



3 1761 07886938 5



UNIVERSITY
OF
TORONTO
LIBRARY





DAS THEATER BAND V
DAS WIENER BURGTHEATER
VON RUDOLPH LOTHAR

DAS THEATER

EINE SAMMLUNG VON MONOGRAPHIEEN
HERAUSGEGEBEN VON DR. CARL HAGEMANN
MIT BUCHSCHMUCK GEZIERT VON E. M. LILIEN

Bisher erschienen:

- | | |
|----------------------------|-----------------------|
| Bd. I. Der grosse Schröder | von Prf. B. Litzmann |
| Bd. II. Bayreuth | von Prf. W. Golther |
| Bd. III. Josef Kainz | von Ferd. Gregori |
| Bd. IV. Albert Niemann | von Prf. R. Sternfeld |
| Bd. V. Das Burgtheater | von Dr. Rud. Lothar |
| Bd. VI. Adalbert Matkowsky | von Philipp Stein |

In Vorbereitung:

- | | |
|----------------------------------|------------------------|
| Wilhelmine Schröder-
Devrient | von Dr. C. Hagemann |
| Goethe als Theaterleiter | von Philipp Stein |
| Ludwig Barnay | von Dr. Heinr. Stümcke |
| Lessing als Dramaturg | von Prf. B. Litzmann |
| Das Cabaret | von Dr. Hanns H. Ewers |
| Die Devrients | von Dr. H. H. Houben |
| Iffland | von Dr. E. A. Regener |
| Laube und Dingelstedt | von Dr. C. Hagemann |
| Das Théâtre français | von A. Moeller-Bruck |
| Die Meininger | von Karl Grube |
| Sonnenthal | von Dr. Rud. Lothar |

Diese Sammlung wird fortgesetzt

Es sind fünfzig Bände vorgesehen

Jeder Band elegant kartoniert M. 1,50

Jeder Band in echt Leder geb. M. 2,50

Art D
H1422th

Hagemann, Carl (ed.)
Das Theater. Bd. 5

DAS WIENER BURGTHEATER

VON

RUDOLPH LOTHAR

ZWEITES TAUSEND



84970
9/12/07

VERLEGT BEI SCHUSTER & LOEFFLER
BERLIN UND LEIPZIG

L19093

FÜR BÜCHERLIEBHABER
WURDEN DIE ERSTEN ZWANZIG
EXEMPLARE DIESES BUCHES
AUF ECHTES BÜTTENPAPIER GE-
DRUCKT UND HANDSCHRIFT-
LICH NUMERIERT. DER PREIS
DIESER IN ORIGINAL-COLLIN-
LEDER GEBUNDENEN LUXUS-
AUSGABE BETRÄGT 10 MARK.
SIE IST DURCH ALLE BUCH-
HANDLUNGEN ZU BEZIEHEN

ALLE RECHTE VORBEHALTEN



Die Geschichte des Burgtheaters ist oft geschrieben worden. Man hat geschildert, wie das deutsche Schauspiel zwischen dem improvisierenden Hanswurst und der streng zugeschnittenen französischen Tragödie, zwischen der Oper und dem Ballett sich langsam Ellbogenraum schaffte, bis es so wie alle anderen dramatischen Vergnügungen des alten Wien mit beitragen durfte, einen hohen Adel zu ergötzen. Man hat die Reihe der Kavaliere aufgezählt, die als offizielle Mäzene zwischen Hof und Bühne standen, Träger glanzvoller Namen, die das Amt des obersten Direktors mit vielen anderen Ämtern und Würden verbanden. Und weil so ein hoher Herr, den von heute auf morgen die Gnade seines Souveräns oder eine Partei seiner Adelsgenossen mit der Leitung des Spieles betraut hatten, doch nicht alles verstehen konnte, was im Theater vorgeht und Besserung, Änderung, kurzum Bestimmung

verlangt, so war meistens noch ein Beamter da, Sekretär, Dramaturg, später auch Direktor genannt, der all das Technische flink verstehen und prompt exekutieren musste. Schreyvogel, Deinhardstein, Holbein, Laube, Halm, Dingelstedt, Wilbrandt, Förster, Burckhard, Schlenther, so hiessen diese Mittler zwischen oben und unten, und die Geschichte des Burgtheaters ist schliesslich nichts anderes wie das Hervortreten dieser Persönlichkeiten, deren Künstlertum wichtiger ist als der Name des Aristokraten, der für sie nach oben hin verantwortlich ist. Jede Phase dieser Kämpfe ist beleuchtet und durchforscht und mit Akten belegt worden. Es kann nicht unsere Aufgabe sein, das oft Erzählte noch einmal zu erzählen, und was es Neues gäbe an Spreu und Spänchen, das führt uns nicht weiter in dem Bestreben, ein Bild dessen zu geben, was das Burgtheater heute ist, was es bedeutet, welchen Raum es einnimmt in der deutschen Geisteswelt.

Das Burgtheater beansprucht unter den deutschen Schauspielhäusern eine ganz besondere Stellung. Es hat seine Tradition, es

DAS WIENER BURGTHEATER

hat seinen bestimmten Stil und ein grosser Teil seiner Macht besteht in seiner Unabhängigkeit von Kassennöten. Der Hof, das heisst heute der Kaiser, gibt ihm die Mittel zu glanzvoller Ausstattung, ermöglicht es ihm, grosse Gagen zu zahlen und ein Stück auch dann zu halten, wenn die Einnahmen an anderen Theatern zu raschem Tode drängen würden. Die Kassa hat heute im Burgtheater nur mehr eine moralische Bedeutung. Wenn ihre Ziffern traurig werden, so bedeutet das dem Direktor, dass das Publikum nicht ins Theater geht und also das neue Stück nicht will. Er hat dann zwei Wege offen. Er kann dem Publikum recht geben und das Stück absetzen, er kann aber auch das Stück bei vorsichtiger Behandlung lange Zeit, vielleicht Jahre im Spielplan behalten und so dem Autor einen Rückhalt schaffen, den er sonst an keiner Bühne finden dürfte. Freilich auch das Burgtheater hatte einmal bittere Geldnöte zu bestehen und die Geschichte seiner ersten Tage ist nichts wie eine Kette von Versuchen, dem Bankerott oder der Sequestrierung zu entgehen. Die ersten Kavaliers,

die im Hause wirtschafteten, haben gründlich ihr Geld dabei verloren und sie griffen zu den seltsamsten Mitteln, um sich zu retten. Graf Kohary erbat von der Kaiserin Maria Theresia ein Privilegium zum Verkauf von Kaffee. Das erhielt er freilich nicht, aber unter dem Grafen Durazzo erlaubte die Kaiserin das Pharaospiel im Parterre. Und von dieser Erlaubnis wurde eifrig Gebrauch gemacht. Dieses älteste Burgtheater war, auch von den glückspielenden Herren im Zuschauerraum abgesehen, ein recht sonderbares Haus. Kaiserin Maria Theresia war durchaus keine Freundin des Theaters. Ihr fehlte der Sinn für die Kunst. Sie verachtete die Schauspieler und tadelte alle, die mit ihnen zu tun bekamen. Wenn sie aber trotzdem sich mit dem Burgtheater beschäftigte, oder besser gesagt, dem Grafen Kaunitz erlaubte, sich damit zu beschäftigen, so tat sie dies, weil der Hof das Theater zu Repräsentationszwecken brauchte. Am 14. März 1741 überliess die Kaiserin dem Herrn Selliers, dem Entrepreneur aller Lustbarkeiten bei Hof, ein kleines, leeres Gebäude, das an den Flügel des Burgbaues stiess und



DAS ALTE BURGTHEATER

Das Alte Burgtheater in Wien. Ansicht von der Burggasse.

DAS WIENER BURGTHEATER

ehemals als Ballhaus gedient hatte. Das neue Theater erhielt den Namen: „Königliches Theater nächst der Burg“. Aber bis zu dem Tage, wo Kaiser Josef es zum Nationaltheater ernannte, vergingen mehr denn dreissig Jahre und in dieser Zeit war es um die Pflege des Schauspiels schlimm darin bestellt. Die Aristokraten, die nacheinander das Heft in die Hand bekamen — sie bildeten Gesellschaften unter sich und der Theaterbetrieb wurde durch Subskription ermöglicht — zerbrachen sich wetteifernd den Kopf, welches Zaubermittel angewendet werden müsse, um ein Geschäft zu ermöglichen. Einmal liess man die improvisierte Wiener Komödie zu Worte kommen, die Herren vom grünen Hute; ein anderes Mal warf man sie hinaus, um es mit dem regelmässigen Schauspiel zu versuchen. Bald wurde deutsch gespielt, bald französisch, Oper und Ballett zogen ein und machten dem gesprochenen Wort Rang und Raum streitig, und als dann die Musik endgültig ins Kärnthnertor-Theater übersiedelte, da suchte man nach einem Wundertäter, mit dessen Stücken man dem mehr als kärglichen Schau-

spielrepertoire aufhelfen könnte. So jammervoll war es um dies Repertoire bestellt, dass D'Afflisio, ein echter Abenteurer aus der Gilde der Casanovas und Cagliostros, der, man weiss nicht wie, plötzlich in Wien erschien, die Menschen bezauberte, Erfolge hatte, Direktor des Burgtheaters wurde, um nach kurzer Zeit spurlos zu verschwinden, in einem Promemoria an die Kaiserin im Jahre 1770 schreiben konnte: 44 grosse Stücke machen das ganze Repertorium des deutschen Theaters aus. Da aber von diesen Stücken sehr viele in Wien nicht gefallen, so wisse er nicht, was er machen solle. Man wollte Goldoni als Theaterdichter nach Wien berufen, man dachte an Lessing als Helfer in der Not und unterhandelte mit ihm. Lessing kam auch nach Wien, aber die Unterhandlungen zerschlugen sich. Und mitten in all dem Trubel, in allem Experimentieren, in dem Widerstreit der Wünsche nach Unterhaltung stand schon in Wien der Mann, dessen Wort und Geschmack dem Burgtheater die erste Direktive gab. Dieser Mann war Sonnenfels. Und trotz der einigermassen chaotischen Wirt-

schaft kann man doch auch in diesen Ur-
anfängen des Burgtheaters schon die ersten
Linien seiner Tradition erkennen.

Der Hof und der Adel hatten das Theater
ins Leben gerufen. Sie waren und blieben
das Stammpublikum. Erst später und lang-
sam wurde es mit bürgerlichen Elementen
durchsetzt. Das Wiener Bürgertum aber
sah im Adeligen das Muster der Lebensart,
der Sitte, des Geschmacks. Der Kaufmann,
der Fabrikant, der Beamte — das waren ja
die Elemente des Bürgertums — richtete
sich nach der adeligen Kundschaft, dem
adeligen Vorgesetzten. Nirgends vielleicht
in der ganzen Welt ist die Abhängigkeit in
Sitte und Geschmack zwischen den zwei
Kasten der Adeligen und Bürgerlichen so
gross gewesen wie im alten Wien. Und bis
in die neueste Zeit war es der grösste Stolz
des Wieners, für einen „Herrn von“ gehalten
zu werden, in Aussehen und Gehaben dem
Vorbild zu gleichen. Was also dem Adel
in seinem Haustheater gefiel, davon war
natürlich auch der Bürgersmann entzückt.
Die französische Tragödie, diese nach der

Regel zugestutzte tragische Gartenkunst, wurde gewiss nicht aus innerem Drange, sondern weil es französische Hofkunst war, achtungsvoll aufgenommen. Die Damen in den Logen bewunderten, und die Herren, wenn sie gerade vom Kartenspiele aufsaßen, werden wohl auch ein Wort zierlichen Lobes gefunden haben. Aber wohler war allen bei Goldonischen Lustigkeiten. Und von Goldoni bis auf den heutigen Tag reisst die Kette nicht ab, die die Wiener Amuseure verbindet.

Das Lustspiel hat in Wien, hat im Burgtheater seinen ganz besonderen Boden. Der Wiener ist, wenn er auch gerne räsoniert, schimpft und raunzt und den mit aller Welt Unzufriedenen spielt, im Grunde ein unverwüstlicher Optimist. Man kann das aus seinen Sprichwörtern erkennen, die ein felsenfestes Vertrauen in die Zukunft des einzelnen, in den nie ermattenden Glanz der Kaiserstadt dokumentieren. Der Wiener Optimismus hat verschiedene Arten künstlerischer Ausdrucksformen. Er hat für die Lebensfreude eine ideale Sprache gefunden: den

Wiener Walzer. Er war es, der die lustigen Bewohner Altwiens auf die schönen Wiesen, auf die Berge und in die Wälder der Umgebung führte, der die Wonnen der Landpartien erfand, mit ihrer unbändigen Lustigkeit, mit der sprudelnden Freude an der Natur. So zogen Schwind, Bauernfeld und Schubert hinaus ins Grüne, um zu tanzen, zu spielen und lustig zu sein. Und wenn man heute an einem schönen Sonntagnachmittag den Wienerwald durchstreift, so hört man Lachen, Singen und Scherzen aller Orten, und ferne im Dunst liegt hausmütterlich die Stadt und wartet, bis die lustigen Kinder mit Sang und Klang und bunten Lichtern wieder heimwärts ziehen. Man braucht bloss in ein kleines Vorstadtwirtschaftshaus zu gucken: Ein primitives Gärtchen mit sandbestreuten Wegen, weisse Tische unter den Kastanien- oder Akazienbäumen, in der Ecke vielleicht eine Kegelbahn, aber sicher irgendwo ein paar erhöhte Bretter, auf denen Volkssänger einzeln oder paarweise was Lustiges singen, die Schönheit des Daseins, des Wienertums, der Stadt glorifizieren und

dem Leichtsinn in nie versagender Fidelität zujubeln. Man braucht bloss an einem sonnigen Spätnachmittag die Ringstrasse entlang zu wandeln und Herren und Damen ins Gesicht zu sehen: man sieht lauter heitere Mienen, als ob es gar keinen Ernst des Daseins in dieser Stadt, in diesem Reiche gäbe, das doch so viele furchtbare Stürme mitgemacht hat, über dem so viele schwere Wolken stehen. Und welche Freude hat der Wiener am Gespräch, an der anmutig bewegten, lebhaft pulsierenden und moussierenden Wechselrede. Hier hat der leichte Sinn Geist und Schlagfertigkeit, hier ist der Tummelplatz für Witz und Ironie; aber der Witz hat nicht böse Spitzen, sondern ist hübsch rund und tut nicht weh und die Ironie ist nicht schlimm gemeinter Spott, sondern gutgemeintes Verhüllen tieferer Gefühle. In keiner Stadt der Welt macht man mehr und lebenswürdiger den Hof als in Wien. Freilich die Galanterie des Wieners ist nicht parfümiert wie der Frauenkult des Franzosen, nicht stürmisch, wie die leicht erweckte Leidenschaft des Welschen. Sie

ist, man möchte sagen, von einer gemütlichen Ritterlichkeit. Dass sie aber immer vorhanden ist, wo Männlein und Weiblein zusammenkommen, dass sie den liebsten Vorwand abgibt für die raffiniertesten wie für die primitivsten Künste der Konversation, dass sie gleichsam der Goldgrund ist, von dem sich das Alltagsleben abhebt, das macht den Reiz aus, der Wienerischem Geplauder eigen ist. Und wie hat die Natur dazu beigetragen, den Wiener so zu machen, wie er uns erscheint! Rassenkreuzung tat ihr bestes. Deutsches Blut vermischte sich mit weichem Slawentum, mit temperamentvollen italienischen und spanischen Elementen. Französische Lebenskunst wurde bei Hof und im Adel geübt. Ein angenehmes Klima machte aus dem Wiener einen halben Südländer, der gerne auf der Strasse und im Freien lebt. Strebt der Deutsche ins Haus hinein, so strebt der Wiener gerne aus dem Hause hinaus, fühlt sich wohl im bunten Treiben der Strasse, auf freier, grüner Wiese, den blauen Himmel über sich. In der Strasse fand der Wiener sein erstes Theater. Auf

den freien Plätzen schlug der Hanswurst seine Bude auf. Und die Volksdichter Österreichs, das Beste, Ureigenste, was unsere Kultur hervorgebracht, stammen in gerader Linie von diesen Freiluftkomödianten ab. Und auch in der Schauspielkunst ist diese Tradition nicht abgerissen. Nestroy, Raimund, Anzengruber einerseits, der Girardi und die Niese andererseits: das ist echte Volkskunst in Österreich.

Der Optimismus, die Lust am Plausch, die Freude, von der Bühne herab die Welt bestätigt zu finden als einen Ort, wo man angenehm liebt und fröhlich heiratet und wo nett gekleidete Menschen gute Manieren und keine Sorgen haben, das Vergnügen der Weltbetrachtung durch die rosigen Gläser eines behaglichen Humors, das alles bereitete dem Lustspiel in Wien den geeignetsten Boden. Der Wiener verlangte und verlangt nicht übermässig viel Handlung. Die Augenblickswirkung der Gesprächswendung amüsiert ihn schon. Er fühlt sich gerne eins mit dem gewandten und schlagfertigen Causeur da oben, der die zum Leben wichtigen



SCHREYVOGEL

nach einer Bleistiftzeichnung von Mukarowsky

Ingredienzien, ein empfängliches Herz, fröhliche Laune und einen offenen Kopf besitzt. Er ist glücklich, wenn nun gar im Gespräch all das vorkommt, was er selbst im Leben so gerne übt: etwas Kritik am Bestehenden, etwas Spott über die Lächerlichkeiten und Dummheiten ringsum, eine ironische Betrachtung der Gesellschaft, in der man sich bewegt. Aber da die Bühne, was Gesellschaft betrifft, den Zuschauerraum nur fortsetzt, so wird die Ironie zur Selbstironie und die Kritik verliert ihre Schärfe, weil man die Empfindung hat, dass man sie an sich selber übt. Kein Theaterpublikum der Welt ist so auf das Verständnis des Lustspieltones eingeeübt, wie das Publikum des Wiener Burgtheaters. Und die Meister des Lustspiels, die hier ihre Erfolge und Triumphe feierten, haben draussen im Reiche oft enttäuscht. Das kommt daher, weil diese Poeten, unterstützt vom Publikum, vom Theater und seinen Schauspielern eine nur dem richtigen Wiener ganz verständliche Kunst übten. Ihre liebenswürdige Plauderei, die zur Pointe strebt, ihre in ihrer Einfachheit so angenehme Lebens-

auffassung, die für den Wiener berechnete Mischung von Gefühl, Ironie, Spass und Gemüt, versagten an des Reiches Grenze. Bauernfeld ist der typische Meister dieses Genres. Und wie viele Stücke dieser Gattung stehen seit vielen, vielen Jahren ununterbrochen im Repertoire des Burgtheaters, indes sie draussen nicht den rechten Boden fanden. Ich nenne als Beispiele bloss: Michael Klapps Lustspiel „Rosenkranz und Guldenstern“, Herzl-Wittmanns „Wilddiebe“. Wie liebevoll wurden im Burgtheater die französischen Lustspiele gepflegt, gespielt und aufgenommen. Sardous erste Komödien (Der letzte Brief, Die alten Junggesellen) leben hier heute noch. Sie werden kaum wo anders gespielt, nicht einmal in Frankreich. Wilbrandts Lustspiele, Wicherts Harmlosigkeiten fanden hier bereiten Boden und dauerndes Leben. Das Lustspiel war im alten Burgtheater die Freude des Stammpublicums. Es verlor einen grossen Teil seiner Wirkung bei der Übersiedelung ins neue Haus, weil der Rahmen zu gross und prunkvoll war und vielleicht auch deswegen, weil die

DAS WIENER BURGTHEATER

Direktoren den Geschmack des Publikums für das Konversationsstück nicht genügend beachteten. Ein Theater muss mit den Dichtern, mit denen es rechnet, in fortwährendem Kontakte stehen. Es darf nicht warten, bis der Zufall ihm die Stücke ins Haus bringt. Um dieses Kontaktes willen sollte Lessing für Wien verpflichtet werden. Dieser Kontakt zwischen Dichter und Schauspielleiter machte die Stellung des „Deutschen Theaters“ in Berlin so stark. Zwischen dem Burgtheater und den Produzenten besteht heute nur ein sehr äusserliches Verhältnis. Das war einmal anders. Und niemand verstand besser das Burgtheater mit den Dichtern der Zeit in lebendiger Verbindung zu erhalten, als Schreyvogel, der entschieden der beste Direktor war, den das Burgtheater je besessen hat.

Schreyvogel war Journalist, Historiker und Dichter, war Kritiker und Schaffender, ehe er in der bescheidenen Stellung als Sekretär, aber tatsächlich als Generalbevollmächtigter die Leitung des Burg-

theaters übernahm. Er hat den Grundstock des heutigen Repertoires gelegt. Er brachte die Klassiker, unter ihm trat Grillparzer in den Spielplan und er selbst lieferte in seinen Bearbeitungen spanischer Stücke Werke, die sich im Burgtheater bis auf den heutigen Tag erhalten haben und die charakteristisch wurden für die Spielweise des Hauses und für die Neigungen des Publikums. Calderon und Moreto gehören mit zum Bilde des Burgtheaters. Immer stand Österreich durch seinen Hof und seinen Adel mit Spanien in Verbindung. Im Dialekt, im Wienerischen, wie es in der letzten Vorstadt gesprochen wird, haben sich spanische Worte theils rein, theils in seltsamer Verballhornung erhalten. Die Etikette, die heute bei Hofe geübt wird, ist spanischen Ursprungs. Aber das sind doch nur Äusserlichkeiten. Wichtiger ist für uns die innige Sympathie, die das Wiener Publikum für spanische Kunst empfand. Es entdeckte in diesen Werken, die ihm Schreyvogel vermittelte, Typen und Handlungen, die ihm Liebe und Bewunderung abgewannen. Es war entzückt von der Dialektik des Witzes

DAS WIENER BURGTHEATER

und des Herzens, von der pointenreichen Konversation, von der Anmut des Scherzes im Lustspiel, von der Ritterlichkeit der Männer und vom südlichen Temperament der Frauen. Die spanische Romantik ist durch das Burgtheater unserer Literatur eingepflanzt worden und lebt heute noch in der Wiener Kunst. Sie unterscheidet sich von der deutschen Romantik vor allem dadurch, dass ihr die Schwermut fehlt, das Nebelgrau, das Gespenstische der Nacht. Sie ist eben unter einem südlichen Himmel geboren, wo die Nacht hell und durchsternt ist und wo die Natur in ihrem unerschöpflichen Reichtum dem Menschen Vertrauen in die Zukunft gegeben hat. Es ist eine optimistische Romantik, die in Wien trotz vieler Häutungen und Wandlungen nie den hellen Hintergrund verloren hat. Von Grillparzer bis auf unsere Zeitgenossen, bis auf Hofmannsthal und Schnitzler ist dieser Einfluss unverkennbar. Die Romantik lehrte die Wiener Poeten das Alltagsleben zu stilisieren, im Wunderbaren, im Aussergewöhnlichen die Prosa des Alltags zu besiegen. Sie breitete den Zauber-

mantel aus und trug sie ins Land der unbegrenzten Möglichkeiten, deren Thore die Phantasie eröffnet. Und was sie zum Ausflug und zum Fabelritt veranlasste, zur Flucht in ferne Länder und Zeiten, war zum Teile auch die vormärzliche Zensur, die in komischer Wichtigtuerei und mit der Ängstlichkeit der bornierten Philisterseele alles „Gefährliche“ unbarmherzig strich. Gefährlich war vor allem die Beschäftigung mit der Gegenwart und ihren Fragen. An die Einrichtungen der Gesellschaft, an Dinge des Tages und der Kirche, an Fragen der Moral durfte nicht gerührt werden. Andererseits sah es aber die Regierung sehr gerne, wenn das Volk sich mit Theaterdingen beschäftigte und die Nase nicht in die Politik steckte. So entstanden in Wien die Theaterzeitungen, so wurde im Publikum gewaltsam die Beschäftigung mit theatralibus genährt und grossgezogen, deren charakteristischste Ausdrucksform der Schauspielerkult ist, der im heutigen Wien ebenso blüht wie im Vormärz. Die spanische Romantik kümmerte sich nicht um Moral und Staatsfragen, sondern be-

schäftigte sich ausschliesslich mit Liebe, Ehre und Pflicht. Und das sind auch die Themen, die die Wiener Dramatiker in Ernst und Scherz stets gepflegt haben. In langer Reihe schrieb Heinrich Collin zu Beginn des 19. Jahrhunderts seine Pflichtdramen. Und was ist Pflicht und was ist Ehre? wurde in der Wiener Liebesdramatik immer gefragt.

Das Lustspiel und das romantische Drama pflegte Schreyvogel in liebevoller und eifriger Weise. Er verstand eine Kunst, die heute von den wenigsten Direktoren geübt und gepflegt wird, obzwar sie gerade zu den wichtigsten Obliegenheiten des Amtes gehört. Er begnügte sich nicht damit ein Stück anzunehmen, einzustudieren und aufzuführen, er bearbeitete es mit Takt und Geschmack, die Bühnenwirkung im Auge und immer auf dem Boden des Burgtheaters fussend. Wenn wir heute die Technik der Franzosen bewundern, die Bühnenrichtigkeit ihrer Stücke als Muster hinstellen, so vergessen wir, dass diese glänzende Technik zum nicht geringen Teile davon herrührt, dass Dichter und Direktor auf der Probe so lange ändern, streichen,

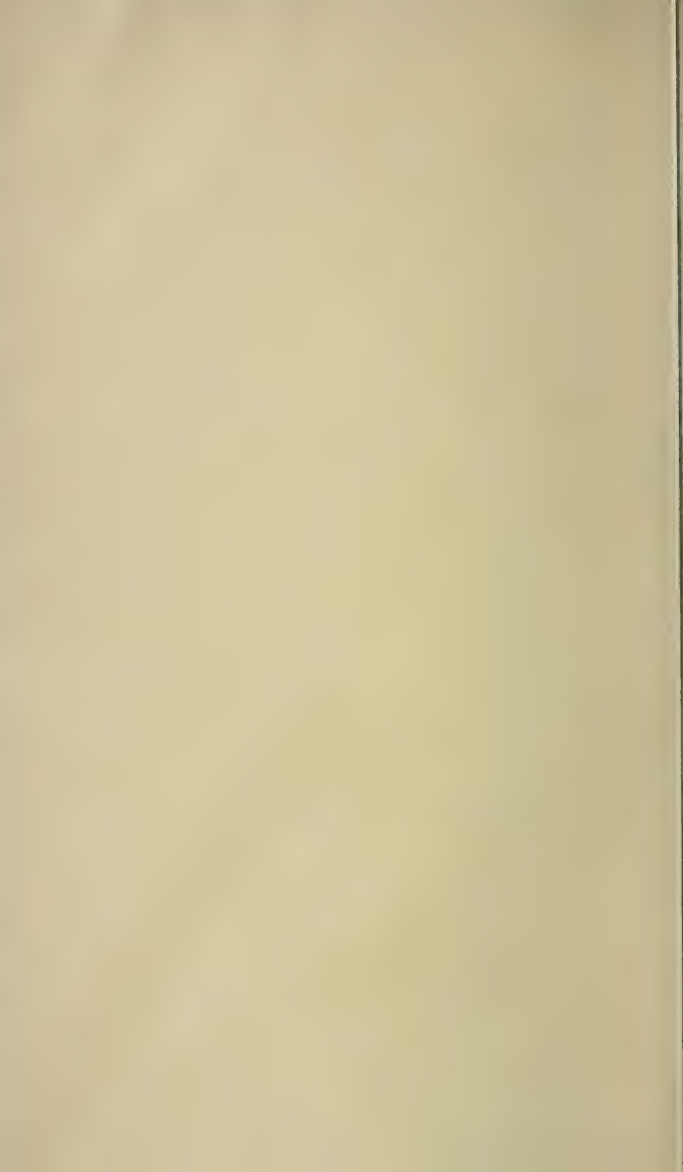
hinzufügen, bis die gewollte Wirkung da ist. Diese Arbeit auf der Probe im Feuer des Spiels löst gar manches vom Papier los, verlebendigt gar manche in der Theorie stecken gebliebene Intention. Freilich muss dem Dichter ein Berater zur Seite stehen, dessen Geschmack und Kunsturteil Gewicht hat. Solch ein Mann war Schreyvogel. Solch ein Mann fehlt heute den meisten deutschen Bühnen. Darum wird auf der deutschen Bühne das Leben vom Papier überwuchert. Um die Bühne zu beherrschen muss man mit ihr, auf ihr arbeiten. Und der deutsche Dramatiker ist ein Stubenhocker. Schreyvogels Arbeit und Mitarbeit würde man heute Regie heissen. Jeder Direktor muss auch gleichzeitig der beste Regisseur im eigenen Hause sein.

Aber auch zu Schreyvogels Zeit gab es wie heute Alltagsware, die gegeben werden musste. Raupach war gleichsam der Philippi von damals, der Theatraliker par excellence. Die Rolle von Max Dreyer und Otto Ernst spielten damals Iffland und Kotzebue. Und in den vierziger Jahren, nachdem Schrey-



HEINRICH LAUBE

nach einem Stich von Kriehuber



DAS WIENER BURGTHEATER

vogel, der sich mit der ihm vorgesetzten Exzellenz nicht vertragen konnte, rücksichtslos entfernt worden war, kam auch eine Moderne und pochte ans Thor des Burgtheaters. Laube, Gutzkow, Hebbel verlangten Einlass. Das junge Deutschland lärmte und schrie. An die Stelle des Epigonendramas, des nachschillerischen Jamben-Schauspiels trat das brügerliche, soziale Stück, das herzhafte ins Reich der Konflikte griff, die man bisher ängstlich gemieden hatte. Aber hier sei nun gleich die Frage erörtert, die zu allen Zeiten die wichtigste Lebensfrage des Burgtheaters war. Wie hat sich das Burgtheater zur modernen Produktion zu stellen?

Wir haben gesehen, dass die Struktur des Publikums im Hause einen ganz bestimmten Charakter hat. Der Hof und der Adel haben das Haus begründet und zu diesem Stammpublikum der Logen trat das Bürgertum, dessen Geschmack konservativ geblieben ist. Eben jenes Publikum, das seine grösste Freude hatte am fein und vornehm gespielten Lustspiel, das seine Lieblingsschauspieler in klassischen Rollen be-

wundern wollte und das für seine Phantasie in der romantischen Komödie der Spanier willkommene Nahrung fand. Am leichtesten befreundete es sich mit Neuem, wenn es aus Frankreich kam, weil es in französischen Stücken, ob sie nun von Scribe und später von Dumas und Sardou stammten, das fand, zu dessen Genuss es ein Jahrhundert erzogen worden war: Charaktersilhouetten aus der Gesellschaft, eine lebhaft bewegte Konversation, eine Liebeshandlung, Konflikte der Ehre, der Pflicht, die für die nötige Spannung sorgten. Die Modernen aber haben sich zu allen Zeiten mit einer Kunst, deren Wert eine Blüte der Tradition ist, deren Vollkommenheit in der abgeschliffensten Form der Überlieferung besteht, deren Wirkung an der Oberfläche bleibt und nicht in die Tiefe geht, schlecht vertragen. Die Modernen erschienen den Trägern der Tradition immer wie Sansculotten. Sie waren immer Brecher alter Tafeln, sie traten ein für Natur und für Rechte des Lebens und sie kämpften tapfer für die Unterdrückten. Wie die Naturalisten des 18. Jahrhunderts dem ge-

knebelten Bürgerstände ihre Zunge liehen, so traten die Naturalisten des 19. Jahrhunderts, als das Bürgertum herrschte, für den vierten Stand ein. Immer waren es die Naturalisten, die da stürmten und drängten, die Rechte der Jugend gegen die Alten verteidigten, die Bühne zum Tribunal machten, um mit dem Bestehenden ins Gericht zu gehen. Diese Revolution in der Literatur ist die notwendige Form, in der sie sich verjüngt. Sie kehrt immer wieder, wenn der Stil erstarrt und verknöchert ist, wenn die Formen, so vollendet sie auch hergestellt werden, abgenützt und verbraucht sind. Der Sturm und Drang bricht allemal mit dem alten Stil und der alten Tradition, um dann wieder geklärt und ruhig geworden neue Stilarten zu produzieren. Das Bedürfnis aber nach Stil, das heisst nach dem künstlerischen Herausheben des Stoffes aus der puren Wirklichkeit, die Interferenz des Künstlers zwischen seinem Werk und der Natur ist aber nichts anderes, als die Mitarbeit der Phantasie. Immer haben die Revolutionäre den Zaubermantel der Phantasie zerrissen und verbrannt, just so, wie es

politische Umstürzler mit einem Fürstenmantel tun. Aber die missachtete Phantasie kehrt immer wieder zurück, fast unerkant steht sie einmal unter den Tätigen und plötzlich sitzt sie wieder auf dem Throne. Die Phantasie ist es ja, die den Stil schafft. Und die Mutigen, die sich wieder zu ihr bekennen, erscheinen als neue Romantiker. Naturalismus und Romantik, das ist der ewige Kreislauf der Kunst.

Damit aber die nötige Entwicklung im Drama sich vollziehe, bedarf es der tätigen Mitarbeit des Publikums. Diese Mitarbeit versagen die konservativen Zuschauer dem neuen Werke. Und seine Wirkung ist also dem Effekt einer Maschine vergleichbar, deren Transmissionen im Leeren laufen. Nicht nur also, dass des Dichters und des Schauspielers Mühe vergebens war, die geringe Wirkung verleitet vielleicht sogar zu dem falschen Schlusse, das Werk nach diesem negativen Erfolge zu beurteilen. Alle Direktoren, die es im Burgtheater mit dem jeweils Neuen probierten, haben trübe Erfahrungen damit gemacht. Nein, eine Kampf Bühne ist das Burgtheater

nicht. Dazu fehlt ihm die Beweglichkeit des Apparates und des Publikums. Es steht in Wien auf dem Franzensringe nicht weit von dem Prachtbau der neuen Museen. Und ein Museum der dramatischen Kunst soll es sein. Wenn ein Stück ins Repertoire des Burgtheaters kommt, so muss es die Gewähr mit sich bringen, dass es im Repertoire weiter leben wird. Im Burgtheater gespielt zu werden, muss gleichbedeutend sein mit der Aufnahme in den eisernen Bestand der deutschen Bühne. Das Burgtheater ist die letzte Phase der Kampfperioden. Hier treten die Werke ein, die sich den Stil errungen haben. Denn Stil ist das Zeugnis der Reife. Darum entspricht es ganz dem Charakter des Hauses, wenn es um Jahre vielleicht hinter der zeitgenössischen Produktion zurückbleibt. Sein Schwergewicht wird immer in der mustergültigen Darstellung der Klassiker ruhen. Und darin ist es auch heute unübertroffen. Es gibt keine Bühne der Welt und es hat nie eine Bühne gegeben, wo Schillers „Fiesco“ und „Tell“, Lessings „Nathan“, Hebbels „Gyges“, Otto Ludwigs

„Erbförster“, um nur einige Beispiele zu nennen, in vollendeterer Weise dargestellt wurden.

Zu diesen Musteraufführungen, deren Höhe in Deutschland viel zu wenig bekannt ist, haben drei Faktoren in ununterbrochener Arbeit mitgewirkt: eine in der Tradition gross gewordene, durch Auswahl aus den in ganz Deutschland verstreuten Kräften sich verjüngende Schauspiellerschar, eine über die reichsten Mittel verfügende Regie und ein durch ein Jahrhundert zur Beurteilung der Schauspielerleistung erzogenes Publikum. Das Burgtheaterpublikum, das allzu konservativ ist, um für neue Stücke die notwendige Unabhängigkeit des Urteils mitzubringen, ist, was Kritik des Schauspielers betrifft, unbestreitbar das feinfühligste und empfänglichste in Deutschland.

Gute Klassikeraufführungen brachten immer und bringen auch heute dem Hause die grössten Einnahmen. Und die grössten Ruhmestaten des Burgtheaters waren stets auf diesem Gebiete zu suchen. Eine solche Tat war Dingelstedts Shakespeare-Zyklus,

DAS WIENER BURGTHEATER

war in der letzten Saison die Wiederaufnahme von Schillers Fiesco.

Nach Schreyvogel kam der leichtsinnige, als Direktor gar nicht ernst zu nehmende Deinhardstein, und nach Deinhardstein der theatereifrige Holbein, der aber leider der Zeit, in die seine Direktionsführung fällt, gar nicht gewachsen war. Denn das war die Zeit, wo Hebbel erschien und wo die Jungdeutschen ebenso spektakelten und turbulierten, wie fünfzig Jahre später die Jüngstdeutschen. Aus dem Kreis der Revolutionäre kam dann der Mann ans Burgtheater, auf den in gerader Linie die heutige Schauspielkunst des Hauses zurückgeht: Heinrich Laube.

In der Schauspielkunst des Burgtheaters können wir dieselben Elemente erkennen wie in den Stücken, die sich in der Gunst dieses Publikums erhalten haben. Friedrich Ludwig Schröder und Brockmann kamen aus Hamburg nach Wien und brachten in den 80er Jahren des 18. Jahrhunderts die realistische Spielweise der Hamburger Schule in das Burgtheater, wo damals der franzö-

sische Klassikerstil herrschte. Aus der Verbindung dieser beiden Elemente entwickelte sich der eigentliche Burgtheaterstil. Er ist realistisch in seinen Grundzügen, idealistisch in seiner Ausdrucksweise. Seine Meister waren gründliche Kenner, Beobachter und Schilderer des Lebens. Sie haben sich beim Studium ihrer Rollen niemals von der lebenspendenden Wirklichkeit entfernt, aus ihr schöpfen sie das Verständnis für die Gestalten des Dichters. Ihr entnahmen sie die Elemente für ihr eigenes Schaffen. Aber als sie dann die im Geiste feststehende Figur ins Bühnenbild projizierten, stellten sie ihre eigene Persönlichkeit zwischen Dichtung und Wahrheit, und diese Interferenz, die wir schon einmal als den Stil im Kunstwerk bezeichneten, bedeutet auch den Stil der Schauspielkunst. Im Burgtheater hat Laube die Pflege des Wortes zur grössten Ausbildung gebracht. Aber Pflege des Wortes heisst hier nicht nur die sinnvolle Aussprache und die logische Betonung, sondern auch der Tonwert der Rede. Als Schreyvogel ans Ruder kam, schwelgten die Lieblinge des Publikums in



FRIEDRICH HALM

nach einer Lithographie von Kriehuber

pathetischer Deklamation. Er brachte Besserung, aber erst Laube brachte völlige Erlösung. Der letzte, durch seine Persönlichkeit gewaltig wirkende Pathetiker war Josef Wagner. Aber wenn das Wort im Burgtheater auch nicht mehr die selbstherrliche Rolle spielen darf, die alle künstlerische Wirkung unterbindet, seine Klangschönheit behielt es. Melodik des Wortes, Grosszügigkeit der Geste, daran hat das Burgtheater festgehalten bis heute. Fassen wir zusammen, so ergeben sich als Kennzeichen des Burgtheaterstiles: Studium der Realität, das an jedem Detail erkennbar ist, Hervortreten einer prägnanten künstlerischen Persönlichkeit (und nur das starke Temperament konnte sich in Wien behaupten), dadurch bedingtes Stilisieren der Rolle, Pflege der Klangschönheit und der eindrucksvollen Geste. An allen Grossen im Burgtheater lassen sich diese Eigenschaften nachweisen. In der Geste und im Wort lebt heute noch Goethes Weimarer Schule. Phantastisch-romantisch war die Natur des Schauspielers, die dem Wiener am meisten zusagte. So war das

Temperament der grossen Sophie Schröder, so waren Dawison, Gabillon und Mitterwurzer, so ist Kainz. Und worin lag die ungeheuere Wirkung von Anschütz, Löwe und der Wolter? Es waren schauspielerische Kräfte von grossem Temperament, die aus dem Worte ein künstlerisch schönes Gebilde schufen.

Anschütz hat in Baumeister seinen berufenen Nachfolger gefunden. Baumeister ist kein sehr wandlungsfähiger Schauspieler. Das Proteisch-Spielerische, die Häutungsfähigkeit des Komödianten fehlt ihm. Er wirkt am eindringlichsten durch seine eigene Natur. Diese Natur ist geradlinig, derb und deutsch. Baumeister kann keinen Menschen darstellen, der sein Wesen verstellt, nur die Natürlichen liegen ihm. Darum ist er unübertrefflich, wenn er in sich gefestete, ruhige Kraft, vollsaftigen, behaglichen Humor darstellen kann. Darum spielt ihm niemand die Treue nach, mit der er seinen Kent ausstattete. Aber unter der schlichten, etwas rauhen Aussenseite seiner Menschen fühlt man immer das tatbereite Temperament. Darum sind sein Götz und sein Richter von

Zalamea so grandiose Leistungen. Weil Baumeister die Volubilität der Zunge abgeht, bekommen seine Worte erst rechtes Gewicht. Denn er verweilt gerne bei ihnen. Eindringliche Güte spricht wunderbar aus seinem Mund. Auch sein Gesicht ist nicht verwandlungsfähig, wiewgleich seine Augen blitzen und funkeln und schelmisch blinzeln können und der Zug um den Mund bald von tiefster Güte, bald von unnachsichtiger Strenge spricht. Aber gerade das Schwerbewegliche in ihm hat etwas Rührendes, und so weiss er selbst aus seiner Schwäche ein starkes Mittel zu machen, womit er unsere Sympathie gewinnt. Aber auch Baumeisters Organ hat klangvolles Metall, das im Affekt nicht nur im Ausbruch, sondern auch im verhaltenen Tone machtvoll wirkt.

Etwas Weichheit, ein Mollakkord liegt in Baumeisters Persönlichkeit. Ganz Durakkord war ein anderer Schauspieler des Burgtheaters, der ebenso wie Baumeister aus dem Naturburschentum hervorkam und in seiner kerndeutschen Art, in seinem Persönlichkeitswert unersetzbar geblieben ist.

Als Ludwig Gabillon am 13. Februar 1896 starb, da empfanden die Wiener seinen Tod nicht nur als künstlerischen Verlust, sondern wie ein persönliches Leid. Denn das Verhältnis des Wieners zur dramatischen Kunst ist immer ein persönliches. Es haftet am Schauspieler. Hinter diesem steht der Dichter in zweiter Reihe. Nie war in Wien ein Dichter so populär, wie seine Mittler es waren und sind. Nie hat in unserem gesellschaftlichen Leben ein Poet die Rolle gespielt, die dem gefeierten Mimen zufällt. Kein Dichterjubiläum hallt so laut und nachdrücklich durch unsere kleine Wiener Welt und ihre Zeitungen, wie das Jubelfest eines „Lieblings“. Die Gründe dieser Erscheinungen wurzeln teils in der Eigenart des Wieners, der sich leicht und schnell für alles Persönliche begeistert, das ihm auf der Strasse, Markt und Bühne entgegentritt, teils in den schon erwähnten politischen Verhältnissen des Vormärz, wo der Wiener förmlich auf das Theater und die Theaterleute dressiert wurde, um der Politik entzogen zu werden. Den Schauspieler sieht er, den Dichter nicht

oder mindestens nicht so oft und gewiss nicht so scharf beleuchtet. Und der Gegenwärtige hat Recht — besonders in Wien!

Auch Gabillon war keine proteische Natur. Seine Verwandlungsfähigkeit war nicht sehr gross, und er suchte nie, ihr Effekte abzurufen. Er war und blieb immer der Gabillon. Der aber konnte Vieles und Vielerlei, und seine Kunst war reich und stark. Er spielte die Recken und harten Helden, die finsternen Tyrannen, die Männer der eisernen Faust und der eisernen Stirn, die Schwertgesellen, die Stegreifritter und Landsknechte der Vergangenheit und der Gegenwart, die Leute mit scharfer Zunge und mit scharfen Zügen, die Menschen mit niederländischen Humoren. Hagen — seine Meisterrolle — Kattwald, Boffesen, Selbitz, Junker Tobias, Abdallah (Nos intimes), Delobelle, das waren die echten, vollkommenen Gabillonrollen. In seiner Kraft, im Mark seines Spieles, in seinem derben, gerade zuschlagenden Humor lag eine Eigenart, wie man sie selten bei modernen Menschen findet. Wie aus einem Dürerschen Holzschnitt kam

sie herausgeritten. Sie rasselte gerne mit Eisen und liebte einen guten Spass. Gabillon war ein Mann der Kraft und der Freude. Darin lag sein Künstlertum. Er kannte den sieghaften Wert der Daseinsfreude und wusste mit ihr seine Gestalten zu formen. Und die grösste Freude war ihm auf der Bühne wie im Leben das Gefühl der eigenen Kraft. Sie austoben zu lassen, war ihm reinster Genuss. Alle „ritterlichen“ und sportlichen Spiele liebte und pflegte er. Er vereinigte in sich den Sporttrieb des Engländers mit — der Indianerromantik des Lederstrumpfes. Er war ein leidenschaftlicher Fechter, Ruderer, Schwimmer, Jäger und Fischer. Aber über all seinem Sport lag Scottsche Ritterburgstimmung. Am liebsten wäre er in Turniere geritten und hätte Türkenköpfe abgesäbelt. Und wie seinem Körper gab er gerne auch seiner Phantasie Platz zu freier, ungebundener Tätigkeit. Philister mögen solche Tätigkeit der Phantasie immerhin Jägerlatein heissen. Gabillon war Simson genug, solche Philister herzhafte zu verachten. Gabillons Geschichten waren berühmt. Sass er einmal auf dem

Rösslein des Erzählers, dann ging es in toller Hatz durch dick und dünn. Da war kein Weltteil zu entlegen, um von ihm besucht worden zu sein. Da war kein Berg zu hoch, kein See zu tief — er war auf der Spitze oder auf dem Grunde gewesen. Da wurde auf Bären, Tiger, Wölfe, vielleicht sogar auf Riesentiere der Vorwelt Jagd gemacht; da wurden fabelhafte Entdeckungen, Umsegelungen, Erforschungen waghalsig unternommen; da wurden literarische, geschichtliche, soziale Paradoxe aufgestellt, dass es die Zuschauer schwindelte, zu ihnen aufzublicken, und dass es schliesslich nur einen gab, der das Unglaublichste, Unmöglichste glaubte — und dieser eine war Gabillon selbst! Wie ein Fisch im Wasser schwamm er dann seelenvergnügt in seinem Element. Und ganz Wien freute sich dessen.

Gabillon war oft ein recht widerwilliger Mittler. Er, der alte Romantiker, hasste die Moderne. In seinen Tagebüchern finden sich nur Worte des Hasses, des Zornes und der Verachtung für die Richtung Ibsens und Hauptmanns. Und trotzdem er diese Stücke

nicht mochte, spielte er meisterhaft die Rollen, die er darin bekam. Laubesche Disziplin steckte ihm eben in allen Knochen. Wenn er mit Laube auch manchen Strauss auszufechten hatte, wenn er auch persönlich mit ihm nicht immer am besten stand, seine Autorität, sein Feldherrngenie anerkannte er rückhaltlos. Und was heute dem Burgtheaterensemble seinen rechten Zusammenhalt gibt, ist das Laubesche Erbe, das die Alten in sich tragen und den Jungen weitergeben.

An keinem kann man vielleicht besser die Entwicklung der Burgtheaterkunst studieren, wie an Emmerich Robert. Laube gab den Kern. Er lehrte ihn die Rede. Dingelstedt gab die äussere Form, die glanzvolle Vornehmheit. Wilbrandt den romantischen Zug. Robert war, um in der alten Fächersprache zu reden, Liebhaber und Charakterspieler zugleich. Er war von weichem Gemüt und von scharfem Verstand. So gab er den Dänenprinzen: das Liebenswürdige wie das Geniale, die Schärfe wie die Weichheit, das Temperamentvolle wie



DINGELSTEDT
nach einer Radierung



DAS WIENER BURGTHEATER

das Verträumte, die Berechnung wie den Überschwang holte er aus sich heraus, aus eigenem Wesen knetend und gestaltend. Wie Hamlet war er selbst ein Grübler und ein Schwärmer, heftig und langsam, zögernd und rasch. Seine Stimme hatte Klang und Wucht und doch war sie von Schatten wie gebunden, von Schleiern wie verhüllt. Aber mit diesen Schatten und Schleiern wusste er ins Geheime der Seele zu dringen, ans Geheime unserer Seele zu rühren. In seinem Auge lag Schwermut und Feuer, in seinem Gange Entschlossenheit und Melancholie. So gelangen Robert die Mischcharaktere am besten, in denen er sein eigenes Doppelwesen spielen lassen konnte. Da geschah es denn oft, dass er eine Rolle über alles Erwarten des Dichters hinaus zu ungeahntem Leben erweckte. Seine Natur gab den Gestalten eine Plastik, die der Dichter ihnen versagt.

Robert war gewiss der beste Coriolan und der beste Fiesco, den die deutsche Bühne getragen. Er gab ihnen Blut von seinem Blute. Unter Wilbrandts Direktion

trat Robert in seine Reifezeit. Da spielte er den Coriolan und den König Ödipus. Mit der gewaltigen Leistung des Ödipus erreichte er die Grenzen seines Könnens. Dieses Können reicht von Hamlet zu Ödipus, von Ödipus zu Pausanias (Meister von Palmyra). Das diesen drei Gestalten gemeinsame, den geheimen Rapport ihrer Seelen mit Übersinnenwelt und Schicksalsmächten brachte keiner wie er zur Geltung.

Robert war ausserordentlich klug in der Verwendung seiner Mittel. Er war ein Stilist der Rede, der das Pathos meisterte wie den flüssigen Gang des Gespräches. Ihm war jedes Wort ein Instrument und in jedem Zug seiner Gebärde lag der Rhythmus der bestimmten Persönlichkeit. Er wusste manche Muskelarbeit den Nerven zu übertragen und das machte ihn zur Darstellung der modernen, im Banne der Nerven stehenden Menschen besonders geeignet. Seine Nerven waren wie die Saiten der Kithara. Der leiseste Hauch brachte sie zum Klingen. Robert gehörte zu den Schauspielern, deren bestes Können rein instinktmässig ist. So

scharf er seine Rolle erfasste, das Beste, was er in sie hineinlegte, entsprang dem unbewussten Impulse, nicht der Studierarbeit. Deswegen überwand er immer wieder die ihm stets drohende Manieriertheit. Die Nuancen seines Spieles ergaben sich jeden Abend von selbst. Sie hingen von seiner Stimmung ab, blieben sich nie völlig gleich.

Ich möchte diese Schauspieler, die jeden Abend ihre Rolle neu spielen, über jene stellen, die in ihre Rolle wie in ein Kleid hineinschlüpfen, in ein Kleid, das ihre Kunst geschneidert hat. Bei diesen letzteren ist die Kunst immer etwas Äusserliches, bei den ersteren nur ist sie völlig innerlich; bei jenen ist die Schauspielkunst ein Werk der Betrachtung, bei diesen ein Werk des Erlebten; jene können lange über ihre Kunst philosophieren, wissen genau, warum sie eine Rolle so und nicht so darstellen, diese sprechen selten und ungern über ihre Kunst — denn sie wissen nichts davon zu sagen. Und das ist das Merkmal des echten Künstlers: sein Schaffen muss ihm immer ein Geheimnis bleiben, ein heiliges Geheimnis!

Aus der Tradition des Burgtheaters wuchs Robert empor. Seine grosse Empfänglichkeit führte ihn der modernen Bühnenkunst entgegen. Ibsen-Rollen, wie Oswald in den „Gespenstern“, wie der „Baumeister Solness“ waren ihm Probleme, an die er seine ganze Kraft, seine ganze Kunst wandte. Aber erst Kainz löste diese Probleme. Roberts Kunst war wie ein Präludium zur Kunst Josef Kainz', anders und doch ihr im wesentlichsten verwandt. Robert war ein Johannes der Moderne.

Und auch mit Mitterwurzers grosser Kunst ist die Art des Kainz verschwistert. Beide sind Romantiker, beiden ist der Zug ins Phantastische eigen. Mitterwurzer war wandlungsfähiger, reicher in der Charakteristik, man fühlte in seinen Gestalten nicht nur Nerven, sondern auch Muskeln. Sein Temperament war weniger von der Überlegung, als vom Instinkt gezügelt. Was wir beim Schauspieler genial nennen, ist ja meistens nichts anderes als die Treffsicherheit des Instinkts. In Mitterwurzer lebte in abgeklärtester Form der Improvisator der alten

DAS WIENER BURGTHEATER

Wiener Freilufttheater auf, der Stegreifkomödiant mit der unerschöpflichen Schlagfertigkeit. Nur dass seine Improvisationen nicht dem Worte, sondern dem Ausdruck, dem Detail galten. Er zerstückte aber nicht nach Virtuosenart eine Rolle in Details, sondern er charakterisierte sie, beleuchtete sie durch Nebensächlichkeiten, die als solche gar nicht auffielen und zum Bilde des Ganzen organisch zusammenwuchsen. Wie später Kainz hatte auch Mitterwurzer die Liebe zum Grotesken und er scheute sich nicht, die Tragikomik des Daseins ins Schauspielerische zu übersetzen. Er war im Geist der beweglichste Schauspieler, den das Burgtheater je besessen hat; er war von einer schier unheimlichen Agilität des Intellekts, und doch sah man nie die Verstandesarbeit, sondern fühlte immer, dass hier wirklich unbewusstes, künstlerisches Schaffen am Werke war. Aber neben der unbewussten Kunst Mitterwurzers stand unaufhörlich der stets prüfende, wägende, messende Verstand, der den Ton bestimmte, den Klang regelte, der die ausdrucksvollsten Masken schuf und über alle Figuren jene

Ruhe breitete, die im Zuschauer das Gefühl erweckt, dass dieser Mensch auf der Bühne fest in seiner Erde wurzelt. Bei dieser Ruhe, mit der Mitterwurzer seine Gestalten anlegte, wirkten die vulkanischen Ausbrüche des Temperaments um so gewaltiger.

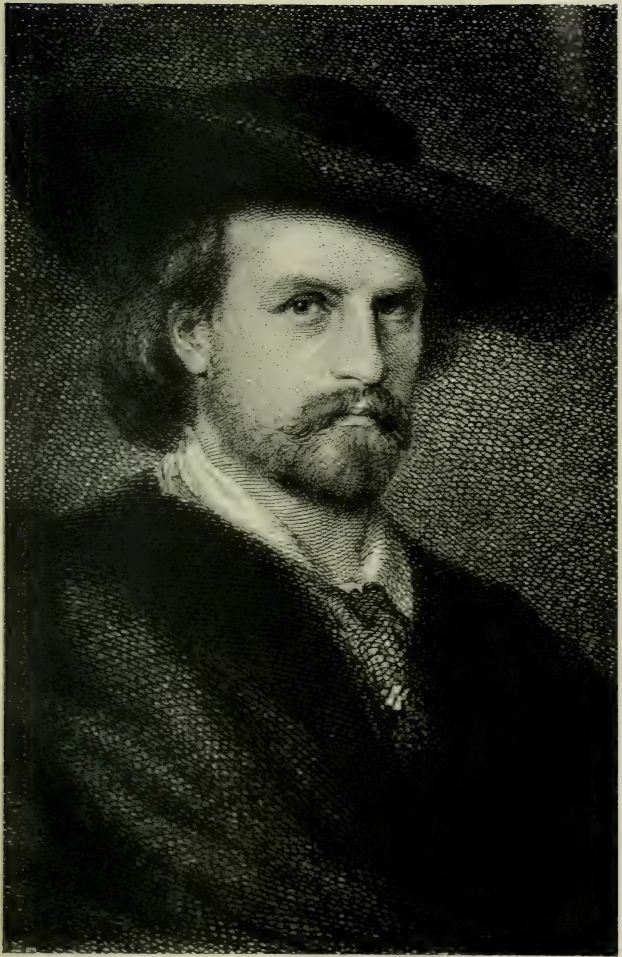
Ein Romantiker der Nerven ist Josef Kainz. Er hat den Schönheitskult der Rede auf die höchste Stufe gebracht. Darin ist er, freilich in anderem Sinne als seine Vorgänger, Träger echter Burgtheatertradition. Seine Rede hat Leuchtkraft, Weichheit und Schärfe, hat Funkeln des Stahls und Schmiegsamkeit der Seide, so dass sie oft zum selbständigen Kunstwerk wird, das man genießt, fast losgelöst vom Sinn der Worte, der in diesem schimmernden Gewande steckt. Niemand weiss heute die Gewalt des Rhythmus eindringlicher zu handhaben, als Kainz. Und nicht nur seine Rede hat Rhythmus, auch in seiner Geste wohnt dieser die Schönheit regelnde Faktor. Realistisch im Erfassen einer Figur, stilisierend in ihrer Wiedergabe, kühn und keck in gewagter perspektivischer Auffassung eines jungen Menschenlebens,

DAS WIENER BURGTHEATER

das er in eine Rolle drängt, ist Kainz, der traditionslos ins Burgtheater trat, heute doch die absolute, edelste Verkörperung des Burgtheatergeistes. Alle Elemente, die wir da und dort, in dem und jenem fanden, sind in ihm vereinigt. Modern durch und durch ist er gleichzeitig doch der typische Vertreter einer Jahrhundert alten Schule. Und gerade bei ihm wird es offenbar, wie klassische Rollen heute gespielt werden müssen: im Sinne der Dichtung und doch unserem heutigen Empfinden entsprechend. Die Phasen des Burgtheaterstiles liessen sich vielleicht am besten am Hamlet studieren. Der letzte pathetische Hamlet war Josef Wagner. Dann spielte ihn Robert („rein und mächtig“, wie Laube sagt) und heute hat Kainz die realistische Tradition wieder aufgenommen, die seinerzeit Brockmann nach Wien brachte. Denn gerade im Hamlet lässt sich die ideale Verklärung realistischer Auffassung am besten durchführen. Am öftesten aber hat den Hamlet in Wien Adolf Sonnenthal gespielt.

Sonnenthal fusst mit seiner Kunst völlig in der Laubeschen Schule. Er übernahm das

Erbe, das Fichtner seinerzeit von Korn überliefert erhalten hatte, und er brachte es zu einer Höhe, die kein Schauspieler auf einer deutschen Bühne jemals erreicht hat. Korn und nach ihm Fichtner waren im alten Wien die Verkörperung des liebenswürdigen und eleganten Weltmannes. Die Kunst der Liebenswürdigkeit, die vollendete Technik des weltmännischen Benehmens, den Takt des Königs, Fürsten, Edelmannes und Gentleman hat Sonnenthal zur Meisterschaft entwickelt. Und nicht bloss in äusserlichen Formen, auch innerlich im Gemüte. Und wenn man Liebenswürdigkeit, Vornehmheit und Takt als Eigenschaften des Herzens betrachtet, dann ergibt sie jene Güte, die der goldige Grundton der Sonnenthalschen Gestalten ist. Wir haben ja gesehen, wie empfänglich das Burgtheaterpublikum für das Lustspiel war, wie es die Ritterlichkeit der Spanier und die Grazie ihrer Redeweise freudig aufnahm. Wir haben auf die Zusammensetzung des Publikums hingewiesen, das es liebte, auf der Bühne die Gesellschaft gespiegelt zu sehen, die im Hause sass. All diese Momente trugen zu Sonnen-



ADOLF WILBRANDT

nach einem Gemälde von Franz v. Lenbach

thals Grösse bei. Die Kavaliere im Zuschauer-
raum sahen im Schauspieler den klassischen
Typus ihrer eigenen Art. Die Bürgerlichen
bewunderten in ihm das Vorbild. Und Jahre
hindurch hat sich die Wiener Herrenmode
nach Sonnenthal gerichtet. Aber nicht nur
wenn Sonnenthal elegante Liebhaber und
späterhin welterfahrene Raisonneure zu spielen
hatte, fand er für sie den richtigen Ton. Er
fand ihn auch in seinen jungen Jahren für
schwärmerische Helden, er fand ihn in wunder-
barer Klarheit in seinem Alter für weise und
gütige Greise. Sein Temperament war nicht
titanisch, nicht eruptiv, aber es hatte immer
herzgewinnende Wärme. Und diese Wärme
löste alles Kantige und Schrofte und Harte
und gab Sonnenthals Figuren den weichen
Silberton des Umrisses. Niemand kann heute
Weisheit und Güte und insbesondere jene
Weisheit, die aus der Güte quillt, lebendiger
darstellen, als Sonnenthal. Darum ist sein
Nathan ein Gipfelpunkt der deutschen Schau-
spielkunst überhaupt. Takt ist eigentlich
nichts anderes, als die Kunst, sofort die
Harmonie des Einzelnen mit der Umgebung

herzustellen. Der wahre Takt setzt also eine reiche Menschenkenntnis voraus und die hat Sonnenthal in seinem Verkehr mit der Wiener Gesellschaft, deren Liebling er immer war, mit klugem Auge gesammelt. Und aus dieser Menschenkenntnis heraus schuf er seine Gestalten. Sie verlassen nie den Boden der Wirklichkeit, wenn auch ihr Realismus von aller Erdschlacke befreit ist. Aber Sonnenthals Idealisierung geht nicht in ungemessene Höhen, sondern bleibt immer in jener wohligen Atmosphäre, für die das Burgtheaterpublikum vermöge seiner Zusammensetzung das beste Verständnis hatte. Man könnte sagen, dass Sonnenthal zuweilen seine Figuren verbürgerlicht hat, dass er Schatten aufhellte und dort, wo der Dichter verschleierte, an Stelle des Ungewissen das Positive seiner Natur setzte. Er war nie ein Freund des Grau und der unbestimmten Farben. Er liebte das Helle, das Leuchtende, und das war mit ein Grund, warum er in dem das Helle liebende Wien so starke Wurzeln fasste, wie nie ein Schauspieler vor ihm, und eine Stellung einnahm, die wohl niemand nach ihm sich erobern wird.

Elegant und liebenswürdig ohne Sonnenthal's tiefe Güte und das Überzeugende seines Temperaments ist Hartmann, der aber andererseits eine flotte Unbekümmertheit mitbrachte und sieghafte Frische des Tones, die seinen Naturburschen fröhliches Leben gab. Er ist kein Schauspieler, der in die Tiefe geht und gerade das Oberflächenspiel seiner Art machte ihn für gewisse Rollen sympathisch und trefflich geeignet. Schimmerte bei Sonnenthal immer der Ernst des Lebens, der Erfahrung des Überdendingenstehens durch, so war es bei Hartmann stets der leichte Sinn, der über den Ernst hinwegglitt. Aber er wie Sonnenthal ist der Nachkomme der alten Schule Korn-Fichtner.

Und vom glühenden und raschen Loewe über Josef Wagner geht ein direkter Weg zu den Heldenspielern Krastel und Reimers. Krastel führte die burgmässige Pflege des Wohllauts der Rede vielleicht etwas zu weit. In seinen Blütejahren stand er mit seinem sorglosen Drauflosgängertum Hartmann nahe. Reimers ist schwerblütiger und das Feuer seines Blutes brennt ruhiger. Loewe soll

ganz ausgezeichnet dreiste Ungezogenheit, freche Herausforderung gespielt haben. Diese Seite seines Könnens übernahm in der Gegenwart Max Devrient, der beste Zawitsch (König Ottokars Glück und Ende) des alten und des neuen Hauses. Und so wie Liebhaber, Charakterspieler und Helden, so gehen auch die Komiker mit ihrer Tradition in die Laubezeit zurück. Nach Beckmann kam Meixner, nach Meixner Römpler. Römpler geht freilich das Bissig-Boshafte, Gallige Meixners ab, er ist der Humorist der Behaglichkeit und Behäbigkeit. Er meistert als Charakteristiker den warmen Burgtheaterton, die Gemütsseite, auf die hier so gerne das Spiel geführt wird. Es gibt in Wien immer zweierlei Komik, die des Dicken und die des Dünnen, hat einmal Friedrich Uhl gesagt. Und er führte als Beispiele Scholz und Nestroy an. Das Bild ist treffend und lässt sich fast in jeder Phase der Wiener Theatergeschichte erproben. Ist also Römpler im Burgtheater der Dicke, so ist Thimig der Dünne. Beweglich, sprunghaft, proteisch-grotesk, ein ausgezeichnete Mimiker, der die Komik sehr

geschickt in lauter Momentaufnahmen zu zerlegen weiss, ohne deswegen die lebendige Kontinuität der Erscheinung zu zerstören, hat er seine norddeutsche Natur, die zur Schärfe und zur Nüchternheit neigte, mit der warmblütigen, weichen Burgtheatertradition so zu legieren verstanden, dass der Ton seiner Komik mit ihrem hellen Timbre in diesem Haus geboren zu sein scheint. Vor Thimig waren auch Reusche und Schöne aus dem Norden gekommen und hatten sich in den Charakter des Hauses gefunden. Schöne freilich behielt immer die trockene Komik und wirkte damit. Aber auch dieser Zuzug aus dem Norden ist für das Burgtheater charakteristisch. Schröder und Brockmann und später so viele und die Besten darunter kamen aus dem Norden. Wie ein Volk dann am kulturfähigsten wird, wenn Rassenmischung stattfindet, so brachte die Kreuzung von Nord und Süd dem Burgtheater seine reichste Blüte.

Dieselbe Erscheinung wie bei den Schauspielern kann man auch bei den Künstlerinnen des Hauses beobachten. Die Wolter nahm die Stelle ein, die einst die grosse Sophie

ganz ausgezeichnet dreiste Ungezogenheit, freche Herausforderung gespielt haben. Diese Seite seines Könnens übernahm in der Gegenwart Max Devrient, der beste Zawitsch (König Ottokars Glück und Ende) des alten und des neuen Hauses. Und so wie Liebhaber, Charakterspieler und Helden, so gehen auch die Komiker mit ihrer Tradition in die Laubezeit zurück. Nach Beckmann kam Meixner, nach Meixner Römpler. Römpler geht freilich das Bissig-Boshafte, Gallige Meixners ab, er ist der Humorist der Behaglichkeit und Behäbigkeit. Er meistert als Charakteristiker den warmen Burgtheaterton, die Gemütsseite, auf die hier so gerne das Spiel geführt wird. Es gibt in Wien immer zweierlei Komik, die des Dicken und die des Dünnen, hat einmal Friedrich Uhl gesagt. Und er führte als Beispiele Scholz und Nestroy an. Das Bild ist treffend und lässt sich fast in jeder Phase der Wiener Theatergeschichte erproben. Ist also Römpler im Burgtheater der Dicke, so ist Thimig der Dünne. Beweglich, sprunghaft, proteisch-grotesk, ein ausgezeichnete Mimiker, der die Komik sehr

geschickt in lauter Momentaufnahmen zu zerlegen weiss, ohne deswegen die lebendige Kontinuität der Erscheinung zu zerstören, hat er seine norddeutsche Natur, die zur Schärfe und zur Nüchternheit neigte, mit der warmblütigen, weichen Burgtheatertradition so zu legieren verstanden, dass der Ton seiner Komik mit ihrem hellen Timbre in diesem Haus geboren zu sein scheint. Vor Thimig waren auch Reusche und Schöne aus dem Norden gekommen und hatten sich in den Charakter des Hauses gefunden. Schöne freilich behielt immer die trockene Komik und wirkte damit. Aber auch dieser Zuzug aus dem Norden ist für das Burgtheater charakteristisch. Schröder und Brockmann und später so viele und die Besten darunter kamen aus dem Norden. Wie ein Volk dann am kulturfähigsten wird, wenn Rassenmischung stattfindet, so brachte die Kreuzung von Nord und Süd dem Burgtheater seine reichste Blüte.

Dieselbe Erscheinung wie bei den Schauspielern kann man auch bei den Künstlerinnen des Hauses beobachten. Die Wolter nahm die Stelle ein, die einst die grosse Sophie

Schröder besessen, und heute wächst Frau Bleibtreu in das Wolterfach hinein. Der grosse Zug, die strenge Linie, die romantische Atmosphäre, in der die Figuren leben, das Metall der Rede ist allen dreien eigen, ist allen dreien vom Geist des Hauses gelehrt worden. Der romantische Stil, mit dem im Burgtheater auch die Gestalten der Antike in Farbe getaucht wurden, ermöglichen es allen dreien auch im Lustspiel zu glänzen. Modernisierung der Antike war im Burgtheater immer gleichbedeutend mit Romantisierung der Antike. So spielte erst jüngst Frau Hohenfels Goethes Iphigenie. Auch in Frau Hohenfels ist übrigens die Auflösung nordischer Herbheit in wienerischer Anmut und südlicher Grazie, das Leuchten der eigenen Persönlichkeit durch die Rolle zum glücklichsten Ausdruck gekommen. Immer gab es im Burgtheater eine solche Verkörperung geistvoller Anmut. So waren Fräulein Peche und Louise Neumann. Und gerade die Damen waren es, die immer den Ton des Burgtheaters am raschesten erfassten und sich am ehesten ins Ensemble fügten. Fräulein Witt kam vor

einigen Jahren und Frau Retty vor einigen Monaten ins Haus und das in hellen Farben überquellende Temperament des Fräulein Witt und die Zierlichkeit der Frau Retty — Fräulein Witt hat die Laune des Empire und Frau Retty ist ganz Rokoko — sind heute schon so innig mit dem Hause verwachsen, als wären beide hier gross geworden.

Wenn wir im vorstehenden einige Repräsentanten des Burgtheaters — nicht alle, ja selbst nicht alle berühmten — in kurzen Strichen skizzierten, so taten wir dies, um an einigen Beispielen den Satz zu erhärten, dass das heutige Ensemble, die Art wie im Burgtheater gespielt, gesprochen, schauspielerisch gedacht und empfunden wird, immer noch dem Rahmen entspricht, den Laube um die Burgtheaterkunst zog. Und Laube selbst hat die Tradition des Hauses nicht erst geschaffen, sondern nur vertieft, ihr den rechten Schallboden gegeben. Er war weit mehr Erzieher der Schauspieler, Hüter des Wortes, Baumeister der Rede, als Regisseur, wenn man unter Regie nicht nur die Pflege des Repertoires, die Erwerbung neuer Stücke,

sondern auch die szenische Verlebendigung dieser Stücke versteht. Diese seine Eigenschaft war auch mit ein Grund, warum der Schauspieler in Wien immer mehr Interesse erregte, als der Dichter, warum auch mindere Stücke sich behaupteten, wenn sie nur gute Rollen für die Lieblinge enthielten. Laube pflegte sehr stark das französische Schauspiel. Unter ihm zogen Scribe, Augier, Feuillet, Dumas, Labiche, Sardou fast übermächtig im Repertoire auf. Sie hatten ein Gegengewicht in den Klassikern, in Shakespeare und Schiller, Goethe und Kleist. Aber für Hebbel hatte Laube leider gar kein Verständnis und er verleugnete nicht den Geschäftsmann, wenn er die Birch-Pfeiffer öfter spielte, als es der Würde des Hauses entsprach.

Unter seinen Nachfolgern gab es keinen mehr, der den Schauspielern Lehrer und Berater hätte sein können. Nur einer hatte zu diesem wichtigen Amte das Talent, und das war August Förster. Aber er starb zu früh, dem Burgtheater viel zu früh.



AUGUST FÖRSTER
nach einer Photographie



DAS WIENER BURGTHEATER

Die Nachfolger Laubes im Amte: Halm, Dingelstedt, Wilbrandt und nach der kurzen Försterepisode Burckhardt und Schlenther haben den Spielplan und insbesondere die Regie der Stücke stark beeinflusst. Die Spielweise der Schauspieler liessen sie intakt. Und da die Alten immer noch in der Vollkraft standen, wenn neue Kräfte in das Ensemble traten, so erbte sich Technik und Charakter der Spielweise von einer Generation zur anderen fort. Sehr wichtig für diese Kontinuität der Überlieferung war es auch, dass die Regisseure des Hauses aus der Mitte der Schauspieler genommen wurden.

Als Kaiser Josef sich mit der Regelung des Theatergesetzes, das die Hausordnung der Burg werden sollte, beschäftigte, wurden die Schauspieler, die damals die Stützen der Gesellschaft waren, um ihre Meinung befragt. Sie blieben auch fernerhin in Form eines fünfgliedrigen Ausschusses als beratende Körperschaft dem Direktor zur Seite. Diese Ausschussmitglieder hiessen zuerst Inspizienten und dann Regisseure. Sie wurden zuerst auf ein Jahr und später auf Lebensdauer ernannt.

Sie lasen der Reihe nach den Einlauf der Stücke und gaben ihr Votum ab. Sie machten dann, wenn das Stück auch vom Direktor angenommen worden war, der die oberste Entscheidung hatte, ihre Besetzungsvorschläge. Und wenn auch die Besetzung endlich feststand, übernahm einer von ihnen die Regie. Überdies fungierte der jeweilige Monatsregisseur — an die Stelle des wöchentlichen Turnus trat bald der monatliche — auch als Hausoffizier, hatte am Abend der Vorstellung die Polizeigewalt hinter der Szene, trat vor die Rampe, wenn ein Schauspieler um Nachsicht bitten liess oder wenn es galt, sich bei einer Premiere für den Dichter zu bedanken. Im Laufe von hundert Jahren gab es zwischen Direktor und Regiekollegium immer Reibungen und jeder Leiter wollte mit der Institution brechen. Aber erst in letzter Zeit verloren die Regisseure einen grossen Teil ihrer Machtvollkommenheit. Sie lesen nicht mehr die eingereichten Stücke sie besetzen nicht mehr, sie haben auf die künstlerische Leitung nicht den geringsten Einfluss. Nur die Funktion des Hausoffiziers

ist ihnen geblieben und die Inszenierung der Stücke liegt in ihren Händen. Dass der mitspielende Kollege auch gleichzeitig Regisseur ist, bedeutet gewiss keinen idealen Zustand. Es kommt dies mit Ausnahme des Burgtheater und der Comédie française auch an keiner erstklassigen Bühne mehr vor. Die Nachteile sind einleuchtend. Der Schauspieler sieht sich selbst nicht spielen und seine Leistung fällt also, wenn er gleichzeitig Regie führt, ausserhalb der Kritik. Dieser Übelstand wird nur dadurch ausgeglichen, dass der Regisseur in diesem Falle die Aufführung genau auf den Ton der Tradition stimmt, dessen starke Verkörperung er selbst ist. So ist der Nachteil auch ein Vorteil und so hat sich denn, dank den Regisseuren, sowohl in der Comédie française, wie am Burgtheater der traditionelle Stil rein erhalten, der sofort gebrochen würde, wenn ein Aussenstehender dem eigenen Geschmack, der eigenen Inspiration folgend die Regie führen würde. Es sei denn, dass dieser nicht mehr mitspielende Regisseur seine Bühnenbildung im Burgtheater genossen hätte.

Der Mann, der die moderne Regie im Burgtheater begründete, war Dingelstedt. Aber zwischen ihm und Laube steht noch die kurze dreijährige Direktionszeit Friedrich Halms, die aber in der Entwicklung des Hauses so gut wie keine Spuren hinterliess. Friedrich Halm ist uns heute interessant als der typische Vertreter einer Dichtungsart, die die Tore des Burgtheaters immer offen fand. Das Beste, Ursprünglichste, was österreichische Kunst für die Bühne gezeitigt hat, geht heute noch in gerader Linie auf die Volkspoeten zurück. Die österreichische Volksdramatik war aber nie hoftheaterfähig. Sie behandelte gerne aktuelle Fragen, sie frondierte, räsonnierte und übte soziale Kritik, sie machte aus dem Dialekt ein geschmeidiges und sicheres Werkzeug, ihr haftete in der losen Komposition immer etwas Improvisatorisches an. Freilich lernte auch sie von den Richtungen, die in Wien galten. Spanische Phantastik, luftige Romantik findet sich in Raimund; Nestroy lehnte sich an französische Vorbilder an. Auch zum letzten Grossmeister der österreichischen Kunst, zu

Anzengruber, fand das Burgtheater nie ein rechtes Verhältnis. Es hat aber auch nie, seitdem Schreyvogel schied, den Dichtern, die rechtens ins Haus gehörten, den Raum gegeben, der ihnen gebührte. Weder Grillparzer noch Hebbel fanden die volle Würdigung. Schuld daran tragen aber nicht nur die Direktoren, sondern die ganze Struktur des Hoftheaters mit seinem erbgewesenen Publikum, mit seinen konservativen Kunstanschauungen, mit seiner ängstlichen Zensur, mit den dunklen Einflüssen von oben herab. Seine ganze Natur verhindert das Burgtheater Schritt zu halten mit der zeitgenössischen Produktion. Das ist gewiss beklagenswert vom Standpunkte der Kunst, das ist betrübsam für die Dichter, die nicht für ein Hoftheaterpublikum, sondern fürs Volk schreiben. Aber man bedenke, was Sonnenfels, dessen Geist ja das Nationaltheater aus der Taufe hob, der Dichtkunst im Burgtheater für eine Direktive gab. Er schrieb: „Das Missfallen der Grossen und des Adels ist allein imstande, die schändlichen Missgeburten von der Schaubühne zu ver-

drängen . . . Fordern Sie keine Geldbörsen, keine Brillantringe für Ihre nationalen Dichter zur Belohnung, ein einziges Wort zum Lobe des Dichters aus dem Munde eines Kaunitz, ein Lächeln der Grazie Lichtensteins muss mehr Sporn, mehr Belohnung sein, als alles Gold der Welt.“ Diese Kurzsichtigkeit Sonnenfels', die im Adel den Geschmacksrichter für das Haus sah, hat das Burgtheater der wirklich nationalen Kunst entfremdet. Die historischen Dramen Grillparzers, Hebbels gewaltige Probleme waren keine Kost für den Adel. Und wenn Schlenther daran gedacht hätte, dass diese Worte Sonnenfels' noch heute unsichtbar, aber noch fühlbar im Hause herrschen, so hätte er niemals Hauptmanns „Rose Bernd“ im Burgtheater — abzusetzen gebraucht. Aber neben den Volksdichtern, neben den einsam thronenden Grossen, wie Grillparzer und Hebbel, gab es in Österreich auch kluge Poeten, die die Witterung des Publikums hatten und deren Eklektizismus nirgends anstiess. Sie waren gewandt und flüssig in der Form, schrieben einen gefälligen und

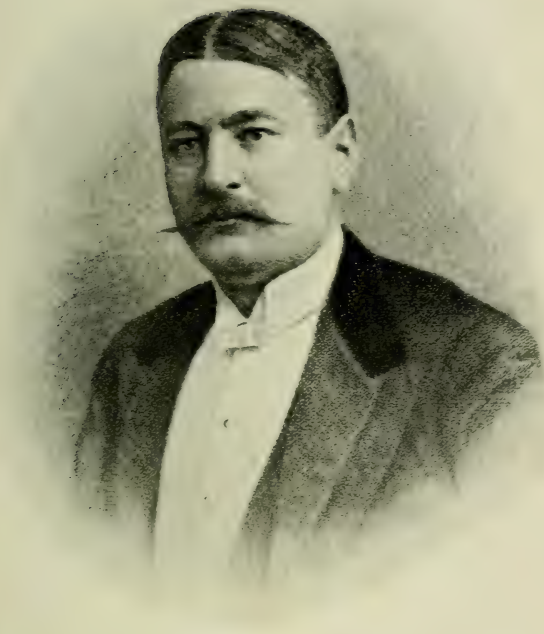
melodischen Vers, erregten kein Ärgernis mit Stoffen und Konflikten. Solch ein Poet war Friedrich Halm. Er war ein gewandter Schüler der Spanier, ein liebenswürdiger Romantiker, er wusste, was in Wien gefiel und gefallen konnte, und wenn seine Epigonenkunst auch nichts Originelles brachte, sie gefiel im Burgtheater, weil sie alle Elemente vereinigte, die hier erbgewesen waren.

Halm stellte weder sich noch den Schauspielern, noch dem Publikum neue Aufgaben. Aber all dies tat Baron Dingelstedt.

Dingelstedt war in vielen Punkten Laubes direkter Gegensatz. Ihm behagte die Franzosenherrschaft auf der deutschen Bühne nicht und er gab dem Repertoire einen ganz anderen Stützfeiler. Und das war Shakespeare. Der Shakespeare-Zyklus, den er zur Aufführung brachte, war eines der denkwürdigsten Ereignisse in der Geschichte des Hauses. Was heute an Klassikervorstellungen im Burgtheater geleistet wird, geht direkt oder indirekt auf Dingelstedts Shakespearepflege zurück.

Was Dingelstedt vorschwebte, war die

Schaffung eines Gesamtkunstwerkes. Dichtung und Schauspielkunst sollten mit der Ausgestaltung des Bühnenbildes einen harmonischen Akkord geben. Hatte Laube das Wort gepflegt und für die Szene nur das Nötige getan, so ging Dingelstedt über die strikte Befolgung der szenischen Anweisungen im Texte hinaus und bemühte sich in seiner Phantasie jenen Rahmen erstehen zu lassen, der am besten zum Stimmungsgehalt der Dichtung passte. Das Bildhafte herauszuarbeiten war ihm die liebste Beschäftigung in der Bühnenarbeit. Er pflegte das Malerische, liebte mit Massen zu operieren und freute sich, wenn es auf der Bühne recht bewegt zuging. Vielleicht ging er sogar in seinem Bestreben, aus dem scheinbaren Chaos das Tableau erstehen zu lassen, manchmal zu weit. In den Gruppierungen bemerkte man zuweilen die Absicht. Man kann sich keine stärkere Reaktion gegen die bürgerliche Inszenierung Laubes denken, als Dingelstedts Arbeit mit Farben, Massen, mit musikalischen Wirkungen und Lichteffekten. Und nun geschah es, dass zur selben Zeit in



MAX BURCKHARD
nach einer Radierung

DAS WIENER BURGTHEATER

Wien ein Künstler meteorgleich seine Bahn beschrieb, die Menschen faszinierend, der ganzen Stadt Richtung gebend mit seinem Geschmack. Dieser Mann war Makart. Die glanzvollen Bilder des Festzuges zogen an an Wien vorüber, auf seinen grossen Tafeln feierte Makart dionysischen Farbenkult. Es geschah wieder einmal, dass der Dienst der Schönheit, der Rausch der Farbe zu aktuellen Fragen der Gesellschaft wurde. Und auch im Burgtheater war Makarts Einfluss unverkennbar. Bis in die letzten Jahre blieb die Regie in der Massenbewegung, in der Gruppierung Dingelstedts Tradition getreu und löste sich in der Dekorationsmalerei nicht von Makart los. Erst als Heinrich Lefler Chef des Ausstattungswesen wurde, trat hier eine Änderung ein, und heute ist das Burgtheater in bezug auf Ausstattung nicht nur die erste Bühne Deutschlands, sondern wahrscheinlich auch die erste Bühne der Welt. Der erste Akt des armen Heinrich, des Fiesco, der drei Reiherfedern, der Rose Bernd, um nur einige Beispiele zu nennen, sind das künstlerisch Höchste, was Bühnenausstattung er-

reichen kann. Es ist nicht das Prinzip Makarts, das die Farbe und den koloristischen Akkord vor allem betonte, das mit starken Kontrasten, mit tiefem Dunkel und glänzenden Lichtern arbeitete, es ist nicht die Schule der Meininger, die unbekümmert um den Stimmungsgrad der Szene sich nur an die Stilrichtigkeit und die historische Treue des Objektes hielt. Lefler sucht die Harmonie zwischen der Stimmung der Dichtung und der Stimmung der Dekoration. Und das ist gewiss der einzig richtige Weg der szenischen Gesamtkunst, die Dingelstedt vorschwebte. Und in der Regie selbst, wie sie heute von Hartmann und Thimig gehandhabt wird, kann man Laubesche Überlieferung in der Wortpflege, Dingelstedtsche Bewegung der Massen, Burgtheatertradition in der Idealisierung realistischer Elemente deutlich erkennen. Diese Regie stilisiert, verstärkt das Charakteristische, lässt immer in der Naturkopie, auch wenn es sich um Alltägliches handelt, die ordnende Hand des Künstlers erkennen. Darum feiert sie ihre grössten Triumphe im klassischen Stück, im modernen

Lustspiel, wo Stil gleichbedeutend ist mit Harmonie des Daseins und darum ist sie am schwächsten in den Gegenwartsdramen, die sich knapp ans wirkliche Leben halten. Da kann es sich auch einmal ereignen, dass der Stil des Spiels die Intention des Dichters aufhebt.

Aber diese bis ins Feinste gehende Regie, die wie auf einem Instrument alle Töne und Tonschattierungen herauszubringen vermag, wäre machtlos, wenn nicht durch ein immer sich verjüngendes Ensemble die volle Tonkraft des Instruments erhalten bliebe. Dieses Ensemble zu erhalten musste also die erste Sorge der Direktoren sein. Diese Sorge fällt schwerer ins Gewicht als die Erwerbung von Stücken. Denn, wir haben ja gesehen, wie die Bewegungsfreiheit des Direktors in dieser Beziehung gehemmt ist, wenn auch jedem neuen Leiter bei seinem Amtsantritt volle Freiheit zugestanden wird. Aber wirkliche Freiheit im Repertoire hat nur ein nach oben hin unabhängiges Theater. Denn es ist fast schon ein historisches Gesetz, dass Hof und Adel sich mit dem künstlerischen

Ausdruck des modernen Empfindens niemals vertragen. Das ist auch begreiflich. Was jeweils modern ist, bedeutet Kritik des Bestehenden. Hof und Adel haben diese Kritik immer gehasst und verachtet. Aber andererseits ist es auch Tatsache, dass die Kunst über diesen Hass und diese Verachtung immer noch lachend gesiegt hat. Nur ist es leider dem Burgtheater nicht möglich, diesen Sieg mitzukämpfen. Es kann sich erst der Früchte dieses Sieges erfreuen, wenn der Zeiten Widerstreit vorüber ist.

Gebunden und eingeengt in der Literaturbewegung, ist das Burgtheater völlig frei in der Entfaltung schauspielerischer Kraft. Darin lag von jeher sein Stolz und seine Grösse und darin liegt seine Zukunft.

Nach Dingelstedt kam Wilbrandt. Hätte Wilbrandt mehr Energie gehabt, wäre er härter und strenger gewesen, von der Kommandantenart Laubes, vielleicht sässe er heute noch am Steuer, dem Burgtheater zum Heile. Denn er war in vielem dem Burgtheatergeist kongenial: ein idealisierender Realist von unerschütterlichem Optimismus, den ein Leben

DAS WIENER BURGTHEATER

voll Bewegung und Farbe freute, der das Theater liebte und eine Begeisterung für sein Amt mitbrachte, die manchem seiner Nachfolger gründlich fehlte. Aber um ein guter Direktor zu sein, muss man Tyrann sein. Im Namen der Kunst natürlich und einzig ihr zur Liebe. Das Tyrannische ging nun Wilbrandt völlig ab und der Kleinkram des Amtes, die Sorgenmühle des Alltags zerrieb ihn. Er ging, weil er sich müde fühlte und weil er wieder frei sein und frei atmen wollte. Wie die Shakespeareweche unter Dingelstedt, so war die Aufführung des „Faust“ an drei Abenden der Höhepunkt von Wilbrandts Direktion. Für die Romantik des zweiten Teiles ist wohl kein Haus geeigneter, als das Wiener Burgtheater.

Wilbrandt ging und das Burgtheater übersiedelte ins neue Haus. Es ist ein herrlicher Prachtbau mit verschwenderischem Luxus ausgestattet, aber in seinen Raumverhältnissen durchaus nicht glücklich. Es ist zu gross, der mächtige Bühnenrahmen ist zu prunkvoll. Die berühmte Intimität des Spieles schien im Anfang unwiderbringlich verloren,

man glaubte den Kontakt zwischen Bühne und Publikum für immer entzwei gerissen. Nun haben sich freilich Schauspieler und Zuschauer in das neue Haus hineingefunden und gewöhnt. Aber bei gewissen schlichten und einfachen Stücken ist der Rahmen doch zu erdrückend für den Vorgang. Freilich die im klassischen Stück traditonelle Grosszügigkeit des Spieles wurde vom neuen Hause eher gefördert, als unterbunden. Und für die Entfaltung szenischer Pracht hat es seine Eignung wiederholt glänzend bewiesen.

August Förster, der nach einer kurzen Interimsherrschaft Sonnenthals der erste Direktor des neuen Hauses war, starb nach einem Jahre. Der Mann, der nun am geeignetsten gewesen wäre die Zügel der Regierung zu ergreifen, war Baron Berger. Er brachte alles mit, was gedeihliches Wirken versprach. Intimste Kenntnis des Hauses und der Tradition, reiche Phantasie, die gerne zur Phantastik neigt, dichterisches Mitempfinden für ein Werk und eine ganz ausserordentliche Begabung zur Regie und zur diplomatischen Kunst, ohne die nun einmal

das Burgtheater nicht zu lenken ist. Aber Berger wurde nicht Direktor, sondern ein homo novissimus trat auf: Max Burckhard.

Burckhard war als Direktor ein genialer Dilettant. Er lernte das schwierige Handwerk der Theaterführung erst in seinem Amte und so hatte denn die ganze Epoche seiner Leitung etwas Unruhiges, Schwankendes, Unstätes. Diese Unruhe, die künstlerisch von vielen und schweren Nachteilen begleitet war, hatte auch ihr Gutes. Sie verhinderte die Stagnation. Das Wienerische in Burckhard, die Lust am Aufmischen, ein gewisser Leichtsin, der zum Abenteuer neigt, die Freude am Frondieren, gaben seiner Direktionsführung einen farbigen Reiz. Er hatte viele Gegner und Feinde und er gab ihnen manche Gelegenheit zu gerechter Anklage. Aber dass seine Zeit dem Burgtheater auch Nutzen brachte, dass er ein wertvolles Erbe hinterliess, muss heute konstatiert werden. Er brachte Mitterwurzer, er engagierte Kainz. Er brachte das Herzenstalent der Medelsky zur Blüte. Er versuchte es mit dem Flackerstalent der Sandrock. Und auch dem Re-

pertoire gab er einen energischen Ruck. Unter ihm trat Ibsen stark in den Spielplan, Hauptmann erschien und endlich ging wieder einmal ein Wiener Talent — das stärkste im jungen Wien — von hier in die Welt: Schnitzler mit seiner „Liebelei“. Die Lust am Experiment verdarb freilich manches, schädigte das Ensemble und verschob die Werte und stiess gar oft die Freunde des Hauses vor den Kopf. Aber gerade in dem Augenblicke, als dieser Most zum Weine sich zu klären begann und an die Stelle des Irrlichterierens die Ruhe der Erfahrung trat, gab es wieder einmal eine jener internen Krisen, an denen die Hausgeschichte des Burgtheaters so reich ist, und der allzu radikale Direktor wurde missliebig. Er ging und Paul Schlenther kam an seine Stelle.

Paul Schlenther hatte, als er kam, einen grossen Vorzug vor Burckhard. Er kannte das Theater von seiner jahrelangen Tätigkeit als Kritiker her. Aber er kannte es als Literat und nicht als Praktiker. In seinem Wesen der gerade Gegensatz zu seinem fahrigem, hastigen, temperamentvollen Vor-



PAUL SCHLENTHER
nach einer Photographie

gänger, war auch seine Experimentierzeit nicht so von bunten Blitzen durchschossen. Sie war tastend, tappend, und als erschwerender Umstand kam hinzu, dass Schlenther die Struktur des Publikums, die Art des Wiener Geschmackes zu wenig kannte. Die Schauspieler, die er brachte, gefielen nicht und er hielt sie doch. Die Stücke, die der leichten Unterhaltung dienen sollten, waren oft unter dem Niveau des Hauses, was bei Schlenther um so mehr Wunder nahm, da man die Wahl dieser Stücke mit seiner kritischen Vergangenheit nicht reimen konnte. Man suchte nach bestimmten Wegen, bestimmten Zielen seiner Leitung und fand sie nicht. Bald schien es, als sei Berlin die Boussole, bald schien es, als gäbe es überhaupt gar keine Orientierung. Dann aber kamen wieder Vorstellungen von einer abgerundeten Schönheit, wie man sie im Hause seit Jahren nicht gesehen. Und gerade so wie unter Dingelstedt die Shakespeare-Woche, wie unter Wilbrandt der Faust, wie unter Burckhard Ibsens Kronprätendenten, so war unter Schlenther Schillers Fiesco der Höhepunkt. Auf dieser Höhe wird wohl

auch der „Tell“ bleiben und es hat fast den Anschein, als sollte die Wiederaufrichtung Schillerscher Grösse der Direktion Schlenthers die Signatur geben.

Die ersten Jahre dieser Direktion waren schlimm. Eine Experimentierepoche schien von einer andern abgelöst und unter ungeübten Händen versandete das Repertoire, verflaute das Ensemble. Eine Zeit des Tiefstandes war gekommen, die alle, die das Haus liebten, mit Schrecken erfüllte, aber im Hause selbst schlummert so viel Kraft, dass es sich immer wieder aus sich selbst heraus neu gebärt. Es bildet nicht nur seine Schauspieler, sondern auch seine Direktoren. Heute ist das Ensemble wieder so volltönig, wie es kaum jemals gewesen. Die Tradition, verkörpert in den Alten, übt ihre erzieherische Wirkung. Von den Neuen freilich kommen nur zwei künstlerisch in Frage: Heine und Gregori. Beide kamen aus dem Norden und beide haben den Weg zu der Kunst gefunden, die südlichere Sonne bei uns gezeitigt. Heine ist ein scharfer Charakteristiker, dessen harter Strich hier schon glückliche Milderung er-

fuhr und der gerade das mitbrachte, was hier immer beim Schauspieler erstes Erfordernis war: Temperament. Er modernisiert die Überlieferung, die er von Lewinskys Schultern übernahm, dessen Sprachkunst noch heute beweist, wie Laube die Rede moduliert haben wollte. Gregori wiederum ist ein Schauspieler von grosser Intelligenz und mit einer so hellen Begeisterung für seine Kunst, dass sie sein ganzes Spiel durchleuchtet. Er ist kein Blender und Himmelsstürmer. Aber wie er sich heute ins Repertoire schmiegt, zeugt dafür, wie er einmal damit verwachsen sein wird. Aus seinen Händen wird einmal eine kommende Generation die Überlieferung erhalten. Und wenn ich hier viele andere treffliche Schauspieler des Burgtheaters nicht erwähne, so tue ich dies nicht etwa aus geringerer Achtung vor ihrem Können, sondern deshalb, weil es mir in diesem Büchlein vor allem darum zu tun war, in kurzen Strichen eine Geschichte der Burgtheatertradition zu geben, wie sie von Direktion zu Direktion, von einem Schauspielergeschlecht zum andern sich bildete und

LOTHAR

emporwuchs. Lauter Hände am Werke, die sich die goldenen Eimer reichen.

Das Burgtheater hat noch grosse Aufgaben vor sich. Es muss endlich Hebbel geben, was Hebbel gebührt. Es darf in der Wiedererweckung der Klassiker nicht stehen bleiben. Diesen Hort zu hüten, dazu ist es bestellt. Und wenn es diese Aufgabe erfüllt, die sich vom Hintergrund seiner Geschichte immer deutlicher abhebt, dann wird es das sein, was in dem Namen geschrieben steht, den ihm Kaiser Josef gab: Das deutsche Nationaltheater.



Werke von Rudolph Lothar:

Der Wert des Lebens. Ein Mysterium. Dresden,
E. Pierson. II. Aufl. 1894.

Cäsar Borgias Ende. Drama. Ebenda. 1893.

Rausch. Trauerspiel. Ebenda. 1894.

Frauenlob. Lustspiel. Ebenda. 1895.

Ritter, Tod und Teufel. Drama. Ebenda. 1896.

Ein Königsidyll. Lustspiel. Ebenda. 1896.

Der Wunsch. Ein Märchen. Breslau, Schottländer. 1895.

König Harlekin. Ein Maskenspiel. München, Georg
Müller. III. Aufl. 1903.

Glück in der Liebe. Lustspiel. Ebenda. 1902.

Herzdame. Drama. Ebenda. 1902.

Die Königin von Cypern. Lustspiel. Stuttgart, Cotta. 1903.

Halbnaturen. Roman. München, Georg Müller. II. Aufl.
1903.

Der Golem. Novellen. Ebenda. II. Aufl. 1903.

Kritische Studien zur Psychologie der Literatur.
Breslau, Schottländer. 1895.

Das Wiener Burgtheater. Leipzig und Wien. E.
A. Seemann und Ges. f. graph. Industrie. 1899.

Henrik Ibsen. Ebenda. III. Aufl. 1903.

Das deutsche Drama der Gegenwart. München, Georg
Müller. 1904.

DIE DICHTUNG

EINE SAMMLUNG VON MONOGRAPHIEEN
HERAUSGEGEBEN VON PAUL REMER
BUCHSCHMUCK VON HEINRICH VOGELER

Bisher sind erschienen:

- | | | |
|------------|------------------|------------------------|
| Band I. | Henrik Ibsen | von Paul Ernst |
| Band II. | Anzengruber | von J. J. David |
| Band III. | Victor Hugo | von H. v. Hofmannsthal |
| Band IV. | Liliencron | von Paul Remer |
| Band V. | Leo Tolstoj | von Julius Hart |
| Band VI. | Hölderlin | von Hans Bethge |
| Band VII. | Boccaccio | von Hermann Hesse |
| Band VIII. | Cervantes | von Paul Scheerbart |
| Band IX. | Gottfried Keller | von Ricarda Huch |

In Vorbereitung:

- | | |
|------------------|------------------------|
| Ebner-Eschenbach | von Gabriele Reuter |
| Klaus Groth | von Timm Kröger |
| Kleist | von Wilhelm Hegeler |
| Oscar Wilde | von Hedwig Lachmann |
| Eduard Mörike | von Gustav Kühl |
| Paul Verlaine | von Stefan Zweig |
| Theodor Fontane | von Franz Servaes |
| Lenau | von Leo Greiner |
| Hebbel | von Wilhelm von Scholz |
| Richard Dehmel | von Gustav Kühl |
| Theodor Storm | von Paul Remer |
| Wilhelm Raabe | von Hans Hoffmann |

Jeder Band elegant kartoniert M. 1.50

Jeder Band in echt Leder geb. M. 2.50

DIE DICHTUNG

EINE SAMMLUNG VON MONOGRAPHIEN
HERAUSGEGEBEN VON PAUL REMER
BUCHSCHMUCK VON HEINRICH VOGELER

In Vorbereitung:

Goethe	von Otto Erich Hartleben
Shakespeare	von Franz Servaes
Heine	von Wilhelm Holzamer
Grillparzer	von Wilhelm Hegeler
Maeterlinck	von Anselma Heine
Schiller	von Fritz Lienhard
Richard Wagner	von Hans von Wolzogen
Jens Peter Jacobsen	von Hans Bethge
Ricarda Huch	von Hedwig Bleuler-Waser
Swinburne	von John Henry Mackay
Eichendorff	von Gustav Falke
Turgenjeff	von Carl Hauptmann
Alfred de Musset	von Rudolph Lothar
E. T. A. Hoffmann	von Richard Schaukal
Franz von Assisi	von Hermann Hesse
Gerh. Hauptmann	von Hermann Stehr
Conr. Ferd. Meyer	von Wilhelm Holzamer
Novalis	von Willy Pastor
Wilhelm Busch	von Richard Schaukal
Euripides	von Hermann Bahr
d'Annunzio	von Alberta v. Puttkamer
Walt Whitman	von Johannes Schlaf

Jeder Band elegant kartoniert M. 1.50

Jeder Band in echt Leder geb. M. 2.50

WERKE VON J. J. DAVID

- | | | |
|----------------------|--|---------------------------------------|
| Am Wege sterben. | Roman. | } Geh. je 3.— M.
} Geb. je 4.50 M. |
| Der Übergang. | Roman. | |
| Frühschein. | Erzählungen. | Geh. 2.50 M., geb. 3.50 M. |
| Vier Geschichten. | Erzählungen. | Geh. 2 M., geb. 3 M. |
| Troika. | Erzählungen. | Geh. 2.50 M., geb. 4 M. |
| Die Hanna. | Erzählungen. | Geh. 3 M., geb. 4.50 M. |
| Ein Regentag. | Drama. | Geh. 1.50 M. |
| Neigung. | Schauspiel. | Geh. 2 M. |
| Der getreue Eckardt. | Schauspiel. | Geh. 2 M. |
| Anzengruber. | Band II der Sammlung »Die Dichtung«
Kartoniert 1.50 M., in Leder geb. 2.50 M. | |

Durch jede Buchhandlung zu beziehen.

Herrosé & Ziemsen, Wittenberg.



84970

ArtD Hagemann, Carl
HL422th Das Theater. Bd.5.

**University of Toronto
Library**

**DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET**

Acme Library Card Pocket
LOWE-MARTIN CO. LIMITED

UTL AT DOWNSVIEW



D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 16 08 02 01 002 2