

Wahre Demokratie bestünde auch nicht in dem Ueberhandnehmen gewerkschaftlicher Gesichtspunkte, welche die Talentsfrage von vornherein ausschalten und die wirtschaftlichen Interessen eines schauspielerischen Durchschnittes über die doch allgemeine Sache zu stellen geneigt sind. Und auch darin nicht vermag der Sinn wahrer Demokratie zu liegen, daß auf den Eigen, die ehemals die Angehörigen eines kultivierten Bürgertums innehatten, nunmehr ein anderes Publikum Platz nimmt, um häufig genug nach dem verjährten Geschmack einer dahingegangenen Epoche mit schalgenordener Unterhaltungskunst bewirtet zu werden. Nein, wahre Demokratie würde im Burgtheater ein Kulturinstitut von unbegrenzten Möglichkeiten geistiger und sittlicher Führerschaft erkennen, das, aus den Mitteln der Gesamtheit erhalten, den Anspruch, in ihm ein vollständiges Wahrzeichen zu besitzen, befriedigte. Nicht eine Stätte des Vergnügens für die Nachfaher einer früheren Gesellschaft kann und darf das Burgtheater mehr sein, sondern das Theater unseres deutschen Volkes in Oesterreich, eine Kraftquelle der Bildung, die aus den erhabenen Werken klassischer und aus den erlesensten moderner Literatur gespeist werden müßte. Es ist eine ebenso verbreitete als bequeme Täuschung, daß die Klassiker heute nicht mehr zu uns zu sprechen vermögen. Und wenn dem so wäre, so bedeutete dies nicht ihren, sondern unseren Bankrott. Nein, das Höchste an Gedanken, sittlicher Empfindung und zeitloser Gestalt ist in der klassischen Literatur nicht etwa von Fürsten geleistet, deren Verdienste heutzutage unpopulär sind, sondern schlichte Söhne des Volkes haben es geschaffen, die sich in den meisten der Fälle mühsam genug durch Verkenntung und Armut zu ihren Gipfeln emporgerungen haben. Mühte nicht schon dies allein mit Rosenstimm zu den Herzen des Volkes sprechen? Aber auch dies ist eine Ausrede, daß klassische Stücke heutzutage keine Kasse machen. Das Gegenteil davon ist wahr, besonders am Burgtheater, wo erfahrungsgemäß eine ganze Reihe von klassischen Bühnenwerken, trotz der oft unzureichenden Darstellung, ein paar Mal im Jahre auf sicherem Ausverkauf die Vorstellung rechnen können. Die Suggestion, die vom Burgtheater ausgeht, ist eben auch heute noch so stark, daß man gewisse Dramen eigentlich nur an ihm sehen will und sie sich nur deshalb gelegentlich an einem anderen Theater anschaut, weil das Burgtheater sie uns schuldig bleiben muß. Und das gleiche gilt auch von den Standardwerken moderner Literatur. Somit ist der Spielplan des Burgtheaters als das geistige Antlitz eines Volkes und Nationaltheaters der Hauptsache nach von selbst gegeben, und nur seine Verwirklichung wäre es, welche die großen Opfer der Gesamtheit und noch viel größere Opfer rechtfertigte.

Aber das Burgtheater ist nicht nur dazu bestimmt, ein Volks- und Nationaltheater zu sein, sondern darüber hinaus noch zu etwas ganz anderem! Denn es steht nicht bloß zufällig auf einem beliebigen Fleck Erde, sondern kraft historischer Kausalität in der Hauptstadt jener deutschen Lande, die seit Jahrhunderten das Sammelbecken für den Zusammenstrom vieler Völkerstämme sind. Hier bildete sich jener übernationale Typus des Deutschen heran, den ich bei anderer Gelegenheit einmal den österreichischen Menschen genannt habe, und ihm entsprach schon in der Monarchie das Burgtheater, das einem vielsprachigen Völkerstaat ein maßgebendes deutsches Kulturzentrum zu sein vermochte. Solches Vermögen besteht aber auch heute noch in reichem Maße. Noch in den Jahren 1921 und 1922 orientierten sich so manche ausländische Theaterliterarisch und technisch nach dem Burgtheater. Denn es war eben vor vier Jahren noch — und seither wird es hoffentlich nicht anders geworden sein! — im Bewußtsein der Welt eines der wenigen großen Wahrzeichen europäischer Kunst, wie die Comédie Française der Pariser und die Scala in Mailand andere sind. Und dieses Ansehen ist ein ungeheures Kapital, das dem Burgtheater der Gegenwart auf seinen Weg in die Zukunft von der Vergangenheit mitgegeben wurde, ein Vermächtnis, das indessen auch einen Auftrag enthält.

Wäre es nicht des Nachdenkens wert, welcher Art dieser Auftrag ist und wie ihm nachgeholfen werden könnte? Das Burgtheater steht heute in der Weltstadt eines deutschen Landes, dem in gewissem Sinne Weltmittelpunkt zukommt, und es hat zunächst die Pflicht, diesem Lande ein deutsches Volks- und Nationaltheater zu werden. Es ist aber eine der glücklichsten Begabungen deutschen Geistes, daß er das Fremde in sich anzunehmen vermag, ohne sich daran zu verlieren. Der Begriff Universalität wurde von Goethe geprägt, und ein anderes bekanntes Wort besagt ungefähr, daß, wenn die Literaturen aller Völker verloren gingen, man sie aus ihren Spuren in der deutschen Literatur rekonstruieren könnte. Und in der Tat, keine Nation der Welt hat ein solches Riesenwerk kongenialer Nachdichtung vollbracht wie die deutsche, und kein Theater der Welt erhält diese Werke auf seinen Bühnen so lebendig wie das deutsche! Von den Tragödien der Griechen über Calderon, Shakespeare und Molière bis zu Ibsen, Strindberg und Bernard Shaw, all dies ist deutscher Mitbesitz; und so liegt es ganz von selbst in der Sendung und Möglichkeit eines deutschen Volks- und Nationaltheaters auf weltmittelpunktem österreichischem Boden, durch ständige Meisteraufführungen von Werken der klassischen und modernen Weltliteratur zu allen Nationen zu sprechen und mit der Zeit zu werden, wozu es schon durch seine Vergangenheit bestimmt ist, nämlich: in Wien am Ring des zwölften November — ein deutsches Welttheater.

Sind dies bloß Träume oder die Phantasien eines Idealisten? Mit nichten! Die Früchte sind so reif, daß man den Baum nur zu schütteln braucht, um sie zu heimsen. Wie aber dies alles zu bewerkstelligen wäre, dies auszuführen, würde die Grenzen überschreiten, die durch den festlichen Anlaß gezogen sind. Denn dabei ginge es wohl nicht ohne trockene Einzelheiten und nicht ohne Polemik ab. Und selbst wenn all dies wirklich nur Träume wären, dann sage ich, daß wir Menschen unsere Ziele auf Gipfel verlegen müssen, um wenigstens die Hälfte der Höhe zu erreichen, und verweise auf das Wort eines deutschen Dichters, das besagt, daß jede große Tat vorerst ein Liebes war. Wohl in dem, das Liebes ist gelungen, und so sei an alle, die es angeht, das feierliche Begehren gerichtet, das Liebes nicht nutzlos verhallen zu lassen, sondern danach zu handeln. Ein Pfund ist uns verliehen von der Geschichte und deutschen Geistes Gnaden. Wehe den Händen, die es, anstatt damit zu wuchern, vergraben!

### Burckhard als Direktor.

Von Hermann Bahr.

Dem Wiener Klang, als er in der Zeitung Burckhard zum Direktor des Burgtheaters ernannt las, der Name so völlig fremd, daß man sich eine Berufung nur aus einer Verwechslung erklären zu können meinte. Und wie denn Wien, weil Wahrheit meistens langweilig, immer zur Bildung von Legenden oder noch lieber Anekdoten neigt, war auch diesmal sogleich eine lustige Geschichte zur Hand. Man erzählte sich, dieser junge Ministerialbürokrat habe sich geweigert, einen von ihm im Sinne des Ministers Gautsch liberal durchgeführten Entwurf der damals geplanten Schulreform, als er auf einmal oben nicht mehr opportun schien, weil über Nacht der Wind schon wieder anders wehte, geblühlich umgedrehten. Auf solche Weigerung konnte kein Minister gefaßt sein. Gautsch ließ also den Widerpenstigen natürlich fallen, aber die Sitte des alten Oesterreichs gebot, daß man in solchen Fällen nach oben fiel. Nachsinnend, wohin er ihn, möglichst hoch und dabei doch auch möglichst abwärts, fallen lassen könnte, sei nun Gautsch, wie die Wiener damals wissen wollten, in seiner Not zufällig dem Baron Begecny begegnet, der in jener Zeit Gouverneur einer

großen Bank, zugleich aber Intendant der Hoftheater war, und habe nun, die Gelegenheit ergreifend, so nebenher, die Begabung Burckhards schildern, den im Unterrichtsministerium veräumern zu lassen doch wirklich schön wäre, Begecny gefragt: wär' das nicht eigentlich jemand für Sie? Begecny meinte dabei die Bank des Barons, dieser aber, mitten in der großen Direktionskrise, die seine große Sorge war, dachte, der Minister meine das Burgtheater. Dieser Verwechslung hätte Burckhard den Ruf ins Burgtheater zu danken. Die Geschichte klang so wienerisch, daß damals niemand daran zweifelte. Die Wahrheit aber war noch wienerischer. Burckhard trieb immer irgendeinen Sport, irgendein Spiel: zuletzt das Segeln, vorher das Radeln, immer Tarock, zu jener Zeit als Ministerialbürokrat aber mit Vorliebe das Kegeln. Beim Kegeln hat er Blaskas kennen gelernt, der damals Kanzeleidirektor des Burgtheaters war. Die beiden, im Wesen grundverschieden, mußten einander obenhin gefallen: beide von ungemeinem Verstande, beide sehr starken Willens, beide wenig geneigt, sich imponieren zu lassen, beide von einer Menschenkenntnis, die leicht zu Menschenverachtung neigt, beide gewohnt, alles zu wagen, besonders wenn es einen guten Spaß galt. Sie hatten auch einen gemeinsamen Ton. Der „Stesser“, den Burckhard trug, fürkte nach und nach zuweilen auch auf seine Mundart ab, er sprach dann ein Blaskas Ohr entzückendes Pöckelisch. Und einmal geschah es nun, daß Blaskas sehr verspätet zur gewohnten Kegelpartie kam. Burckhard, eben am Schach, fragte: „Was heißt denn das? Wo treiben Sie sich denn so lang herum?“ Darauf Blaskas verdrießlich: „Das blöde Burgtheater!“ Burckhard aber ahnungslos: „Was ist denn mit dem Burgtheater?“ Denn er kümmerte sich so wenig darum, daß er von der Krise überhaupt nichts wußte. „Einen Direktor such' ich.“ Darauf Burckhard, kegelnd: „No, der wird ja noch irgendwo zu finden sein!“ Und Blaskas, ärgerlich über Burckhards spöttischen Ton: „Sie vielleicht?“ Und Burckhard lachte herzlich sein schallendes „Ha!“ Dann aber, nach dem Kegelspiel, als die beiden allein im Café saßen, sagte Blaskas plötzlich: „Wissen Sie, daß das vielleicht eigentlich gar keine schlechte Idee wär'!“ Burckhard verstand ihn erst gar nicht und fragte: „Was?“ Da bot ihm Blaskas die Direktion des Burgtheaters an. Und gerade weil ihm, der durchaus theaterfremd war, das so furchtbar komisch vorkam, mußte das Wagnis ihn reizen. Und am nächsten Tag fuhren die beiden zur Schwatz hinaus. Burckhard, plötzlich poetisch gestimmt, hatte vor, ihr Blumen zu bringen, Blaskas riet zu Mohrbeugeln. Da sie sich nicht einigen konnten, kamen sie mit leeren Händen. Dann aber begann in der Wienerstadt das große Schimpfen über Burckhard. Er galt als der schlechteste Direktor, so lange, bis widerwillig einer nach dem anderen zu fühlen begann, daß er unter die Besten gehört: in diesem Augenblicke ward er weggejagt.

Er hatte freilich etwas Unverzeihliches begangen. Den unbehaglichen Ruhestörer hätte man sich ja noch allenfalls gefallen lassen, aber über eins kam man auf die Dauer doch nicht hinweg: so darf der Burgtheaterdirektor nicht ausbleiben! Ich stand einst, ihn erwartend, vor dem Hotel in Toblach, einen bewährten Burgtheaterfreund von der alten Garde neben mir. Burckhard war morgens auf dem Rad von Innsbruck fort und kamte barhaupt, in der Ledernen, mit nackten Knien, in einem Austerleibl herab. „Nein, nein!“ jenseits jener alte Habitus, „und gerade hier nicht, nein! Wo oft sah ich Wilbrandt hier sitzen, ich sehe ihn noch im Glanze der Erinnerung, den edelsten Mann, malerisch in seinem Mantel gehüllt, ein Bild der Poesie!“ Damals wurde mir mit einem Mal klar, warum so viele sehr ehrenwerte, nicht einmal törichte, bloß eben doch einer uns schon damals kaum mehr verständlichen, aber sich noch immer in Macht, Einfluß und Ansehen behauptenden Generation angehörnde Männer Burckhard so hassten: er sah ihnen einfach für das Burgtheater nicht „poetisch“ genug aus. Sie vergaßen, daß auch Laube alles eher als „poetisch“ ausah, daß auch Schreyvogel nie verächtlich hat, in Person ein Bild der Poesie zu sein. Doch Burckhard mit diesen beiden in einem Atem zu nennen, galt damals für ein Sakrileg. Wer sich erinnert, wie Burckhard bei seinem

erledigt ist, und gehen in die Sache ein. Es wäre also an dem, daß wir uns für das Eröffnungstück entscheiden.  
 Homolka. Das Eröffnungstück ist hier. (Er zeigt auf ein aus seiner Brusttasche herausragendes Bühnenmanuskript.)  
 Thimig. Ah! Ihr habt schon gewählt? Ich hatte allerdings gedacht, daß man das gemeinsam, na, darf ich vielleicht sehen?  
 Homolka. Dieses Stück ist das Stück, mit dem wir das Theater der Neuen eröffnen, wenn wir das sind, was wir sein wollen.  
 Thimig. O bitte, aber darf ich vielleicht doch sehen! ... ich interessiere mich begreiflicherweise.  
 Homolka. „Baal“ von Brecht. Ich glaube, das sagt genug. Der Name ist ein Programm. Er bedeutet das Letzte, den Durchbruch ins Unbedingte, Neue, Elementare.  
 Thimig. Ah, ja! Aber würden Sie mich nicht einen Blick in das Stück tun lassen. Ein Blick gibt doch eine Idee. Ich interessiere mich doch.  
 Homolka. Ein Blick würde Ihnen nichts sagen. Ein Stück wie dieses ist die letzte Einheit. Hier sind nicht ausgeklügelte Worte auf ein ausgeklügeltes Szenarium geklebt. Hier ist Gebärde und Wort eins. Innere Gewalt entläßt sich und schafft den neuen Lebensraum, indem sie ihn mit sich erfüllt.  
 Thimig. Es ist aber historisch?  
 Homolka. Historisch? Wie kommen Sie zu dem gespenstlichen Begriff?  
 Thimig. „Baal“ ... ich nehme an!  
 Homolka. Es ist der Mythos unserer Existenz, die elementare Erfassung unseres Daseins. Der Mensch von heute geht durch alles durch, er saugt alles Lebendige in sich, um schließlich zur Erde zurückzukehren.  
 Thimig. Und Sie nehmen an, daß dies ohne weiteres verstanden werden wird? Ich meine: hier. Hier ist doch schließlich nicht Berlin.  
 Homolka. Aber heute ist doch heute, vielleicht auch hier.

Thimig. Gewiß.  
 Homolka. Und Menschen von heute sind Menschen von heute? Vielleicht auch hier?  
 Thimig. Ohne jeden Zweifel.  
 Homolka. Und glauben Sie, daß man aus der Zeit, der man angehört, sich ausschließen kann, ohne zum Schatten zu verkümmern? Was meinen Sie, Dr. Friedell?  
 Friedell. Ich bin überzeugt, daß ich, sobald ich mich aus meiner Zeit ausschließen wollte, zum Schatten einschrumpfen würde. So schwer mir das persönlich auch fallen dürfte.  
 Waniek. Ich wenigstens würde mich augenblicklich aufhängen, wenn ich annehmen sollte, daß in der Zeit in der ich atme, trotz Radio, Trusts und Scheinversetzen jede mythenbildende Kraft erloschen wäre.  
 Thimig. Es handelt sich aber nicht nur um uns, es handelt sich doch um die, welche unten sitzen. Das Theater ist schließlich ein gesellschaftliches Institut. Wenn wir wollen, daß ein neuer Dichter in einer neuen Sprache durch uns zu ihnen rede, so müssen wir auch wollen, daß sie ihn verstehen.  
 Homolka. Der Dichter, für den wir eintreten, redet nicht.  
 Thimig. Ah so!  
 Homolka. Der neue Dichter einer chaotischen Zeit ist Zielscheibe.  
 Friedell (gießt sich ein Gläschen Schnaps ein). Es handelt sich darum, daß der Zeitstoffs endlich geballt werde (trinkt sein Gläschen aus).  
 Waniek. Sie könnten ebenso gut sagen: gelöst. — Aber formuliert, wie ihr wollt und laßt mich indessen vorarbeiten. (Von der Arbeit aufstehend). Ein neues Seelenhaftes ist doch da!  
 Homolka. Wir fühlen es.  
 Waniek. Es rührt uns an.  
 Homolka. Es will Gestalt werden durch unsern Leib hindurch.  
 Thimig. Ausgezeichnet. Ich wünsche mir nichts Besseres. Aber das kann es nur durch das Medium der Sprache.

Homolka. Ja wohl, dieser Sprache. (Er schlägt sich auf die Brust.) Es braucht unsern Leib. Unsern Schrei. Unsere Stummheit.  
 Thimig. Aber vor allem braucht es das da (deutet auf seinen Mund). Ohne Sprache kein Inhalt. Ohne Geist keine Welt.  
 Homolka. Wir haben nicht Geist zu verzapfen, sondern All in Seele aufzulösen. Seele in All.  
 Waniek. Wir haben den magischen Raum zu schaffen, in dem die materiellen und sozialen Begrenzungen sich auflösen und der Mensch sich selber zum Sinnbild wird.  
 Homolka. Der Mensch von heute haßt das Wort. Er haßt die Gaukeleien des Geistes. Er will Ding. Blut. Wesen.  
 Friedell. Sie hören es!  
 Thimig. Ja, ja, ja, ja. Ich kenne den Text, ich kenne auch die Melodie. Warum wir uns aber gerade von denen die Rezepte ausborgen sollen, die sich gigantisch vornehmen, weil sie mit dem Leben niemals fertig werden, das weiß ich nicht. Wir hier werden fertig. Für uns ist die Form kein Schreckgespenst. Wir bewegen uns in Formen, ohne das Geheimnis des Lebens an sie zu verlieren. Wir bedienen uns, vergehen Sie, einer artikulierten Sprache, und ob Shakespears oder Restroy sie uns in den Mund legt! Die überkommene Sprache ist nun einmal die Brücke, auf der stehen wir den Einsturz der Generationen überdauernd. Sei sie an der Oberfläche veraltet, so ist es unser Stolz, daß wir, in sie eindringend, das für uns ewig anvertraute Leben fühlbar machen, und unser Lohn, daß wir von denen verstanden werden, die vor uns sitzen, ob sie nun Greise sind, die von gestern kommen, oder Knaben, die nach morgen gehen.  
 Homolka (steht auf). Herr Thimig, so lange Sie in diesem Grade vertikal denken, können wir uns nicht verstehen.  
 Thimig (etwas erschrocken). Ich denke vertikal?  
 Friedell (begeistert). Ja, diesen Eindruck habe ich auch gehabt. Das ist eine Infektion, die in der Wiener Luft liegt.

Antritt des Burgtheater Vorstand und wie es in den acht Jahren seiner Herrschaft wuchs, wird ihm das Recht nicht abgesprochen können, im Bunde Schreyvogels und Laubes der Dritte zu sein. Er holte sich eine junge Dialektschauspielerin, die Bleibtreu, heute die größte Sprecherin der deutschen Bühne, er nahm Frisch aus dem Konversationskammerweg eine linkische reiche Wienerin, es wurde die Medelsky daraus; er zwang die genialisch flackernde Sandrock zur Erbin der Wolter empor, er drang dem Pigeuner Witterwurzler Ruhe, Zucht und Bollendung auf, er hat den unvergesslichen Römpfer, er hat Konrad Löwe, den klaren Sprecher, er hat den farbenfreudig beweglichen Treßler, er hat Lotte Witt, Ferdinand Bonn und zuletzt noch rasch auch Rainz gebracht, von dem das Burgtheater noch mehr als zehn Jahre lebte. Und wenn Schreyvogel in der österreichischen Geschichte schon darum unvergänglich bleibt, weil er Grillparzer und Bauernfeld ins Burgtheater zog, so war es Burchards Hand, die Schönherr und Schnitzler dem Burgtheater zugeführt hat. Heute scheint uns das alles selbstverständlich. Aber darin eben unterscheiden sich die schöpferischen Direktoren von den anderen, daß sie das Selbstverständliche schon verstehen in einer Zeit, der es noch unsinnig scheint.

Ein Jahr, bevor Burchard aus dem Burgtheater geschieden wurde, gründeten die jungen Maler der „Sezession“ ihre Zeitschrift „Ver Sacrum“ und baten Burchard um seinen Rat und seine Mitarbeit; er lernte damals Olbrich, Rosler, Koloman Moser kennen. Zu spät, denn indessen legten die Verschwörer gegen ihn schon ihre Minen. Hätten sie sich und ihm noch ein paar Jahre gegönnt, so wäre, was Reinhardt dann 1902 in Berlin und bald darauf Mahler mit Rosler in der Hofoper vollbrachte, beiden schon durch Burchard im Burgtheater vorweggenommen worden; er war eben daran, die Bedeutung der neuen Malerei für die Bühne zu erkennen.

Lange brauchte Burchard, bis ihm das Geheimnis des Burgtheaters aufging, das übrigens die meisten Direktoren sich niemals auch nur ahnen ließen. Ob einer das Geheimnis des Burgtheaters kennt oder doch immerhin merkt, daß es ein solches Geheimnis gibt und daß eben darum dem Burgtheater weder ein Dichter noch so hoher Art noch ein genialer Theatermann bekommen kann, solange jenes Geheimnis ihm fremd bleibt, das ist es allein, wodurch sich seine wesentlichen Direktoren von den unwesentlichen unterscheiden. Die wesentlichen wissen oder fühlen, daß das Burgtheater in seiner Art einzig und durchaus anders als jedes andere Theater ist, und sie lernen dann allmählich auch begreifen, warum und wodurch es sich so durchaus von den anderen unterscheidet. Das Theater, das wir seit dem Ausklang des Barock gewohnt sind, wird gemeinhin bestimmt durch den ihm zugewiesenen Raum, durch seine Schauspieler, zuweilen allenfalls auch, doch sehr selten, durch den Geschmack seines Publikums, im Grunde jedoch eigentlich bloß durch den Geist, den Willen und die Kraft seines Lenkers allein. Alles andere, Raum, Schauspieler, Dichter und gar Publikum, dies alles ist Rohstoff, den allein der Lenker durch den Einhauch seiner Eigenart dann erst formt. Theater ist gemeinhin Ausdruck seines Herrn. So war das Berliner Schauspielhaus in seiner großen Zeit der Ausdruck Jfflands, so das Hamburger Theater in seiner Blüte der Ausdruck Schröders, so das selbe Deutsche Theater zu Berlin erst der Ausdruck Arronges und gleich darauf der Ausdruck Brahms. Aber das Burgtheater ist zu keiner Zeit bloß ein Ausdruck seines Direktors gewesen, des Burgtheaters wird immer nur Herr, wer sich durchaus zu seinem treuen Diener macht. Seine großen Direktoren zeichnen sich alle durch Entfugung aus. Sie gewahren, daß diesem alten Hause von Anfang an ein eigener Sinn von solcher Eigenart und Eigenmacht eingeboren ist, daß des Lenkers Amt immer nur allein darin bestehen kann, diesen Eigensinn recht zu deuten und mit gehorsamer Hand an das Ziel, das er will, zu steuern. Das Burgtheater ist von Anfang an etwas Urlebendiges, so muß es sein, es kann sich nicht entziehen!, sein Wille hat immer recht,

auch wenn es selber ihn oft genug mißversteht. Den Willen des Burgtheaters besser zu verstehen als es ihn selbst versteht, ja es erst völlig zu sich selbst zu bringen, sozusagen das Gewissen des dem Burgtheater angestammten Eigensinns zu sein, das ist die Sendung seiner Direktoren. Schreyvogel hat sie wie durch ein Wunder sogleich erkannt; daher seine prachtvolle Sicherheit, er hat den festen Schritt eines Nachwärtlers, er ist ganz in der Hypnose des Auftrages, den ihm der Wille des Burgtheaters erteilt. Laube hat es leichter gehabt, er ist zunächst der richtige Jungdeutsche, sitzt im Frankfurter Parlament, gerät zufällig ins Burgtheater: zu Proben seiner „Karlschüler“, und erlebt hier, wodurch es sich von allen anderen Theatern unterscheidet: er erlebt die traumhafte Sicherheit, mit der das Burgtheater den ihm vom Schicksal vorbestimmten Weg geht. Er hat nie vergessen, daß die Pflicht des Direktors hier immer nur ist, den Willen des Burgtheaters zu hören und ihm zu seiner Erfüllung zu helfen, besser als die Schauspieler allein, unberaten, es jemals können, weil sie ja niemals ahnen, was sie wirklich wollen. Burchard hat Jahre gebraucht, bis er das Burgtheater erkennen lernte. Dann, als er so weit war, ist er fortgeschickt worden. Auch Schreyvogel wurde fortgeschickt, so wenig in Gnaden, daß er bald darauf aus Krankheit starb; die Cholera half ihm dabei. Auch Laubes Entlassung war nicht eben freundlich. Zu den Eigenheiten des Burgtheaters scheint auch das zu gehören, daß es, vielleicht aus einem geheimen Schamgefühl, sich nicht gern erkennen lassen will.

## Der 150. Geburtstag des Burgtheaters.

Von Emile Fabre.

Generaladministrator der Comédie Française.

Ich bin glücklich, dem Burgtheater die Größe der Comédie Française senden zu können.

Die großen Theaterorganisationen, wie das Burgtheater und die Comédie Française, sind bestimmt, sich von einem Land zum anderen zu verbrüdernd, und es ist besonders erfreulich, festzustellen, daß wir beiderseits nicht versäumt haben, das über Zeit und Raum hinweg zu tun.

Das Burgtheater ist etwas jünger als die Comédie Française, da die Kaiserin Maria Theresia, die Mutter unserer Königin von Frankreich Marie Antoinette, im Jahre 1741 den Saal für das Ballspiel im kaiserlichen Palast in einen Theateraal umwandeln ließ. Wie die Comédie Française hat das Burgtheater ruhmvolle Veränderungen durchgemacht. Nachdem es zuerst nur der Oper gewidmet war, schuf man dort Platz für das Lustspiel und die Tragödie und berief Gesellschaften französischer Schauspieler, die kamen, um das Repertoire der Theater von Frankreich vorzuführen.

Das Band, das diese beiden großen Häuser vereint, ist also sehr alt, wie man sieht, und man kann sich darüber nur freuen, denn es ist immer stärker geworden bis in unsere Tage.

Die Gastfreundschaft, welche den fremden Kunstwerken unter Maria Theresia gewährt wurde, war so groß, daß die Kaiserin 1752 eine vorübergehende Bestimmung erließ, welche alle Stücke verbot, die nicht dem französischen und spanischen Repertoire entnommen waren, und die Stücke, die in deutscher Sprache geschrieben waren, mußten die Prüfung eines Zensurs bestehen.

Aber das Burgtheater hatte eine andere Mission als die Kenntnis der Repertoire des Auslandes zu vermitteln. Kaiser Josef II., der 1776 das Burgtheater als „Hof- und Nationaltheater“ begründete, hat das sehr wohl verstanden. Die Oper fand einen anderen Platz und das Burgtheater wurde ganz den Werken der dramatischen Literatur gewidmet.

Man spielte dort die großen deutschen Klassiker, bevorzugte rein österreichische Werke und schuf so eine nationale Produktion, die an Bedeutung und Wert immer zunahm. Indessen vergaß das Burgtheater nie, dem französischen Repertoire eine weitgehende Gastfreundschaft zu gewähren, von Molière, Corneille und Racine bis zu den modernen Schriftstellern, die an der Comédie Française dargestellt wurden. Und selbst während des Krieges verschwanden die Klassiker des französischen Repertoires nicht von den Programmen. Das ist ein sehr schönes Beispiel der europäischen Solidarität auf dem Gebiet der Kunst. Seit damals sind die Beziehungen noch enger geworden und viele unserer großen Dramatiker wurden im Burgtheater mit großem Beifall aufgenommen.

So hat sich durch die Jahrhunderte diese harmonische Verbrüderung der beiden größten Theaterorganisationen der Welt fortgesetzt. Das Burgtheater wie die Comédie Française haben ein wahrhaft nationales Werk vollbracht.

Ich erinnere mich an die Aufführung des „Coriolan“ von Shakespeare, die ich vor einigen Jahren im Burgtheater gesehen habe, und ich bewahre eine besonders angenehme Erinnerung an diesen Abend. Alles war vollendet in der Bekörderung des Schauspielers: Das Spiel der Künstler, die Dekorationen, die Beleuchtung und die Inszenierung. So begrüße ich mit großer und aufrichtiger Freude, mit wärmster Bewunderung den hundertfünfzigsten Geburtstag des Burgtheaters. Das Fortbestehen der künstlerischen Beziehungen zwischen den zwei ersten Bühnen unserer beiden Länder beweist, daß man jenseits der Grenzen immer ein Vaterland findet, in dem man sich begegnen kann — das der Kunst. Es wird zu den Ruhmestiteln des Burgtheaters gehören, daß es das bearbeitet hat.

Seine lange Lebensdauer und alles, was es Strahlendes in sich schließt, sind kostbare Pfänder einer Zukunft, die seine edeln nationalen Traditionen immer aufrechterhalten und seiner glorreichen Vergangenheit ebenbürtig bleiben wird.

## Gruß an die „Burg“.

Von A. G. Eugène-Poe.

Direktor des Oeuvre-Theaters, Paris.

Die „Burg“ — welche Fülle von Visionen strömt der Theaterwelt aus diesem Wort! Als Eleonora Duse einmal von der „Burg“ sprach, nannte sie sie das vorbildliche Theater Europas.

Nun rühmt uns die Comédie Française; die aber bedeutet das siebzehnte und achtzehnte Jahrhundert, den Glanz Molières. Meinem Gefühl nach zehrt sie von großen Traditionen, und wenn Sie mir sagen, daß sie ihr Publikum anzieht, so wie sie ist, dann erwidere ich, daß die alten Völker eben von Erinnerung leben, was eine Kunst noch nie bereichert hat. Nur durch außerordentliche Erschütterungen kann diese dann wieder erneuert werden.

Das Beamtenhafte ist der Feind aller Kunst, die Bühnenkunst mit inbegriffen. Ich glaube, daß die „Burg“ zu ihrem Glück noch nie Gelegenheit hatte, einen solchen Abstieg zu bemerken.

In der schönen Epoche, die ich bei meiner wiederholten Besuchen Wiens zur Zeit der Direktoren Burchard, Schlenker und, wenn ich nicht irre, noch Baron Berger beobachten konnte, kam ich öfter mit berühmten Mitgliedern der „Burg“ zusammen, die sozusagen verschiedenen Zeitaltern der Schauspielkunst angehörten. Sie alle schienen mir in voller geistiger Aktivität dem Schönen zuzuströmen, Verjährtens abzuwehren.

In innerer Bewegung sehe ich Sonnenthal wieder vor mir und noch deutlicher Rainz, mit dem ich mich zu meiner Freude über das Theaterleben und über das, was sich dort vorbereitete, häufig unterhalten durfte. Rainz, der be-

Homolka. Sie denken in Ahnentreihen, als deren Endpunkt Sie sich sehen. Der neue Mensch denkt horizontal. Am Querschnitt der Gegenwart. Wir stammen nicht ab.

Thimig. Sind Sie dessen sicher?

Homolka. Die Sprache als Vehikel dessen, was sie Geist nennen, hat bis auf weiteres abgewirtschaftet.

Thimig. Das weiß ich nicht.

Homolka. Sie ist lebensüberdrüssig geworden.

Thimig. Davon bin ich nicht überzeugt.

Friedell. Sehr begreiflich. Sie hat es satt bekommen, in aller Mund zu sein. Auf die Dauer ist das keine Existenz für ein geistiges Wesen.

Thimig. Ein Mann von wahrhaftem Geist wird sie erneuern, heute oder morgen.

Homolka. Die Zeit hat keine Zeit zu warten, sie will erlöst werden.

Thimig. Eine rohe, unartikulierte Sprache wird sie nicht erlösen, sondern nur unsere Existenz untergraben.

Homolka (sehr stark). Das Chaos frisiert sich nicht, Herr Thimig!

Thimig (verstummt eine kleine Pause, das Telephon klingelt heftig).

Waniek (stürzt ans Telephon).

Waniek. Die Verbindung mit Berlin. Ja, ich komme.

Was soll ich tun? Was soll ich sagen? (Hängt ab.) Kann ich eine geistige Welt, die man sich im monatelangen Nachdenken ausgebaut hat, am Telephon begründen? (Gilt weg, wird am Fenster rechts noch einmal sichtbar.)

Homolka. Was Sie zu sagen haben, sind zehn Worte. Das Theater des Neuen wird gemacht und die Eröffnung heißt: „Baal“ von Brecht.

Waniek (ab. Eine Pause).

Friedell (zu Homolka). Sie haben da früher etwas sehr Interessantes gesagt. Ich nehme an, ohne es zu wollen.

Homolka. Wieso?

Friedell. Ich nehme immer an, daß einem die interessantesten Dinge unabsichtlich herausrutschen; außer bei mir selbst, natürlich.

Homolka. Ach so!

Friedell. Rämlich, daß die Zeit unerlöst ist; und wissen Sie auch, wovon sie erlöst sein möchte?

Thimig. Ich bin begierig.

Friedell. Vom Individuum.

Thimig. Wie?

Friedell. Sie schleppt zu schwer an dieser Ausgeburt des sechzehnten Jahrhunderts, die das neunzehnte großgefüttert hat.

Thimig. Das ist doch ein etwas weitgehendes Paradoxon.

Homolka. Keineswegs, wir sind anonyme Gewalten. Seelische Möglichkeiten. Individualität ist eine der Arabesken, die wir abgestreift haben. Sie werden sehen, wie ich den Baal spiele.

Thimig. Ah! Sie werden den Baal spielen? (Macht einen Gang.) Sie nennen das Individuum eine Einbildung? Da kann ich nicht mehr mit, und Sie auch? Vielleicht daß ich, wenn ich den „Baal“ gesehen haben werde...

Friedell. Jawohl, Herr Thimig, und ich würde so weit gehen, zu behaupten, daß alle die ominösen Vorgänge in Europa, denen wir seit zwölf Jahren beiwohnen, nichts sind, als eine sehr unständliche Art, den lebensmüden Begriff des europäischen Individuums in das Grab zu legen, das er sich selbst geschaufelt hat.

Thimig (am Ende seiner Geduld). Da kann ich nicht mehr mit!

Waldau (eintretend). Störe ich? Ich sehe, ihr seid mitten in eurer Besprechung. Ich will euch um Gottes willen nicht stören. (Will fort.)

Thimig. Sie kommen zurecht, um eine etwas überraschende, aber interessante Neuigkeit zu hören.

Waldau (verbindlich). Hat sich etwas Neues ereignet?

Thimig. Jawohl. Das Individuum existiert nicht mehr.

Waldau. Wie?

Thimig. Die moderne Denkweise hat es abgeschafft. Es ist eine Arabeske, die hinter uns liegt.

Waldau (lächelt verlegen).

Thimig. Diese beiden Herren haben mich sozusagen mit der Zeit in Kontakt gebracht.

Waldau. Welches Individuum? Ich bin nicht ganz im Bild. Es handelt sich?

Thimig. Um Sie, um mich. Um den Individualbegriff im allgemeinen.

Waldau. Wenn ich einen Spaß nicht verstehe, so tun, als ob ich ihn verstehe, das gelingt mir nie.

Thimig. Es ist kein Spaß, Herr Waldau. Wir führen ein sehr ernstes Gespräch.

Homolka. Allerdings.

Waldau. Ja, ihr seht so ernst aus. Ihr habt eine Differenz? Das wäre doch schrecklich zwischen lieben Kollegen!

Thimig. Gar nicht. Ich bin nur entsetzlich rückständig. Ich habe bis jetzt geglaubt, ein Individuum zu sein und kraft meiner Individualität Individuen darzustellen.

Waldau. Außerordentlich sympathische Individuen, lieber Herrmann.

Thimig. Darum handelt es sich nicht, lieber Waldau. Es handelt sich darum, daß für horizontal denkende Menschen von heute das beschränkte Ich des Individuums nicht mehr existiert. Sie werden das verstehen, wenn Sie ihn haben den Baal spielen sehen.

Waldau. Ah! Den Baal...?

Thimig. Den „Baal“ von Brecht, mit dem wir das Theater des Neuen eröffnen.

Waldau. Wir eröffnen also? Und habt ihr schon über Rollen konferiert?

Friedell. Vorläufig konferieren wir über Grundbegriffe, über das, was sozusagen hinter den Rollen verborgen liegt. Ueber den Geist der Generationen. Verstehen Sie?

Waldau. Da bin ich ganz unmaßgeblich.

Homolka. Wieso?

Waldau. Als einzelner?

Homolka. Es gibt keinen einzelnen in Ihrem Sinn.

Waldau. Ich habe bisher mein bescheidenes Ich für eine Privatangelegenheit gehalten.