Datums, verraten eine auffallende Verwandtschaft mit Shakespeare.

Wo, wie es hier der Fall war, die Aufmerksamkeit nicht durch zudringliche Dekorationen abgeleitet wird, da bleibt sie auf dem gesprochenen Worte haften, und der Dichter kommt zu seinem vollem Rechte. Jetzt tritt er in die dritte Linie zurück; am liebsten möchte man ihn ganz verbannen. Theaterlitteratur und dramatische sind zu Begriffen geworden, die sich nicht mehr decken; es giebt eine Menge von Theaterstücken, die nichts vom Drama an sich

haben, als die äußere Form; für die Dramen aber, die auf der Bühne keine Stätte finden, hat man das unsinnige Wort „Buchdrama“ in Umlauf gebracht, das nichts bedeutet, denn jedes wirkliche Drama ist auch darstellbar und übt, wie Versuche gezeigt haben, auch von der Bühne herab eine wesentlich größere und tiefer gehende Wirkung aus, als die für den Tag geschriebenen Theater-Duendstücke. Über den Wert entscheidet überhaupt nicht das Theater, sondern das Lesepubl. Daß die dramatische Dichtung eine für sich bestehende Kunstgattung bildet, die der Verkörperung durch die Schauspieler ebenso wenig bedarf, wie das Epos des Vortrags durch die Rhapsoden, das sagte schon Aristoteles, und thatsächlich ist eine Menge griechischer Dramen, sowohl von dem großen Dreigestirn, Aeschylos, Sophokles und Euripides, wie von andern, niemals zur Aufführung gelangt, sondern sie sind eben Buchdramen geblieben, wie die größere Zahl der Goethischen, wie jetzt die Theaterdirektoren auch wohl die größere Zahl der Schillerschen dahin rechnen. Das Drama als ein dichterisches Kunstwerk verliert sogar auf der Bühne, weil diese in den meisten Fällen nur einen Auszug, das Gerippe geben kann: sie verwandelt die Kunstmalerei des Poeten in die Dekorationsmalerei des Schauspielers. Niemand wird behaupten wollen, daß auch die vortrefflichste Aufführung des Hamlet, des Faust, der Sphigenie imstande sei, den Genuß zu ersetzen, den uns in einsamer Kammer eine Vertiefung in die Werke selbst bereitet.

Herr Dr. Brahm sagt mit Bezug auf Aristoteles, daß die Kunst nicht an hergebrachten Begriffen und konventionellen Gesetzen kleben bleiben könne, daß, „wo alles sich wandle, alles fließe“ (bekanntlich hat Goethe diesem Gedanken des Heraklit in seinem Gedichte „Dauer im Wechsel“ eine wundervolle Ausführung gegeben), ästhetische Gesetze von ewiger Dauer gar nicht bestünden. Das ist ganz richtig. Von den Tagen des Aristoteles an ist alle Ästhetik nur abgeleitet von den Kunstwerken selbst und kann keine Gesetze für die Zukunft aufstellen. Die Pergamener haben alle unsre alten Kunstbegriffe über den Haufen geworfen; in der Musik und in den bildenden Künsten, der Plastik wie der Malerei, finden unter unsern Augen die größten Revolutionen statt; aber auf dem Grunde alles dieses Fließenden und Wandelbaren giebt es ein Beharrendes, Unvergängliches und Unwandelbares, was das Kunstwerk, welcher Richtung es auch angehören möge, zum Kunstwerk macht, und dieses Etwas darf nirgends fehlen, wo künstlerische Ansprüche erhoben werden. Es hält allerdings sehr schwer, dafür eine erschöpfende Definition zu finden, und vielfach wird uns wohl, wie in der Kunst überhaupt, das simple Gefühl darüber Rechenschaft geben müssen, ob es vorhanden sei oder nicht. Bei der neuen naturalistischen Richtung käme es also zunächst und wohl ausschließlich darauf an, ob ihre Schöpfungen von diesem Grundelement durchdrungen sind oder überhaupt durchdrungen werden können, und das führt zu der Frage: Was ist Naturalismus?

Herr Dr. Brahm hat eine Charakteristik desselben von Anzengruber beigefügt, die im allgemeinen darauf hinausläuft, daß unter Naturalismus die Wahrheit zu verstehen sei. Doch die Wahrheit der Natur? Das aber ist eine Forderung, die solange besteht, als es eine Kunst giebt. Aber — was ist Wahrheit? fragte schon Pilatus. Jeder glaubt sie für sich zu haben.

Es giebt so viele Naturwahrheiten, als es Menschen giebt, denn jeder Einzelne steht der Natur besonders gegenüber, und auf jeden Einzelnen macht sie einen besondern Eindruck, der selbst bei diesem Einzelnen, nach seiner Entwicklung und seinen Stimmungen, von einem Tage zum andern dem Wechsel unterworfen ist. Wie es in dem Goethischen Gedichte heißt:

Du nun selbst! Was felsenfeste
Sich vor dir hervorgethan,
Mauern siehst du, siehst Paläste
Stets mit andern Augen an.

Dem sozialistischen Arbeiter erscheint die Natur anders als dem Fabrikherrn, dem Trauernden anders als dem Fröhlichen, dem Maler anders als dem Dichter. Jeder zeichnet sie, wie sie sich in ihm widerspiegelt, und jedes Bild ist naturwahr, obgleich die Bilder unter sich nicht die mindeste Ähnlichkeit haben. Das Auge des Lumpensammlers, der zwei Betteljungen auf der Straße liegen sieht, sich den Mund vollkröpfend mit Trauben und Melonenschnitten, bleibt auf ihren Lumpen und ihrem widerwärtigen Schmutze haften; Murillo sah sie mit den Augen des Malers und schuf ein entzückendes Bild. Könnte der Lumpensammler mit Farbe und Pinsel hantiren, er würde mit Vorliebe das malen, was er begreift: die Lumpen, den Schmutz, die Fressgier, und hätte in jenen Betteljungen nur den Stoff zu einem abstoßenden und ekelerregenden Gemälde gefunden, denn für das, was Murillo in ihnen sah: die leuchtenden Augen, die Lebensfreude, nicht Fressgier, sondern die volle Behaglichkeit des Genusses hätte ihm der Blick gefehlt, wie umgekehrt Murillo kein Auge hatte für das, was jenem als das einzig Charakteristische erschienen wäre. Welches der beiden Bilder ist nun das richtige? Ich gebe zu: keines; die absolute Wahrheit würde in der Verschmelzung liegen.

Anzengruber will diese absolute Wahrheit; er will, wie Herr Dr. Brahm sagt, nichts von außen hineinbringen, keine Idealisierung, keine geistreiche Tendenz. Aber in dem Bestreben, das alles gewaltfam abzuwehren, liegt die Gefahr, es auch in den Fällen nicht zu sehen und zu beachten, wo es wirklich vorhanden ist, sondern die andre Seite nur um so stärker hervortreten zu lassen, und statt der konventionellen Lügen des Idealismus erhalten wir die konventionellen Lügen des Naturalismus, statt des Bildes von Murillo ein Bild des Lumpensammlers. Was ist vorzuziehen? Auch Anzengruber kann die Welt nur so zeichnen, wie sie ihm selbst erscheint, und ich habe das Gefühl, als ob sie ihm zuweilen recht verzerrt erschienen sei. Jeder ist eben den stets

vorhandenen Irrungen seines Auges unterworfen; der beobachtende Astronom unterläßt nicht, für das eigne Auge die konstante Fehlergröße zu ermitteln, und berichtigt darnach seine Beobachtungen. Wenn wir nur auch für die lebendige Welt um uns unsre Beobachtungsfehler ermitteln und unsre Beobachtungen darnach berichtigen könnten!

Unsern großen Dichtungen ist nicht der Vorwurf zu machen, daß sie nicht naturwahr, also nicht naturalistisch seien. Der nach durchaus neuem tastende moderne Naturalismus ist dadurch gezwungen, Stoffe und Menschen andern Regionen zu entnehmen, an die bis jetzt keine Künstlerhand gerührt hat, äußerlich und innerlich, seelisch genommen; sein Weg führt ihn demnach nicht auf die Höhen der menschlichen Gesellschaft, sondern in ihre Tiefen, in die ganz versumpften oder in die Versumpfung hinabreichenden Kreise. Wenn es sich da nur um eine Darstellung des Häßlichen handelte, so wäre vielleicht nichts dagegen zu sagen, denn das Häßliche kann sehr wohl den Stoff für eine künstlerische Gestaltung abgeben, wie denn eine Ästhetik des Häßlichen ihre volle Berechtigung hat. Der Kunst der Malerei ist das Häßliche nicht fremd; namentlich verdanken wir den Niederländern eine Reihe wertvoller Bilder, die dieser Rubrik zuzuzählen sind, und auch im Drama, dem die Darstellung der innern Häßlichkeit, der Mißbildung der menschlichen Seele zur Aufgabe fällt, sind wir nicht arm daran; ich brauche nur an Shakespeares Richard III., an Macbeth, Iago, Shylock, in den Schillerschen Räubern an Franz zu erinnern. Allen diesen Charakteren ist ein Zug von Größe beigemischt, der unsern Anteil erregt, ohne den wir sie nicht ertragen würden, der niemals fehlen darf, wenn sie in den Vordergrund gestellt und zu Helden des Stückes erhoben werden. Deshalb ist es nicht bloß unkünstlerisch, sondern geradezu abstoßend, wenn man, wie es von Ibsen in den Stützen der Gesellschaft geschehen ist, einen ordinären Schurken und Betrüger, der ins Zuchthaus gehört, an dessen Theaterbekehrung am Schlusse niemand im Ernste glauben wird, in den Mittelpunkt eines Dramas stellt und ihm die Rolle eines Helden zuweist. Was den Widerspruch herausfordert, ist nicht die Darstellung des Häßlichen, sondern des Schmutzes, der den der Versumpfung entnommenen Stoffen stets anklebt; insbesondere die Art und Weise, wie die geschlechtlichen Beziehungen behandelt werden. Hier liegen die so viel betonten Grenzen der Kunst; denn der Schmutz, der Unflät läßt sich niemals zu einem Kunstwerk gestalten. Geschlechtliche Fragen haben schon seit langen Jahren zum Überdruß die Bühne in Beschlag genommen, als wenn unsre Zeit, die doch in so vielen Beziehungen groß ist, von nichts anderm bewegt würde und auf diesem Gebiet ausschließlich die treibenden Kräfte im Leben der Völker zu suchen wären! Jetzt sind wir sogar auf dem besten Wege, in voller Nacktheit zu den alten griechischen und römischen Hetärenstücken zurückzukehren, die doch auch damals nur möglich waren, weil den Frauen der Zutritt zum Theater verschlossen blieb. Wenn Herr

Dr. Brahm alle der Brüderie und Heuchelei beschuldigt, die sich dagegen auflehnen, dann geht er viel zu weit, und wenn er verlangt, daß man ihm mit der Moralität vom Halse bleiben solle, dann wäre darauf zu erwidern, daß in dieser Frage, wenn auch nicht die Moralität, umso mehr aber die Sittlichkeit mitzusprechen hat. In jenem Punkte, wo das Reinnenschliche und das Tierische so nahe zusammen liegen, wo die höchsten Empfindungen und die niedrigsten und gemeinsten sich mit den Wurzelenden berühren, da ist es nach meiner Überzeugung verwerflich, das Tierische so hervor zu kehren, daß es den Anschein gewinnen muß, als wolle der Verfasser absichtlich dem sittlichen Gefühl der Zuschauer einen Schlag versetzen. Inzwischen hat die freie Bühne an sämtlichen übrigen Theatern Mitschuldige bekommen. Die überall aufgeführte Haubenlerche geht bis zur Notzucht vor den Augen des Publikums. Das war selbst dem goldnen Esel des Apulejus bei ähnlichem Anlaß zu starker Tabak: er nahm Reißaus. Solche Stücke gehören nicht in die Theater, wo junge Mütter und junge Töchter auf den Zuschauerbänken sitzen; man müßte, wie im Altertum und im alten England, dem weiblichen Geschlechte den Zutritt gänzlich untersagen. Die Krapüle, die alsdann noch die Räume füllte, könnte sich, wie sie wollte, an dem widerwärtigen Schauspiel belustigen. Herr Dr. Brahm sagt beschönigend von Szenen, wie sie sich auf der freien Bühne abspielten, daß in ihnen die Kunst der Natur um einen Schritt näher komme. Man soll den Namen der Kunst nicht unnützlich führen; in jener Szene findet eine so abscheuliche Verschmelzung statt, wie sie selbst in den alten, nur von und vor Männern aufgeführten Hetärenkomödien nicht vorkommt. Die Komödien des Aristophanes gehören nicht hierher; seine Größe beruht übrigens in ganz andern Dingen als in seinen Sittenlosigkeiten.

Man mißverstehe mich nicht, als ob ich der Ansicht wäre, das Sinnliche sei aus dem Drama ganz zu verbannen. Kein dramatischer Dichter kann die sinnliche Seite der menschlichen Natur verleugnen wollen; ihre Darstellung hat volle Berechtigung und große Bedeutung überall da, wo sie mit dem Gange der Handlung notwendig verknüpft ist. Wenn ich von meinen eignen Sachen reden darf, so bin ich ihm nie aus dem Wege gegangen, und ich erlaube mir, auch für mich als Dramatiker auf die Bezeichnung naturalistisch Anspruch zu machen, insofern darunter nichts andres zu verstehen ist als das Naturwahre. Aber es giebt eben einen Unterschied zwischen dem Sinnlichen und dem Gemeinen, zwischen dem feinen Witz und der groben Zote.

Die große dramatische Kunst, der auf der freien Bühne die Wege geebnet werden sollten, liegt nicht auf dem Wege des modernen Naturalismus; sie bedarf andrer Stoffe als der aus dem Sumpfe hervor geholt: sie bedarf großer Menschen und großer Handlungen. Das lehrt ihre ganze Entwicklung von ihren ersten Anfängen bis jetzt, durch einen Zeitraum von 2400 Jahren hindurch, und darin hat sich in keiner Periode und bei keinem Volke etwas

geändert. Es ist ein Gesetz von ewiger Gültigkeit, wie ich auch die von Aristoteles für die Tragödie aufgestellte Forderung von der Reinigung der Leidenschaften — eine Forderung, an der man so viel herumgedeutelt hat, und die doch so einfach zu verstehen ist, wenn man sie nicht mit Gewalt verdunkelt — für dauernd gültig halte. Ihre Erfüllung bildet sogar, nach meiner Auffassung, eines der oben besprochenen unwandelbaren Grundelemente, das vorhanden sein muß, um die Tragödie zur Tragödie, das heißt zu einem tragischen Kunstwerke zu machen. Die von Herr Dr. Brahm in Parallele gezogenen Schillerschen Räuber thun dies vollständig; die Stücke der freien Bühne scheinen eher eine entgegengesetzte Wirkung ausgeübt zu haben.

Nicht einmal in den bürgerlichen Kreisen, deren ganzes Denken und Thun nicht über die bürgerlichen Schranken hinausgeht, darf man nach Stoffen für die große dramatische Kunst suchen. Es giebt wohl bürgerliche Trauerspiele, aber es giebt keine bürgerlichen Tragödien. Das Schillersche Epigramm „Shakespeares Schatten“ trifft auch heute noch zu, oder vielmehr heute erst recht, in viel ausgedehnterem und schlimmerem Maße:

Was? es dürfte kein Cäsar auf eurer Bühne sich zeigen?
 Kein Achill, kein Orest, keine Andromache mehr?
 Nichts — man siehet bei uns nur Pfarrer, Kommerzienräte,
 Fähndriche, Sekretärs oder Husarenmajors.
 Aber ich bitte dich, Freund, was kann denn dieser Misere
 Großes begegnen, was kann Großes denn durch sie geschehn?
 Was? sie machen Kabale, sie leihen auf Pfänder, sie stecken
 Silberne Löffel ein, wagen den Pranger und mehr.
 Woher nehmt ihr denn aber das große gigantische Schicksal,
 Welches den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt?
 Das sind Grillen. Uns selbst und unsre guten Bekannten,
 Unsern Jammer und Not suchen und finden wir hier.
 Aber das habt ihr ja alles bequem und besser zu Hause;
 Warum fliehet ihr euch, wenn ihr euch selber nur sucht?
 Nimms nicht übel, mein Freund, das ist ein verschiedener Kasus,
 Das Geschick, das ist blind, und der Poet ist gerecht.
 Also eure Natur, die erbärmliche, trifft man auf euern
 Bühnen, die große nur nicht, nicht die unendliche an?
 Der Poet ist der Wirt und der letzte Aktus die Beche;
 Wenn sich das Laster erbricht, setzt sich die Tugend zu Tisch.

Noch eines andern Punktes wäre zu gedenken, des Einflusses des modernen Naturalismus auf die Sprache. Um nur recht naturgetreu zu erscheinen, überschwemmt man die Bühne mit dem Berliner Jargon, dem bairischen, dem tiroler, dem österreichischen — wer nennt sie alle? Goethe schöpfte aus dem Munde des Volkes, um den Sprachschatz zu bereichern; er that es in weiser Beschränkung und wandelte die Formen um, wo es nötig schien, um sie für den poetischen Gebrauch geschickt zu machen. Wie man uns jetzt die Platt-

heiten der Dialekte in voller Breite aufsticht, das wird, fürchte ich, sehr dazu beitragen, unser geliebtes Deutsch, das sich schon seit Jahren abwärts bewegt, nur noch rascher herunterzubringen.

Es scheint, daß die ganze Verirrung durch den unseligen Einfluß Ibsens erzeugt worden ist, der zu einer Größe aufgeblasen wird, die er, nach sehr weit verbreiteter Meinung, nicht im entferntesten besitzt. Ibsen sieht die Natur nicht mit zwei Augen, sondern nur mit einem, und dieses Auge ist, um bei dem vorhin gebrauchten Bilde zu bleiben, nicht das Auge Murillos, sondern das des Lumpensammlers; es ist deshalb nicht die Wahrheit der Natur, die er uns aufsticht, sondern es sind, zuweilen in sehr schmutziger Schüssel, die Lügen des Naturalismus. Wo er sich vor einen großen Stoff gestellt sieht, wie im *Julian* (Kaiser und Galiläer — er selbst nennt das Stück großwörtig ein weltgeschichtliches Schauspiel) da zeigt sich sein ganzes künstlerisches Unvermögen und der Mangel jeder dichterischen Phantasie. Gerade beim *Julian* fließen die Quellen sehr reichlich; wir haben seine eignen Schriften, die Schriften seiner Lehrer und die Schmähschriften seiner christlichen Gegner. Sichtlich hat Ibsen sie alle durchstudirt und ausgeschrieben, jede kleinste Anekdote findet sich in seinem Buche dramatisirt wieder. Damit aber schafft man kein einheitliches Kunstwerk und flößt seinen Figuren nicht einen einzigen Tropfen warmquellenden Lebensblutes ein, noch genügt es, das Gepräge und die Farbe der Zeit wiederzugeben. Wenn man will, ist auch der Shakespearische *Julius Cäsar* nichts weiter als ein dramatisirter *Plutarch*; es ist auch Shakespeare nicht gelungen, die Handlung einheitlich zu gestalten. Aber hiervon abgesehen, welchen Zusammenhang hat dennoch das ganze Werk, wie drängt sich notwendig das eine aus dem andern, von welchem wunderbaren Leben sind die Gestalten bis auf die Knochen erfüllt, und wie echt ist doch trotz des englischen Gewandes das Römertum gezeichnet!

Krankheiten der Zeit sind ansteckend und ergreifen oft das ganze Volk, auch wenn sie ursprünglich nur auf einen kleinen Kreis beschränkt waren, oder gar, wie die Narrheit der Wolltracht, nur von einer einzelnen Persönlichkeit ausgingen. Soll Ibsen unser Vorbild werden, dann mag *Melpomene* in ein Kloster gehen; im übrigen aber heißt es in den Sprüchen *Salomonis*: Jegliches Ding hat seine Zeit: behalten und wegwerfen.

