

DIREKTION DES BURGTHEATERS

Von Hermann Bahr

Theater sind gemeinhin selber ganz unpersönlich, zunächst nichts als roher Stoff, dem erst ihr Lenker Gehalt einhaucht und Gestalt aufprägt. Den Willen des Lenkers mag der Raum begrenzen und auch die Laune des Glücks wirkt ein, oft unverhofft Dichter und Darsteller von großer Macht während oder wieder ungnädig alle Hoffnungen enttäuschend, doch im Grunde sind wir gewohnt, in jedem Theater ein Geschöpf seines Lenkers zu sehen: im Berliner Schauspielhause zu seiner großen Zeit den persönlichen Ausdruck Ifflands, im Hamburger die Geistestat Schroeders, in der kurzen Blüte des Weimarer Theaters ein Geschenk der Freundschaft Goethes mit Schiller. Theater ist ein Derivat der Eigenart seines Lenkers: das Deutsche Theater l'Arronges und das Deutsche Theater Brahms, im selben Hause, größtenteils mit denselben Schauspielern, waren gründlich verschieden. Mit jedem neuen Direktor wechselt jedes Theater seinen Sinn, nur das Burgtheater allein entweicht dieser Gewohnheit: es ist selber von solcher Eigenart, solchem Eigensinn, solcher Eigenmacht, daß es im Grunde vom Wechsel seiner Direktoren stets innerlich unversehrt blieb; welchen Kopf auch man ihm aufsetzte, stets schlug unter allen sein altes Herz durch. Diese Köpfe waren ja sehr ungleich. Es hat Lenker von höchster Begabung gehabt, die sich stets sofort bei Schauspielern und im Publikum allgemeiner Unbeliebtheit erfreuten, und es hatte dann wieder zuweilen ganz nichtige Direktoren, über die sich aufzuregen niemand der Mühe wert, die man eigentlich auch viel bequemer als jene Querköpfe fand. Die Querköpfe hoben das Burgtheater, unter den Bequemen sank es, immer aber bewahrte sein Wesen, wenn auch zuweilen umflort, stets die Kraft zur Selbstbesinnung auf sein eingeborenes Gesetz. Wenn Horaz sich indigniert, quandoque bonus dormitat Homerus, so sind wir menschenfreundlicher und gönnen dem Burgtheater gelegentlich ein Mittagsschläfchen, auch wohl einmal ein längeres, denn wenn es dann, oft unsanft genug geweckt, erwachte, bewies es seinen alten Sinn stets unversehrt in neuer Kraft. Dieser Eigensinn muß ihm eingeboren sein, es hat ihn mit zur Welt gebracht und eben darin, daß von Anfang an bei seiner Entstehung schon Jedermann empfand: Hier ist ein Theater, wie noch keines war, ein Theater, das mehr als jedes andere, das etwas Urlebendiges, das ein Stück Natur ist, und eben darin etwas Vorbestimmtes, Unabänderliches, sein notwendiges Schicksal Erfüllendes, darin liegt sein Zauber. Es ist kaum erschienen, da scheint es schon in Vollendung, es zeigt schon alle seine wesentlichen Züge, man denkt unwillkürlich an Pallas Athene, die gewaffnet dem Haupte des Zeus entspringt; nur freilich sich dabei Joseph II. als Zeus zu denken ist weniger einfach. Der Kaiser befahl ein „Nationaltheater“, dies entsprach seiner Neigung, sich populär gesinnt zu zeigen, aber am Geiste der Ausführung gebrach es ihm überall. Das Burgtheater hat sich selber ausgeführt. Daß es dies vermochte, scheint

uns ein Wunder, das erst, bis wir unser österreichisches Barock und die noch viel zu wenig erhellte langwierige Krise seiner bis zuletzt noch den Schein unbedrohter Sicherheit währenden Auflösung dereinst völlig kennen, verständlich sein wird. So gewaltige Zeiten lassen, wenn ihr Werk getan ist, immer noch ein Residuum von sich zurück; ihre Kraft ist zu groß, um ganz aufgebraucht zu werden. So blieb ein letzter Abendglanz vom verglühenden Barock über dem Österreich der josephinischen „Aufklärung“ hängen; daher das seltsam gemischte Zwielficht, in dem auch die Gestalt Schikaneders steht. Jenes sozusagen stellenlose Residuum des Barock mag es also gewesen sein, das in das zwar vom Kaiser anbefohlene, doch zunächst ja bloß als Raum vorhandene Burgtheater fuhr. Nur so wird halbwegs erklärlich, daß es gleich von Anfang an seinen eigenen Willen schon mitbringt: wir erblicken sofort ein geistiges Angesicht, dessen Züge sich bis auf den heutigen Tag wesentlich unverändert behauptet haben. Es bewahrt sie selbst unter unrühmlichen Direktoren und, was eigentlich noch seltsamer ist, gerade die durch den vollen Einsatz ihrer starken Eigenart unvergeßlichen Direktoren, so wenig wie sie sonst einander gleichen, scheinen nach demselben geheimen Plane, wie auf Verabredung, ja gleichsam nach einem Naturgesetz zu handeln. Das Burgtheater gedieh unter jenen Herrschern am besten, die ihm seinen angestammten Sinn abhorchten und ihre ganze Kraft in seinen Dienst stellten. Diesem innerlich ganz sicheren, doch sich selbst oft genug mißverstehenden, launischen, störrischen, aber in seinem zuverlässigen Instinkt urgesunden Geschöpf abzuhorchen, was es eigentlich will, und ihm dann die dazu notwendige Tat aufzuzwingen, darin besteht die Direktion des Burgtheaters.

Sie beginnt mit Schreyvogel. Er hätte sich's nie träumen lassen und schon darin ist er der typische Burgtheaterdirektor: die davon träumen, werden es meistens nicht, und wenn, dann ist das Erwachen nicht schön. Schreyvogel war vom Schlage jener Wiener, die bei quälend starkem Gefühl ihrer Begabung lange nichts mit ihr anzufangen wissen. Wohlhabender Bürger Sohn, bei den Piaristen in der Josefstadt erzogen, josephinisch gesinnt, radikaler „Aufklärer“, so sehr, daß er in den Verdacht eines „Jakobiners“ gerät und einen Wink erhält, Wien lieber für einige Zeit zu verlassen. Alxinger empfiehlt ihn an Wieland und er geht nach Jena „studieren“; was eigentlich, weiß er selber nicht. Er schreibt für Wielands Merkur, für Schillers Thalia, für die Jenaer Literaturzeitung, überall gut aufgenommen, doch stets unbefriedigt, immer nach neuer Tätigkeit verlangend, von keiner ausgefüllt. Wieland nimmt ihn freundlich auf, Herder und Goethe lassen ihn ein und dies alles macht weiter keinen Eindruck, keine helfende Wirkung auf ihn. Er schreibt ein Lustspiel: „Die Witwe“, doch selbst ohne Freude daran. Er findet sich in kein rechtes Verhältnis zu Goethe, zur Romantik aber schon gar nicht. Er weiß mit sich nichts anzufangen. Er wechselt die Namen, unter denen er schreibt, fast als ob er symbolisch andeuten wollte, daß dies alles ja noch nicht er selbst ist. Goethen, den er eigentlich nicht recht mag, schüttet er einmal sein Herz aus, er bemühe sich umsonst, er bringe

nichts vorwärts und wie sehr er sich plage, es gehe nicht! Goethe, solche Konfidenzen gewohnt, hört ihn geduldig an und tröstet ihn: „Man muß nur in die Hand blasen, dann geht's schon.“ Und Goethe behält wieder einmal recht: als Schreyvogel dann erst im Burgtheater sitzt, braucht er wirklich bloß in die Hand zu blasen und alles geht! Alles geht nun im Burgtheater auf einmal: das Burgtheater spürt sogleich, daß es in ihm sich selbst gefunden hat. Eigentlich war's ein Zufall, daß er ins Burgtheater geriet, aber auch das gehört eben von Anfang an zur Eigenart des Burgtheaters, daß das Wesentliche darin stets zufällig geschieht. Zufällig wird Schreyvogel auch mit dem jungen Grillparzer bekannt, der sich mit dem Plan zur „Ahnfrau“ trägt, und berät den Zögernden so gut, daß rasch das Stück vollendet wird, mit welchem, wie Bauernfeld, auch ein solcher „Zufall“ Schreyvogels, etwas übertreibend und undankbar gegen das Barock sagt, „die Poesie in Österreich eigentlich erst geboren wurde“. An die zwanzig Jahre läßt man Schreyvogel am Werk: es kommt durch ihn zu sich, wird sich seiner selbst bewußt und öffnet sein Geheimnis. Als man ihn dann, nachdem er alles in Gang gebracht hat, entbehren zu können meint, wird er mit dem üblichen österreichischen Undank fortgeschickt, so schnell, daß man ihm nicht die Zeit läßt, seinen Regenschirm mitzunehmen. Es muß im Burgtheater irgendwo noch einen geheimen Ständer der von den wirklichen Direktoren bei der eiligen Austreibung zurückgelassenen Regenschirme geben. Einen „völligen Mann“ hat Grillparzer seinen unvergeßlichen Schreyvogel genannt. Immer nur ein „völliger Mann“ kann dem Eigensinn des Burgtheaters ganz genügen. Und eben diesen „völligen Mann“, so bald er halbwegs für Ordnung gesorgt hat und man ihn entbehren zu können meint, dann sogleich in den Regen hinauszujagen, dafür bestand in allen Zeiten ein eigenes Organ; man nennt es die vorgesetzte Behörde: sie hat zu verhüten, daß das Burgtheater in den Himmel wächst.

Auf Deinhardstein und Holbein, sonst ganz begabte, das Burgtheater nicht aufregende, nur um ihre Ruhe besorgte Männer, folgte der zweite wirkliche Direktor: Laube. Auch er, wie Schreyvogel, sozusagen ein Naturbursche der Begabung, ohne recht zu wissen, was er mit ihr, was er mit sich anfangen soll. Als richtiger Jungdeutscher politisiert er in der Welt herum, eigentlich mehr in einer Halbwelt, unentschieden, wohin er mit seinem Talent ziehen soll, überall seinem Tatendrang Gelegenheit suchend, ziemlich spät erst auch im Drama. Hier riecht er, mit seinen Monaldeschi, Struensee und Karlsschülern, den Pulverdampf des Erfolgs. 1848 sitzt er im Frankfurter Parlament, merkt aber bald, wie wenig an dauernder Wirkung da zu holen ist, und erinnert sich rechtzeitig des Glücks der von ihm inszenierten Wiener Aufführung seiner „Karlsschüler“, Glücks nicht bloß beim Publikum, sondern vor allem, was ihm mehr gilt, bei den Schauspielern, die durch ihn, auf den Proben, zum ersten Mal, seit Schreyvogel, wieder die Freude, sich sicher geführt zu fühlen, erlebt hatten. Zugreifen lag immer in seiner Natur, so langt er auch jetzt mit starker Hand nach der

Gelegenheit. Grillparzers Rat wird von der Behörde vorsichtig eingeholt, aber Grillparzer rät eher von ihm ab, er besorgt, daß Laube „zu viel in politisches Treiben eingeführt, zu wenig mit genuinem poetischen Geist ausgestattet und mehr darauf bedacht sei, das neue Amt sich als sich den Forderungen des neuen Amtes unterzuordnen“. Grillparzer erkannte Laube richtig und irte dennoch: er unterschätzte das Burgtheater in seiner Eigenmacht. Sein eingeborener Sinn ist stark genug, sich immer zu behaupten, wenn ihm bloß Gelegenheit dazu geboten wird. Und Laube verstand sogleich, daß es zu dirigieren (worauf freilich Deinhardstein und Holbein von vorneherein verzichtet hatten) immer nur demjenigen gelingen kann, der sich zum Exekutor jener angestammten Eigenart macht. Es braucht einen Gebieter und will ihn auch, aber es läßt sich von ihm nichts gebieten als worin es die Bestätigung des eigenen Gewissens sieht. Laube war der geborene Großherzog dieser Burgtheaterrepublik: er zwang ihr trotzig ihren Willen auf, immer mit dem Anschein, als ob es der seine wäre.

Dingelstedt hatte das Glück, gerade zurecht in die Makartzeit zu kommen. Er trifft in einem Augenblick ein, wo das alte Wien an sich irre wird, durch neue Kräfte verjüngt und im Gefühl dieses „Aufschwungs“ von dunklen Erinnerungen an den Glanz seiner barocken Zeit geheimnisvoll bedrängt. In der Oberschicht des Bürgertums regt sich ungeduldig ein Geldhochadel, der gern Hof halten möchte. Dingelstedt kann das mitfühlen; es steckt ihm selber von Jugend auf in den langen Fortschrittsbeinen. Daß er dennoch der Versuchung widerstand, beweist, wie klar er das unwandelbare Wesen des Burgtheaters erkannt hat; vielleicht war er auch selbst schon innerlich zu sehr Höfling geworden, um dem Bürgertum den Hof zu machen. Seine große Tat war die Inszenierung der Königsdramen. Er begnügte sich, ein glänzender Regisseur zu sein, wie sich nach ihm der edle Wilbrandt begnügte, Dichter zu sein, was man angenehm empfand, doch ohne daß das Burgtheater eigentlich viel davon gehabt hätte: sein alter Geist blieb ungestört, im Schlafe. Ein elementarer Direktor kommt erst mit Burckhard wieder, nur weiß er es zunächst selber gar nicht, ihn reizt bloß das Abenteuer. Auch er hat, wie Schreyvogel und Laube, nie vom Burgtheater geträumt. Ehrgeiz blieb ihm zeitlebens durchaus fremd. Er war bloß von der einzigen Leidenschaft beherrscht, sich und anderen immer von neuem wieder seinen Glauben zu beweisen, daß Wille, zu Verstand gesellt, alles vermag. Als ihm der Beweis auch im Burgtheater geglückt war, fiel er. Er fiel unsanft: sein Regenschirm muß auch noch irgendwo im Burgtheater stehen, bei dem Schreyvogels. Überdies fiel Burckhard sehr hoch hinauf. Das Opfer war gar nicht er, das Opfer war das Burgtheater, das ihn eben in dem Augenblick verlor, als er erkannt hatte, daß es nur seinen eigenen Weg gehen und nur demjenigen gehorchen kann, der sich von ihm führen läßt, nicht willkürlich, sondern nach dem „Gesetz, wonach es angetreten“, als er daran war, es als treuer Diener beherrschen zu lernen. Schlenther, der aus einer anderen Welt kam, von Brahm her, dem Antipoden: dem höchsten Beispiel literarischer Vorherrschaft über den Schauspieler,

hat das, wenn auch mit der Zeit allenfalls ahnen, so doch niemals freudig bejahen oder gar tätig bewähren können. Berger hinwieder, dem es von Jugend auf gegeben, ja der zum Burgtheaterdirektor geboren war, riß sich vorzeitig auf: er wollte zu früh daran und kam erst zu spät dazu. Kaum ein anderer hat das Geheimnis des Burgtheaters so rein erfüllt: sein mythisches Wesen; aber als er es nun auch erfüllen sollte, war er schon verbraucht. Erst Thimig, blutjung schon unter Dingelstedt ins Burgtheater eingerückt, hat es dann als Erbe Bergers langsam wieder zur Selbstbesinnung gebracht.

Mythos war das Burgtheater von Anfang an, mythisch zu wirken ist sein Sinn. Wenn ein Gemeinwesen, ein Volk oder ein Staat, sich in vielen Schicksalen erprobt, wenn es sich in Übermut und Unmut immer von Neuem bewährt oder wenigstens bewahrt, wenn es aus so vielen Prüfungen durch Glück oder Unglück allmählich Vertrauen zu sich, ja fast eine Art Aberglauben an sich gewonnen hat, dann lernt es ein merkwürdiges Gefühl kennen: das Gefühl der Dauer. Auch Kleinmütige sagen sich dann: es muß doch irgendeinen geheimen Sinn haben, daß wir noch immer da sind, das Schicksal muß offenbar mit uns was Besonderes meinen; sonst wär's doch längst schon mit uns aus! Dieses Gefühl läßt sich mit allen diesen Argumenten vor dem Verstande nicht rechtfertigen, es braucht dies auch erst gar nicht. Es will nur immer wieder zuweilen an sich erinnert werden, durch Zeichen. Dieses Bedürfnis nach solchen Zeichen schafft, was schon bei den Alten Mythos hieß. Mythos ist sozusagen ein Zukunftstraum der Vergangenheit. Nach dem Tode Karls des Sechsten mag dem Österreicher bange geworden sein, nicht ohne Grund. Diese Bangigkeit hat Joseph II. durch ein großes Zeichen des Glaubens an unsere bewährte Dauer zu bannen versucht: das Burgtheater entstand als tröstende Mahnung an die mythische Kraft, die sich in unserer Geschichte stets von neuem bewährt hat. Der österreichische Mythos spricht aus der beliebten Versicherung des Volkssängers, daß der Wiener nicht untergeht. Alle wahrhaft österreichische Kunst ist im Grunde bloß eine Variation davon. Diesen Mythos immer von neuem durch Zeichen höchster Art zu beglaubigen und zu bekräftigen, ist der alte, sich immer von neuem verjüngende Sinn des Burgtheaters und je reiner, je treuer die Direktion ihn erfüllt, desto würdiger zeigt sie sich ihrer hohen Sendung, desto würdiger ihrer erlauchten Ahnen, desto würdiger der hellen Zukunft, die wir ihr zuversichtlich erhoffen.

SCHAUSPIELER

Von Felix Salten

ENSEMBLE

In die Jugend der wienerischen Menschen, die so gegen Ende des vorigen Jahrhunderts aufwuchsen, klangen Schauspielernamen aus der Väterzeit. Heute sind die Jungen von damals alte Leute geworden, die sich erinnern, die ihren Kindern von meisterhaften Schauspielern erzählen.

In zwanzig, in dreißig Jahren werden die Kinder von heute Väter sein und sie werden ihren Sprößlingen die großen Schauspieler nennen, die sie einst so bewundert haben.

Von Generation zu Generation hallt das Echo des Burgtheaters. Immer ist das alte Burgtheater das gute, das glanzvolle gewesen. Immer das jeweilig heutige Burgtheater im Niedergang begriffen. Und immer wieder hob sich das untergehende Burgtheater, je mehr es ins Vergangene rückte, zur Höhe eines Glanzes, die „nie wieder erreicht werden kann“.

Gegen Ende des vorigen Jahrhunderts sind La Roche, Fichtner, Anschütz und Josef Wagner auf Kosten von Sonnenthal, Hartmann, Lewinsky und Gabillon gepriesen worden. Jetzt lobt man die Sonnenthal, Hartmann, Lewinsky und Gabillon auf Kosten der Heutigen.

Dieser Wechsel der Meinungen bedeutet nicht allzuviel. Er entspricht dem Wechsel im Daseinsrhythmus, der sich von einer Generation zur anderen vollzieht. Er entspricht dem natürlichen Wandel der Zeit wie ihres Inhalts. Es ist die ewig wiederholte Erscheinung, daß diejenigen Schauspieler immer die besten, immer die hervorragendsten bleiben, denen man die ersten und damit die stärksten Eindrücke verdankt.

An sich ist die beständige Unzufriedenheit mit dem augenblicklich vorhandenen Burgtheater nur ein Zeichen des im Wirklichen kaum zu erreichenden Idealbegriffes vom Burgtheater, wie er im Publikum und selbst in den Schauspielern lebt. An sich ist dieses ewige Unzufriedensein die Kehrseite der Tradition. Die Tradition jedoch gehört zu den unentbehrlichen Elementen im Wurzelboden dieses alten Hauses.

Die Schauspieler am Burgtheater haben immer eine künstlerische Einheit gebildet. Sie sind bei aller Differenz im Rang, in der Intensität ihres Einzelwesens immer als ein vollendetes Ensemble dagestanden. Auf einen gemeinsamen Grundton gestimmt, von einem für alle geltenden Gesetz bezwungen und geschliffen, von einer ganz besonderen Kultur erzogen.

Manchmal haben nur ganz Wenige wirklich und erkennbar Tradition. Manchmal scheint kein einziger nur eine Spur davon zu besitzen. Trotzdem ist sie in allen, die Tradition, und sie bleibt die beste Kraft dieses merkwürdigen Ensembles. Oft wird sie zur hindernden Fessel, oft wird sie zur tragenden Schwinge, immer ist sie ein Band.

Modern zu sein, gehört am Burgtheater zu den größten, gefährlichsten Schwierigkeiten und gehört zu seinen wichtigsten Aufgaben.