



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Essayistische Schriften zum Wiener Hof-Burgtheater

Verfasserin

Elisabeth Strasser

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, Dezember 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 332

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Deutsche Philologie

Betreuer:

em. O. Univ.-Prof. Dr. Herbert Zeman

INHALTSVERZEICHNIS

I.	Einleitung – Fragestellungen	3
II.	Das Burgtheater und die Autoren	6
	1. Das Wiener (Hof-)Burgtheater in seiner Entstehung und Bedeutung	6
	2. Die drei Autoren der behandelten Texte	20
	a) Hermann Bahr	20
	b) Oskar Jelinek	27
	c) Rudolph Lothar	31
III.	Die drei Texte – Annäherung an das Kulturphänomen Theater	36
	1. Gattung und Aufbau – Das Äußere der Texte	37
	2. Zu Stil und Inhalt der Texte	41
	a) Oskar Jelinek: Das Burgtheater eines Zwanzigjährigen	42
	aa) Aristokratische und herrschaftliche Motive und (Kron-)Juwelen	45
	ab) Religiöse und biblische Motive	46
	ac) Militärische Motive und das Wortspiel mit „Burg“	47
	ad) Literarische Anspielungen	48
	ae) Tradition und Gegenwart	52
	b) Hermann Bahr: Burgtheater	55
	ba) Vom Persönlichen zum Allgemeinen – das Einleitungskapitel	55
	bb) Gegenüberstellung und Polarisierung, über das Barocktheater, seine Auflösung und seine Fluchtpunkte, Überlegungen zur Schauspielkunst und die Gründung des Burgtheaters – das zweite Kapitel	57
	bc) Musterbeispiele guter Theaterleiter, eine Beispielreihe durch die Geschichte des Burgtheaters – das dritte bis fünfte Kapitel	64
	bd) Möglichkeiten und Ausblicke – das sechste Kapitel	73

be) Zur Theaterleitung; was macht einen guten Theaterleiter aus?	74
bf) Das Publikum	79
bg) Die Schauspieler	82
bh) Das österreichische Wesen	83
c) Rudolph Lothar: Das Wiener Burgtheater	89
ca) Die Darlegung der Absicht und ein mehr oder weniger hoffnungsloser Schluss	90
cb) Geschichte mit dem Blick auf die Gegenwart	96
cc) Österreichisches Wesen, österreichische Literatur und die Wiener Gesellschaft	99
cd) Theaterleitung, Schauspielkunst und Kritiker	106
ce) Bahrs Einfluss	114
IV. Einflüsse und Hintergründe – ausgeführt an einem Beispiel	119
V. Vergleich und Nichtvergleichbarkeit – Schlussbemerkungen und Zusammenfassung	128
Literaturverzeichnis	136
ANHANG	
Abstract	I
Lebenslauf	III

I. Einleitung – Fragestellungen

Dem Wiener Burgtheater, einer kulturellen Institution von traditioneller und auch noch gegenwärtiger Bedeutung, wurde in der Zeit um und nach der Jahrhundertwende vom 19. zum 20. Jahrhundert besondere Aufmerksamkeit zuteil durch kritische Schriften, die sich mit Entstehung und Geschichte des Burgtheaters und mit dessen zeitgenössischer Erscheinung befassen. Drei dieser Schriften aus der Zeit zwischen 1899 und 1920 sollen hier vorgestellt und untersucht werden. Es sind dies:

Rudolph Lothar: *Das Wiener Burgtheater* (1899), Oskar Jellinek: *Das Burgtheater eines Zwanzigjährigen* (1907) und Hermann Bahr: *Burgtheater* (1920).

Rudolph Lothar hat sein Buch gut dreißig Jahre später, 1934, mit dem Titel „*Das Wiener Burgtheater. Ein Wahrzeichen österreichischer Kunst und Kultur*“ um einige Details und zeitlich erweitert neu herausgegeben. Hier wird, vor allem wegen der zeitlichen Nähe zu den beiden anderen Texten, die Ausgabe von 1899 herangezogen, an einigen Stellen aber auch ein Blick auf die zweite Ausgabe geworfen werden.

Aus der Zeit davor gibt es zahlreiche Schriften zum Thema Burgtheater, das Nachschlagewerk von Otto Rub aus dem Jahr 1913 führt in seiner Bibliografie ¹ 88 Schriften an, die in der Zeit zwischen 1768 und 1910 entstanden sind; in die Entstehungszeit ab 1890 – also in zeitlich näherem Zusammenhang mit den hier behandelten Texten – fallen davon etwa die Hälfte. Bei diesen handelt es sich vor allem um Biografien von SchauspielerInnen oder Theaterleitern, um Texte, die sich mit Teilaspekten dieses Theaters befassen, wie etwa mit dem Bauwerk, der Akustik, mit Prinzipien der Theaterleitung oder mit dem Publikum, oder um Kataloge und Nachschlagewerke. Trotzdem ist die Frage zu klären, warum gerade die Texte dieser drei Autoren hier behandelt und hervorgehoben werden. Der

¹ Vgl. Rub, Otto: *Das Burgtheater. Ein theaterhistorisches Nachschlagebuch*. Wien: Paul Knepler 1913. S. XV f.

wesentliche Grund dafür ist, dass die drei österreichischen Autoren Hermann Bahr, Oskar Jelinek und Rudolph Lothar nicht oder nicht nur Theoretiker des Theaters waren, nicht allein Theaterkritiker, sondern auch Verfasser von Werken, die der „schönen Literatur“ zuzuordnen sind, Dichter, Dramatiker, Erzähler, Essayisten, Novellisten.

Der Name Hermann Bahr ist heute durchwegs ein vertrauter, Oskar Jelinek und Rudolph Lothar dagegen sind heute kaum noch bekannt, zu ihrer Zeit aber waren sie durchaus namhafte Leute im Literatur- oder Theaterleben. Davon wird im Kapitel II/2. dieser Arbeit, in welchem die drei Autoren näher vorgestellt werden, noch ausführlicher die Rede sein.

Davor aber wird das Burgtheater selbst, die Haupt- und Bezugssache jener Texte, die hier Thema sind, vorgestellt werden. Die Umstände seiner Entstehung sollen dabei vor allem geklärt werden. Wie kam es überhaupt dazu, dass man das Wiener Hof-Burgtheater als „königliches Theater nächst der Burg“ gründete, das bald darauf zum „Nationaltheater“ wurde? Wovon wurde es geprägt und wie prägte es die Wiener Gesellschaft? Welche Bedeutung hatte es im Laufe seiner Geschichte? Wer nahm darauf besonderen Einfluss?

Im Hauptteil dieser Arbeit stehen die drei genannten Texte im Mittelpunkt.

Die Grundfrage dabei lautet: Wie nähern sich diese drei Autoren dem Kulturphänomen Theater – im konkreten Fall der Institution des Wiener (Hof-) Burgtheaters – an, auf welche Weise, mit welchen literarischen Mitteln geschieht diese kritische Auseinandersetzung damit, welche Aspekte werden dabei vor allem beachtet, welche Ansprüche an das Theater, an dessen Repertoire, an das Amt der Theaterleitung, an SchauspielerInnen werden gestellt, welche Vorstellungen und welchen Bezug haben die Autoren dazu?

Es wird bei dieser Untersuchung der drei Texte grundsätzlich ein Vorgehen von außen nach innen geschehen: Wird zunächst die äußere Form, die Gattung, der Aufbau der Texte einer kurzen Betrachtung unterzogen, so werden in einem

zweiten Schritt der Inhalt, die stilistische Gestaltung, die thematischen Schwerpunkte, die Aussagen und die Absicht untersucht werden.

Im daran anschließenden Teil soll versucht werden, an einem Beispiel einigem davon auf die Spur zu kommen, was hinter diesen behandelten Texten, konkret, was hinter jenem gut nachvollziehbaren ausgewählten Beispiel, steht. Wie fasste man um die Jahrhundertwende und im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts Literatur und Theater insbesondere in Österreich auf? Wie versuchte man mit dem Phänomen „Literaturgeschichte“ umzugehen, wie schrieb man Literaturgeschichte, welche (neuen) Ansätze traten dabei in den Vordergrund und wie wurden diese Anregungen und Ideen aufgegriffen?

Den Abschluss wird ein zusammenfassender Vergleich der drei Texte bilden.

II. Das Burgtheater und die Autoren

1. Das Wiener (Hof-)Burgtheater in seiner Entstehung und Bedeutung

„Feinschmeckerisch im kulinarischen Sinne, sehr um einen guten Wein, ein herbes frisches Bier, üppige Mehlspeisen und Torten bekümmert, war man in dieser Stadt anspruchsvoll auch in subtileren Genüssen. Musik machen, tanzen, Theater spielen, konversieren, sich geschmackvoll und gefällig benehmen wurde hier gepflegt als eine besondere Kunst. Nicht das Militärische, nicht das Politische, nicht das Kommerzielle hatte im Leben des einzelnen wie in dem der Gesamtheit das Übergewicht; der erste Blick eines Wiener Durchschnittsbürgers in die Zeitung galt allmorgendlich nicht den Diskussionen im Parlament oder den Weltgeschehnissen, sondern dem Repertoire des Theaters, das eine für andere Städte kaum begreifliche Wichtigkeit im öffentlichen Leben einnahm. Denn das kaiserliche Theater, das Burgtheater war für den Wiener, für den Österreicher mehr als eine bloße Bühne, auf der Schauspieler Theaterstücke spielten; es war der Mikrokosmos, der den Makrokosmos spiegelte, der bunte Widerschein, in dem sich die Gesellschaft selbst betrachtete, der einzig richtige ‚cortigiano‘ des guten Geschmacks. An dem Hofschauspieler sah der Zuschauer vorbildlich, wie man sich kleidete, wie man in ein Zimmer trat, wie man konversierte, welche Worte man als Mann von gutem Geschmack gebrauchen durfte, und welche man zu vermeiden hatte; die Bühne war statt einer bloßen Stätte der Unterhaltung ein gesprochenes und plastischer Leitfaden des guten Benehmens, der richtigen Aussprache, und ein Nimbus des Respekts umwölkte wie ein Heiligenschein alles, was mit dem Hoftheater auch nur in entferntester Beziehung stand. Der Ministerpräsident, der reichste Magnat konnte in Wien durch die Straßen gehen, ohne daß jemand sich umwandte; aber einen Hofschauspieler, eine Opernsängerin erkannte jede Verkäuferin und jeder Fiaker; [...] und dieser fast religiöse Personenkult ging so weit, daß er sich sogar auf seine Umwelt übertrug; der Friseur Sonnenthals, der Fiaker von Josef Kainz waren Respektspersonen, die man heimlich beneidete; junge Elegants waren stolz, von demselben Schneider gekleidet zu sein. Jedes Jubiläum, jedes Begräbnis eines großen Schauspielers wurde zum Ereignis, das alle politischen Geschehnisse überschattete.“²

„Das Burgtheater ist künstlerisch schon solange bankrott, dachte ich auf dem Ohrensessel, daß gar nicht mehr ausgemacht werden kann, wann dieser künstlerische Bankrott eingetreten ist und die Schauspieler, die auf dem Burgtheater auftreten, sind die allabendlich auf dem Burgtheater auftretenden Bankrotteure. Aber einen solchen dramatischen Schreihals zu einem Nachtstuhl einzuladen, zu einem sogenannten *künstlerischen Abendessen*, dachte ich auf dem Ohrensessel, [...] ist für ein solches Ehepaar, wie

2 Zweig, Stefan: Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers. Düsseldorf u. Zürich: Artemis & Winkler 2002. S. 29f.

die Auersberger in der Gutzgasse, immer noch eine österreichische Großartigkeit als ganz spezielle österreichische Perversität [...]. [Der] eingeladene Burgschauspieler ist sicher einer der widerwärtigsten, die mir jemals begegnet sind. [...] [Er] verkörpert [...] für mich ein Musterbeispiel von Antikünstler überhaupt, dachte ich auf dem Ohrensessel, ist er der Prototypus des durch und durch phantasielosen und also völlig geistlosen Poltermimen, wie er auf dem Burgtheater und also in Österreich überhaupt immer beliebt gewesen ist, einer dieser grauenvollen Pathetiker, wie sie auf dem Burgtheater allabendlich scharenweise über jede dort aufgeführte Dichtung mit ihrem pervers-provinziellen Händeringen und ihren brutalen Sprechkeulen herfallen und sie zertrümmern und vernichten. [...] Aber hier, in diesem Land, dachte ich auf dem Ohrensessel, ist tatsächlich der Burgschauspieler das Höchste und mit einem Burgschauspieler auch nur sozusagen über die Gasse bekannt sein oder einen solchen Burgschauspieler im Hause und zum Nachtmahl zu haben, empfindet der Österreicher, insbesondere aber der Wiener, als eine Außerordentlichkeit ohnegleichen, was ihn, den Österreicher und besonders den Wiener, wie ich auf dem Ohrensessel dachte, für mich auf abstoßende Weise immer lächerlich macht[.] [...] Die Burgschauspieler sind kleinbürgerliche Popanze, die von der theatralischen Kunst nicht die geringste Ahnung haben und die aus dem Burgtheater längst ein Siechenhaus ihres dramatischen Dilettantismus gemacht haben.“³

Zwei Auszüge aus zwei verschiedenen literarischen Werken sprechen hier vom Wiener Burgtheater auf unterschiedliche Weise, doch – genau betrachtet – unterscheiden sie sich im Inhalt gar nicht so sehr, wie es zunächst scheinen mag. Der erste dieser Ausschnitte stammt aus Stefan Zweigs Erinnerungsbuch „Die Welt von Gestern“ von 1941, der zweite ist ein Abschnitt aus Thomas Bernhards „Holzfällen“, einem Text aus den 1980er Jahren. Das erste Beispiel erinnert zwar jene Zeit der Jahrhundertwende, die dadurch, dass die drei in dieser Arbeit zu behandelnden Texte zu dieser Zeit geschrieben wurden, vor allem im Zentrum des Interesses hier steht und stehen wird, ist aber aus jahrzehntelangem Abstand und aus der örtlichen Distanz der Emigration geschrieben; das zweite Beispiel spricht von einem Burgtheater fast ein Jahrhundert nach jener Zeit, mit der es sich hier vor allem zu beschäftigen gilt. – Warum also diese Beispiele? Einerseits deswegen, weil sie zeigen, dass das Wiener Burgtheater immer wieder und immer noch, auch in der jüngeren Vergangenheit, ein Thema literarischen und literarisch reflektierenden Interesses ist, andererseits, weil in beiden Auszügen einiges

3 Bernhard, Thomas: Holzfallen. Eine Erregung. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988. S. 28-31.

davon anklingt, was später bei der Untersuchung der drei Haupttexte immer wieder Thema sein wird: Wenn Thomas Bernhards monologisierender Schriftsteller auf dem Ohrensessel vom „künstlerische[n] Bankrott“ des Burgtheaters seiner Gegenwart spricht und davon, dass es für einen Österreicher, insbesondere einen Wiener, das „Höchste“ sei, mit einem Burgschauspieler bloß „über die Gasse“ bekannt zu sein, gar ihn zu einem Abendessen einzuladen, während Stefan Zweig darauf hinweist, das Burgtheater sei nicht bloß „eine Stätte der Unterhaltung“, sondern ein „Leitfaden des guten Benehmens“ gewesen, Hofschauspieler seien mit „fast religiöse[m] Personenkult“ umgeben worden, so sprechen sie genau das an, was auch – wie in der Folge gezeigt werden wird – für die Autoren der hier im Mittelpunkt stehenden Schriften zum Burgtheater unter anderem festgestellt oder angesprochen wird.

Hermann Bahr nennt das Burgtheater eine „Lebensmacht im alten Österreich“,⁴ Rudolph Lothar bezeichnet es im Untertitel seiner Ausgabe von 1934 als „[e]in Wahrzeichen österreichischer Kunst und Kultur“ und Oskar Jelinek schwärmt von „höchste[m] Traumglück“⁵, das das Burgtheater habe genießen lassen.

Was ist es nun tatsächlich dieses Wiener Burgtheater? Wie entstand es und wie erlangte es seine herausragende Bedeutung? Welche Bedeutung hatte es in der Zeit vor und um 1900? – Auf diese Fragen soll nun in dieser einleitenden Vorstellung des Hauptgegenstandes der hier zu behandelnden Texte eine Antwort gesucht werden.

Das Burgtheater an der Wiener Ringstraße, einer der Ende des 19. Jahrhunderts entstandenen Prachtbauten, geplant von dem damals wohl berühmtesten Baumeister, Gottfried Semper, beendet von Carl Freiherr von Hasenauer, wurde 1888 fertig gestellt und am 14. Oktober 1888 fand die erste Vorstellung statt. Doch dieses heute bekannte Burgtheater ist nur der neue Bau einer weit älteren Institution. Nur das Gebäude hatte man 1888 gewechselt, die Idee übersiedelte

4 Vgl. Bahr, Hermann: Burgtheater. Wien/Berlin: Wiener Literarische Anstalt 1920. (= Theater und Kultur hg. unter Mitwirkung von Hermann Bahr und Hugo Hofmannsthal von Richard Smekal Bd. 1). S. 2.

5 Vgl. Jelinek, Oskar: Das Burgtheater eines Zwanzigjährigen. Wien: Carl Konegen 1907. S. 4.

bloß. Davor war die Stätte dieses Hoftheaters am Michaelerplatz, in einem längst abgerissenen Gebäude in unmittelbarer Nähe der Wiener Hofburg.

Dieses Gebäude am Michaelerplatz war ursprünglich ein Ballhaus, ein Ort der Unterhaltung mit diversen Ballspielen, und wurde 1741 zum königlichen Theater, zum Theater vor allem zur Unterhaltung der Hofgesellschaft, umgewidmet. Die damalige Herrscherin, Maria Theresia, hatte allerdings selbst mit dem Theater an sich wenig Freude – und zu der Zeit auch andere Sorgen –, sah es aber als ihre Pflicht, der Hofgesellschaft dieses Vergnügen nicht vorzuenthalten. Mit dem Stoßseufzer „Spectacel müssen halt sein!“, soll sie ihre Unterschrift auf den Verwaltungsakt gesetzt haben, der das „Königliche Theater nächst der Burg“ begründete.⁶

Für „Spektakel“ hatten tatsächlich ihre fürstlichen Vorfahren und die Wiener Bevölkerung überhaupt sehr wohl etwas übrig. „Wien war unter den Barockkaisern [deren letzter so bezeichneter Karl VI., Maria Theresias Vater, war] europäische Kunstmetropole“, schreibt Ernst Haeussermann, zu besonderen Anlässen inszenierte man Feste, „die zu Höhepunkten barocker Gesamtkunst wurden, zu der Spanien und Burgund den großen Stil, Italien Sprache und Musik, Frankreich das klassische Drama beisteuerten.“⁷

Das einfache Volk unterhielt sich auf seine Weise: Bei den Darbietungen von Wandertruppen, bei den Stegreifspielen, in deren Mittelpunkt der Hanswurst stand, „keine Kunstfigur, sondern eine Weltanschauung“, so Josef Nadler.⁸ Es gab bei diesen Schauspielen kein festes Szenar, sondern die Darsteller griffen Einfälle auf, trieben „derbe Zoten und Späße“, der Hanswurst „mimte, was das Volk dachte, verspottete und kritisierte alles, was ‚von oben‘ kam, und ließ – wenigstens hier – die ‚von unten‘ siegen“.⁹

Die Komödianten wurden zwar von der Bevölkerung geliebt, sie lachte über die Späße, doch gesellschaftlich standen sie auf der untersten Stufe.

6 Vgl. Haeussermann, Ernst: Das Wiener Burgtheater. Wien/München/Zürich: Fritz Molden 1975. S. 14.

7 Ebd. S. 11.

8 Vgl. Nadler, Josef: Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften. I. Band. Die altdeutschen Stämme 800 – 1740. Regensburg: Josef Habel 1923. S. 422.

9 Haeussermann, Ernst: Das Wiener Burgtheater. S. 12.

Neben den Bretterbuden gab es seit 1651 in Wien ein erstes „Comödi-Haus“ in der Himmelpfortgasse, zu dem später noch weitere kamen, etwa 1708 das städtische Theater am Kärntnertor, in dem Josef Anton Stranitzky wirkte, der aus dem Hanswurst, wie Josef Nadler schreibt, erst *die* Charaktermaske machte, die folgendermaßen beschrieben wird:

„Hanswurst, der ‚Salzburgische Bauer‘, ‚mit einem grünen hohen Spitzhut, ‚s Haar über d’Scheitel in’n grad stehenden Zipfel zusammengebunden, mit breiten schwarzen Augenbrau’n und großen kolschwarzen Bart von ein’ Ohr zum andern übers Kinn herab, dann mit’n großen Krös und in der Mitt ein großes Herz und H.W. daneben draufgenäht und in langen gelben Beinkleidern mit’m Faust großen Knopf oben am Latz‘; das war das Äußere der neuen Charaktermaske.“¹⁰

Das Theatervergnügen des Volkes schien nicht zuletzt auch eine sozial regulierende oder kanalisierende Funktion gehabt zu haben, das zeigt sich etwa darin, als Maria Theresia nach dem Tod ihres Vaters monatelange Landesträuer ausrief und alles Theater zu ruhen hatte. Der Stadtmagistrat und die Polizei hatten es in der Folge nicht nur mit „arbeitslosen und hungernden Komödianten“ zu tun, sondern „die Polizei bekam den Pöbel nicht mehr in den Griff, der sich mangels anderer Ablenkung in kriminelle Delikte flüchtete.“¹¹ – Das war nun die Situation, in der Maria Theresia das „Königliche Theater nächst der Burg“ begründete.

Das Theater wurde Josef Karl Selliers, dem damaligen Pächter des Theaters am Kärntnertor, mit der Verpflichtung überlassen, „daß er solches zu einem Opern-respective Komoedienhaus auf eigene Kosten innerlich zurichte“.¹²

Aufgeführt wurde nun in diesem Theater, was dem durchwegs hochadeligen Publikum geschmacklich entsprach:

10 Nadler, Josef: Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften. I. Band. Die altdeutschen Stämme 800 – 1740. S. 419.

11 Vgl. Haeussermann, Ernst: Das Wiener Burgtheater. S. 12f.

12 Vgl. Schindler, Otto G. (unter Mitarbeit von Herbert Matschinger): Das Publikum in der josephinischen Ära. (S. 11 – 95). In: Das Burgtheater und sein Publikum. Hg. von Margret Dietrich. Festgabe zur 200-Jahr-Feier der Erhebung des Burgtheaters zum Nationaltheater. Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften 1976 (= Österreichische Akademie der Wissenschaften Philosophisch-historische Klasse, Sitzungsberichte, 305. Band. Veröffentlichungen des Instituts für Publikumsforschung, Nr. 3, 1. Band). S. 11-96, hier S. 16.

„Sellier[s] hatte in seinem neuen Theater gemischtes Repertoire zu bieten: französisches Schau- und italienisches Singspiel, Opern, Ballett und deutsche Komödie. Die Wahl lag jeweils beim Hof; das Kärntnertortheater brachte sozusagen ein Kontrastprogramm. Selbstredend bevorzugte der Hof die französische Truppe und die italienischen Musiker, also die kostspieligen Varianten, während die deutschen Komödianten, immer wieder auf die ‚Nebenbühne‘ verwiesen, dort mit ihren tollen Späßen jene 50.000 Gulden einspielten, die die Schwesterbühne als Defizit auswies.“¹³

Trotzdem es ein königliches Hoftheater war, hatte auch die bürgerliche Gesellschaft Zutritt und befand sich im Publikum. Das Platzangebot für adelige Besucher zu jenem für nicht-adelige Zuschauer habe sich wie 720 zu 630 verhalten.¹⁴ Es konnte also jeder dieses Theater besuchen, sofern er oder sie es sich leisten konnte.

Otto G. Schindler veranschaulicht die Preisverhältnisse mittels anschaulicher Vergleiche:

„So konnten damals für den Eintrittspreis in der billigsten Platzkategorie des Burgtheaters, für 20 kr. (bis 1776) also, zwei Personen eine reichliche Mittagsmahlzeit, und zwar durchaus in ‚besserer Gesellschaft‘ [...] einnehmen; man erhielt dafür (in guten Jahren) bis zu 8 kg Brot oder 20 Semmeln, ½ kg Butter, 2 kg Rindfleisch, eine Ente, 3 ½ l billigeren Wein; dafür mußte ein Maurer den Arbeitslohn eines ganzen Tages, eine Stickerin in der Vorstadt gar den einer vollen Woche opfern.“¹⁵

In Wien trat nun ein Mann auf und meldete sich mit Vorschlägen zum Theater zu Wort, von dem später noch häufiger die Rede sein wird: Josef von Sonnenfels, 1733 in Nikolsburg in Mähren geboren und Enkel eines Berliner Rabbiners. Er gab in Wien Wochenschriften, wie „Der Vertraute“ und „Der Mann ohne Vorurteil“ heraus, ab 1767 seine „Briefe über die Wienerische Schaubühne“ und reichte beim Kaiser eine Denkschrift mit dem Titel „Über die Notwendigkeit das Extemporieren abzustellen“ ein.¹⁶ Er wettete „gegen ‚den unschicklichen Witz‘ [...] der gewachsenen Wiener Bühnenkunst“, den er etwa auch in den Werken

13 Haeussermann, Ernst: Das Wiener Burgtheater. S. 17.

14 Vgl. Schindler, Otto G.: Das Publikum in der josephinischen Ära. S. 35.

15 Schindler, Otto G.: Das Publikum in der josephinischen Ära. S. 40.

16 Vgl. Nadler, Josef: Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften. III. Band. Der deutsche Geist. Regensburg: Josef Habel 1924². S. 344 f.

Shakespeares zu finden meinte.¹⁷ Sein Anliegen war es, für ein deutsches Nationaltheater einzutreten und für das regelmäßige Drama.

Joseph II., der „allmählich alle Agenden übernommen hatte, die seiner Mutter nicht so wichtig erschienen“,¹⁸ griff diese Ideen auf und entschloss sich – auch aus Gründen, die mit der Verwaltung des Theaters zusammenhingen –, 1776 für eine Reform, die dazu führte, dass das königliche Hoftheater zum „Hof- und Nationaltheater“ werden sollte.¹⁹

Statt der bisherigen Vielfalt an Darbietungen wollte man sich nun dem deutschen Sprechstück vor allem widmen und dieses besonders fördern. Neben dieser Änderung war diese Reform von 1776 aber auch mit einer Änderung der Verwaltung des Theaters verbunden, bei der sich Joseph II. die Statuten der Comédie Française zum Vorbild nahm: Das Theater sollte von einer „Schauspielerrepublik“ geleitet werden, das heißt, die Schauspieler sollten ihr Theater selbst verwalten, jede Woche sollte ein anderes Ensemblemitglied den Vorsitz führen. Allerdings funktionierte das nicht so recht, es kam zu Intrigen und Eifersüchteleien, sodass die allgemeine Mitbestimmung durch ein „Inspizienten-Kollegium regieführender Schauspieler“ ersetzt wurde.²⁰

Joseph II., der sein Theater fast jeden Abend besuchte, sah das Theater als „Bildungsforum“, betrachtete es „als Erprobungsraum seiner Wert- und Zielvorstellungen“.²¹ Unter anderem auch mit der Zensur (erster Theaterzensor in der Zeit war Josef von Sonnenfels) – ursprünglich ein Instrument der Aufklärung, später ein Mittel der Repression – versuchte der Herrscher seine Ziele zu verfolgen. Die Zensurvorschriften, die im Laufe der Zeit immer weiter ausgearbeitet und – besonders nach der Revolution von 1848 – noch verschärft wurden, griffen immer wieder ins Burgtheater ein, und das Geschick des einen oder anderen Burgtheaterleiters vermochte einiges von diesem Eingreifen zu mildern. Das Theatergesetz von 1850 etwa sah vor, dass

17 Vgl. Haeussermann, Ernst: Das Wiener Burgtheater. S. 20.

18 Ebd. S. 23.

19 Vgl. Ebd. S. 23.

20 Vgl. Ebd. S. 28.

21 Vgl. Kindermann, Heinz: Das Publikum und die Schauspieler-Republik. In: Das Burgtheater und sein Publikum. (S. 97 – 121). S. 101.

„[e]ine bereits erteilte Aufführungsbewilligung [...] nun jederzeit zurückgenommen, jede Vorstellung gegebenenfalls abgebrochen werden [konnte]. Völlig ausgeschlossen erscheint neben allem, was gegen Loyalität, die Zeitverhältnisse und öffentliche Ordnung, Anstand und Religion verstößt, auch die Darstellung kirchlicher Gebräuche, die Verwendung des geistlichen Ornaments und der österreichischen Uniform auf der Bühne.“²²

In der Zeit Josephs II. aber gab es eine Anordnung, die uns heute als allzu ungewöhnlich erscheinen mag, die aber durchaus mit dem Geschmack der Zeit übereinstimmte: Auch tragische Dramen hatten gut auszugehen; man bezeichnete diese inhaltliche Abwandlung vom Original des Stückes als „Wiener Schluss“. Heinz Kindermann spricht dabei von einem allgemeinen „sentimentalen Grundzug“ der Zeit, besonders in Wien:

„Der *sentimentale Grundzug* dieser Trivialdramatik – oder besser: Gebrauchs-dramatik – ist um diese Zeit gemeinsam europäisch. Die für Wien jedoch symptomatischen ‚guten Schlüsse‘, die hier selbst Werken Shakespeares abverlangt wurden, gehen nicht nur auf Wienerische Wehleidigkeit oder Balance-Sehnsucht zurück, sondern sie entsprechen vielmehr einer zu bannenden Angst inmitten dieser unruhigen, unsicheren, gewittrigen Zeiten; sie entsprechen einem aufklärerischen Optimismus-Fantom als Wunschtraum inmitten vieler Umschwünge und Gefährdungen, denen der Adel ebenso ausgesetzt war, wie das Bürgertum. Auch die ‚Bearbeitungen‘, denen etwa die in der Josephinischen Ära aufgeführten Werke Schillers unterworfen wurden, entsprechen nicht nur den rigorosen Zensurvorschriften und der Sorge der Behörden vor publikumswirksamen revolutionären Ideen, sondern ebenso dieser Empfindsamkeit aus Lebensunsicherheit.“²³

Das Burgtheater und sein Programm waren natürlich vor allem geprägt durch die es leitenden Personen. Immer wieder ragen einzelne Persönlichkeiten in der Geschichte des Burgtheaters heraus, die ihm eine besondere Richtung geben, die mit Mut für ihre Ideen eintreten, die sich nicht scheuen Neuerungen durchzusetzen, die das richtige Gespür für das Repertoire, die Inszenierung, die Schauspieler und das Publikum haben. Die erste dieser solch herausragenden und prägenden Persönlichkeiten ist Joseph Schreyvogel, der von 1814 bis 1832 als

22 Fuhrich, Fritz: Burgtheater und Öffentlichkeit von Laube bis Dingelstedt. In: Das Burgtheater und sein Publikum. (S. 335 – 367). S. 366.

23 Kindermann, Heinz: Das Publikum und die Schauspieler-Republik. In: Das Burgtheater und sein Publikum. (S. 97 – 121). S. 101.

Hofsekretär und Dramaturg am Burgtheater wirkte und es zu einer „literarische[n] Bühne europäischen Ranges“ machte, indem er erkannte, dass ein „Nationaltheater“ auf klassische Werke gegründet sein müsse. Er setzte die Klassiker, vor allem Shakespeare, Calderon, Goethe und Schiller durch, beließ die damals beliebtesten Theaterdichter wie Iffland und Kotzebue im Programm, holte Unterhaltungsliteratur aus Frankreich und Italien und entdeckte den Lustspiel-dichter Eduard Bauernfeld und nicht zuletzt verhalf er Franz Grillparzer zum Durchbruch.²⁴

Als er sich schließlich gegen eine inkompetente Einmischung eines Vorgesetzten zur Wehr setzte, entließ man ihn auf der Stelle.

Als „Erzieher des Burgtheater-Publikums“²⁵ wird Schreyvogel bezeichnet, genauso wie Heinrich Laube das wird,²⁶ der das Burgtheater von 1849 bis 1867 leitete. Laube, im preußischen Schlesien geboren, war Dichter des „jungen Deutschland“ und hatte mit seinem Stück „Die Karlsschüler“ am Burgtheater Erfolg, bevor er berufen wurde, es zu leiten. Gerade zu Beginn seiner Zeit der Burgtheaterleitung wurde die Zensur verschärft, doch Laube verstand es, durch „gute Kontakte zu einflußreichen Kreisen [...] seine Interessen, seine künstlerischen Konzepte durchzusetzen.“²⁷

Der Kritiker Ludwig Speidel schreibt im Jahr 1895 über Heinrich Laube:

„[...] Laube übernahm die Leitung des Burgtheaters in dem Momente, wo es dringend nötig war, dem Institut neue künstlerische Kräfte zuzuführen und das Repertoire von Grund aus zu reformieren. Er hat beide Aufgaben mit starker und glücklicher Hand gelöst. Die Schauspieler, auf denen noch heute der Ruhm und Glanz des Burgtheaters beruht, sie alle hat Laube herbeigeschafft. Die Jungen von damals sind die Alten von heute. Laube hat sie herbeigeschafft und sie – was nicht leichter wiegt – erzogen.“²⁸

24 Vgl. Haeussermann, Ernst: Das Wiener Burgtheater. S. 36.

25 Vgl. Kindermann, Heinz: Josef Schreyvogel und sein Publikum. In: Das Burgtheater und sein Publikum, (S. 185 – 333). S. 313.

26 Vgl. Fuhrich, Fritz: Burgtheater und Öffentlichkeit von Laube bis Dingelstedt. In: Das Burgtheater und sein Publikum. (S. 335 – 367). S. 353.

27 Ebd. S. 350.

28 Speidel, Ludwig: Heinrich Laube. In: Kritische Schriften. Ausgewählt, eingeleitet u. erläutert von Julius Rütsch. Zürich/Stuttgart: Artemis 1963. (S. 120-125) S. 123.

Und später sagt er über Laube und gleichzeitig allgemein über das Amt der Theaterleitung:

„Man würde aber ein falsches Bild von Laube entwerfen, wollte man ihn als den Unfehlbaren hinstellen. [...] Ein unfehlbarer Theaterdirektor ist ja schon ein Widerspruch in sich selbst. In einem höheren Maße als irgendein anderer Mann muß der Theaterdirektor den Mut, sich zu irren, besitzen. Er arbeitet nicht mit berechenbaren Größen, im Gegenteil, das Irrationale, das oft geradezu Unvernünftige ist sein Arbeitsfeld. Wer durchblickt die Zukunft eines Talents? Wer steht ein für das Gelingen einer neuen Besetzung? Wer errät den Erfolg eines Stückes? Wer kennt und beherrscht die Launen des Publikums? Lauter Fragen ohne Antwort. Der Theaterdirektor muß wagen, auf die Gefahr hin, sich zu irren.“²⁹

War Laube selbst Theaterdichter und hatte Schreyvogel – um bei diesen beiden herausgehobenen Beispielen zu bleiben – umfangreiche Kenntnisse der Weltliteratur, so konnte durchaus auch ein völlig theaterfremder Mensch die Leitung des Burgtheaters übernehmen und das konnte – wie es in einem besonderen Fall geschah – tatsächlich nicht nur gut gehen, sondern dem Theater sogar äußerst förderlich sein. Max Eugen Burckhard, ursprünglich Ministerialsekretär im Unterrichtsministerium und Dozent für Privatrecht, der das Theater von 1890 bis 1898 leitete, war ein solcher Überraschungskandidat, ein „genialer Außenseiter“, so Häussermann, „der sich anschickt, mit einer Energie, die an Eigensinn grenzt, mit einer Vorurteilslosigkeit, die gute, alte Tradition mißachtet, mit einer Reformfreudigkeit, die häufig über das Ziel schießt, das Burgtheater zu modernisieren“.³⁰

Diese Modernisierung, konkret die moderne Dramatik, stieß aber auch auf gewissen Widerstand etwa von Schauspielern der älteren Generation, wie Adolf Sonnenthal, seit 1856 am Burgtheater, der in Übergangszeiten immer wieder die Theaterleitung übernahm, und der – nachdem ihm Arthur Schnitzler seinen „Anatol“ zur Begutachtung gegeben hatte – 1892 an den Dichter schrieb: „[...] ich habe mich durchgärgert durch alle Leidensstationen dieses Calvarienbergs,

29 Speidel, Ludwig: Heinrich Laube. In: Kritische Schriften. S. 124f.

30 Häussermann, Ernst: Das Wiener Burgtheater. S. 73.

auf dem Sie Ihr heiliges, Ihnen von Gott gegebenes Talent selbst ans Kreuz schlugen! [...]“³¹

Auch Aufführungen von Gerhart Hauptmann, wie etwa „Hanneles Himmelfahrt“ (1893), wirkten „aufwühlend“ und ungewohnt auf das Publikum. Alfred von Berger, der später das Burgtheater leitete, beschreibt die Publikumsreaktion mit diesen Worten: „Aber der heftige Widerwille sowie die rathlose Bestürzung, welche ‚Hannele‘ in Vielen erregt, hat noch einen anderen Grund, der mit der Kunst nichts zu thun hat. [...] ‚Hannele‘ ist nämlich ein Erstling der Poesie des vierten Standes. [...]“³² – Dieser „vierte Stand“, die einfachen Leute aus dem Volk, wurde mit der Zeit immer wichtiger im Publikum. Burckhard kam dem etwa damit entgegen, dass er billigere Nachmittagsaufführungen einführte, die unter seinem Nachfolger Paul Schlenker wieder abgeschafft wurden.³³

Die „vierte Galerie“ oder der „vierte Rang“, also die obersten und billigsten Plätze am Theater, wurde zu einem Inbegriff,

„der einen bestimmten Kunstgeschmack bedeutete und nicht zuletzt das Schicksal eines Stückes entschied. Wenn auch das Publikum der Galerie und des Parterres sich bis zu einem gewissen Grade nach den Logen richtete, weil das Bürgertum immer mit Achtung und Sehnsucht zu den Lebensgewohnheiten des Adels aufblickte, lag die letzte Entscheidung über Gefallen oder Ablehnung eines Schauspieles nicht beim Adel, sondern bei den Beamten und Studenten. Das Burgtheater war somit von Anfang an ein Theater des gebildeten Bürgertums.“³⁴

Die Gründe, warum die Leute aber vor allem ins Theater gingen, waren zum Teil nicht einmal so sehr die aufgeführten Stücke, sondern die Schauspieler, unter denen die Zuschauer ihre „Lieblinge“ hatten. Die Schauspieler und Schauspielerinnen am Burgtheater hatten nichts mehr gemein mit jenen gesellschaftlich verachteten Straßenkomödianten, sie waren kaiserliche Hofbeamte, die auch würdig waren Oden zu empfangen oder in den erblichen Adelsstand erhoben zu

31 Zitiert aus: Calaitzis, Elke: Das Burgtheater-Publikum von Wilbrandt bis zum Dreierkollegium. In: Das Burgtheater und sein Publikum. (S. 369 – 477). S. 427.

32 Zitiert aus: Ebd. S. 428f.

33 Vgl. Ebd. S. 423.

34 Ebd. S. 378f.

werden. Sie wurden Vorbilder für Eleganz, Stil und Mode.³⁵

Die Schauspielerinnen und Schauspieler fühlten sich mit ihrem Burgtheater eng verbunden, sie sahen sich als Angehörige der „Burgtheater-Familie“.³⁶ Der „Geist des Burgtheaters“ trat personifiziert und verkörpert von Adolf Sonnenthal in einem szenischen Prolog von Josef Weilen anlässlich der Eröffnung des neuen Hauses am 14. Oktober 1888 auf. Dieser Geist des alten Burgtheaters, der auf das neue Gebäude überwechseln sollte. Doch man fühlte sich in dem neuen Haus nicht wohl, die Schauspieler nicht und nicht das Publikum, das vor allem über schlechte akustische Verhältnisse und noch schlechtere Sicht von manchen Plätzen aus klagte. 1897 wurde daher ein größerer Umbau notwendig, der die größeren Baumängel behob, und erst allmählich gewöhnte man sich an die neuen Verhältnisse, es dauerte seine Zeit, bis wieder „Atmosphäre“ entstand.³⁷

Das Theater im Allgemeinen und das Burgtheater im Besonderen hatte also in Wien immer eine herausragende Bedeutung, es war mehr als nur ein Mittel der Unterhaltung, es war eine gesellschaftliche Institution, auf die man schaute.

In der Zeit um 1900 – und auch früher schon – hatten Theaterkritiker nicht unmaßgeblichen Einfluss auf das Publikum, sie waren die „Sprecher des Wiener Geisteslebens“, wie etwa der oben bereits zitierte Ludwig Speidel, gebürtiger Schwabe, der 1853 nach Wien kam, zunächst für verschiedene Zeitungen schrieb, dann für die „Neue freie Presse“ bis zu seinem Tod 1906 offizieller Literatur- und Theaterkritiker war, und schließlich auch als Berater des Burgtheaters wirkte.³⁸

35 Vgl. Fuhrich, Fritz: Burgtheater und Öffentlichkeit von Laube bis Dingelstedt. In: Das Burgtheater und sein Publikum. (S. 335 – 367). S. 350 u. 361.

36 Vgl. Calaitzis, Elke: Das Burgtheater-Publikum von Wilbrandt bis zum Dreierkollegium. In: Das Burgtheater und sein Publikum. (S. 369 – 477). S. 382.

37 Vgl. Haeussermann, Ernst: Das Wiener Burgtheater. S. 56 u. 67.

38 Vgl. Rüttsch, Julius: Einleitung zu: Ludwig Speidel: Kritische Schriften. Ausgewählt, eingeleitet u. erläutert von Julius Rüttsch. Zürich/Stuttgart: Artemis 1963. S. 7 – 11.

„Sein eigentliches Haus [im Sinne von Theater], wo er auch mitzureden hatte, war das Burgtheater. Hier ergab sich zwischen Kritiker und Bühne innerhalb von vierzig Jahren ein feierlich-intimes Verhältnis. Speidel verfolgte mit unbestechlicher Aufmerksamkeit die verschiedenen Direktionen: Laube (1849-1867), Dingelstedt (1870-1881), Wilbrandt (1881-1887), Burckhard (1890-1898), seit 1898 diejenige des Förderers des Naturalismus, Schlenker. Im [...] Jahr 1887 wurde ihm selbst der Direktorsposten angeboten; er lehnte weislich ab. Ein anderer Beweis dafür, wie sehr man ihn zum Hause rechnete: Als 1888 der Umzug vom alten Haus am Michaeler Platz in den neuen Prunkbau am Ring stattfand, sägte man Speidels zwei Kritikersitze aus dem alten Parkett heraus und schickte sie ihm in die Wohnung. Was Speidel am Burgtheater zusagte und was er von ihm unerbittlich verlangte, war: das Theater als Literatur, realisiert in einem getragenen Gesellschaftsspiel, gesichert durch ein dauerhaftes, zusammengestimmtes Ensemble.“³⁹

Dass man sich nur schwer an das neue Haus gewöhnte, wurde bereits gesagt. Dieses Herausschneiden der Sitze Speidels war keineswegs eine Unge-
wöhnlichkeit, etliche Leute nahmen sich Souvenirs aus dem alten Haus mit; Speidel bedauerte – wie viele andere in der Zeit – den Verlust der gewohnten alten „intimen“ Spielweise, die durch die baulichen Verhältnisse im neuen Haus nicht mehr möglich war. Hermann Bahr, eine weitere nicht unmaßgebliche Stimme im Wiener Theaterleben, tritt dem nun in seinem Essay „Die Krisis des Burgtheaters“ (1890), die „Moderne“ vertretend, entgegen:

„Es ist die alte Ästhetik, auf der sie [Ludwig Speidel und der französische Kritiker Francisque Sarcey] spielen, und wir, nun wir leben einmal in der neuen Zeit. [...] Die Thatsache ist unzweifelhaft: die alte Burgtheaterkunst ist mit dem neuen Burgtheater unverträglich. Und daraus deduziert Ludwig Speidel: fort aus dem neuen Burgtheater! Und daraus deduziere ich: fort mit der alten Burgtheaterkunst! Und darum ist er so traurig. Und darum bin ich so vergnügt. Und beachten Sie wohl: beide wollen wir genau das Gleiche. Beide lieben wir das Burgtheater über alles, beiden ist uns die Erhaltung seines Ruhmes, daß der Glanz seines Glücks über alle andere Herrlichkeit leuchte, unvergänglich, in immer heller aufjubelndem Farbenzauber, ein ewiges nicht faßliches Wunder, die wichtigste Sorge und die heißeste Begierde [...]. Und eben deswegen gerade, weil wir beide das Nämliche wollen, wollen wir jeder ein anderes. Drollig das. Nicht? Wir haben – daran liegt es – jeder eine andere Meinung von der Kunst, gerade die entgegengesetzte. Speidel glaubt an die ‚ewigen Wahrheiten‘, auch in der Kunst. Ich halte von den ‚ewigen Wahrheiten‘ überhaupt nichts, nirgends,

39 Rüttsch, Julius: Einleitung zu: Ludwig Speidel: Kritische Schriften. S. 25.

nicht das Geringste, am allerwenigsten in der Kunst [...]. Er glaube an ein Ewiges in der Kunst, das feststeht und den gemeinen Wandel überdauert – ich lasse eine einzige Ewigkeit zu, eben den ewigen Wandel selbst, in dem alle Kunst wie alle Natur zu immer neuen Erscheinungen sich verjüngt.“⁴⁰

Mit diesem Zitat aus einer der zahlreichen Schrift zum (Burg-)Theater von Hermann Bahr beschließe ich diese Vorstellung des Burgtheaters und seiner Geschichte bis zur Zeit um 1900 und fahre nun – beginnend mit Hermann Bahr – mit der Vorstellung der Autoren der hier zu behandelnden Texte fort.

⁴⁰ Bahr, Hermann: Die Krisis des Burgtheaters. In: Zur Kritik der Moderne. Hg. von Claus Pias. Weimar: VDG 2004. S. 152-161. Hier: S. 154f.

2. Die drei Autoren der behandelten Texte

a) *Hermann Bahr*

Fragt man danach, in welchen Bereichen Hermann Bahr tätig war, lässt sich eine recht umfangreiche Liste an Tätigkeiten nennen: Er war Schriftsteller, Dramatiker, Romancier, Essayist, Tagebuchschreiber, Zeitungsherausgeber, Journalist, politischer Kommentator, Populärphilosoph, Theaterregisseur, Dramaturg, Theater-, Kunst- und Kulturkritiker.⁴¹

Es ist in jedem Fall bezeichnend für Hermann Bahr, dass er sich für vieles interessierte, für vieles begeisterte – und mit seiner Begeisterung, das ist bei ihm wesentlich, auch andere anstecken konnte –, jedoch wandte er sich unter Umständen genauso rasch von etwas wieder ab, wie er davor dafür eingetreten war. Er hielt eben nichts – wie er in dem am Ende des vorigen Kapitels zitierten Ausschnitt selbst sagt – von „ewigen Wahrheiten“, glaubte dagegen an den „ewigen Wandel“.

„Bahrs häufige Richtungswechsel, seine vielen Posen [...] brachten seine Freunde zur Verzweiflung und machten ihn für seine Feinde zur Zielscheibe des Spottes. Unter den vielen auf ihn gemünzten Spitznamen finden sich solche wie ‚Verwandlungskünstler‘, ‚der große Überwinder‘, ‚der Proteus der Moderne‘, ‚der Geist, der stets verblüfft‘, ‚der Mann von Übermorgen‘. Bahr selbst sah sich am liebsten als ‚Herr von Adabei‘, um seine Allgegenwart in der kulturellen Szene zu beschreiben.“⁴²

In ganz ähnlichen Worten beschreibt ihn auch Rudolph Lothar:

„Wenn es je einen Virtuosen der Empfänglichkeit gegeben hat, so war es Hermann Bahr. Er war immer ein Mann der Überzeugung, aber seine Überzeugung wechselte fortwährend. Das Morgen stand bei ihm im Gegensatz zum Heute, das Heute im Widerspruch zum Gestern. Alles Neue, noch nicht Dagewesene lockte ihn und was ihn lockte, begeisterte ihn auch. Die Begeisterung war sein Lebenselement, genau so wie der Widerspruch.“⁴³

41 Vgl. Daviau, Donald G.: Der Mann von Übermorgen. Hermann Bahr 1863-1934. Wien: Österreichischer Bundesverlag 1984. S. 7.

42 Ebd. S. 9

43 Lothar, Rudolph: Das Wiener Burgtheater. Ein Wahrzeichen österreichischer Kunst und Kultur. Wien: Augartenverlag 1934. S. 316.

Sein Leben ist tatsächlich von zahlreichen Richtungswechseln bestimmt, von denen ein paar beispielhaft ⁴⁴ genannt werden sollen:

Als Student in Wien engagierte sich der am 19. Juli 1863 als Sohn eines Notars in dem damals kleinen Provinzstädtchen Linz geborene Hermann Bahr politisch, war Anhänger und später sogar „rechte Hand“ Georg von Schönerers, des radikalen Führers der Deutschnationalen in Österreich, die für eine Vereinigung Österreichs mit Deutschland eintraten, wurde dabei nicht selten in handgreifliche Auseinandersetzungen verwickelt, galt den Behörden als politisch suspekt und wurde 1883 nach einer von ihm gehaltenen Festrede anlässlich des Todes von Richard Wagner von der Universität Wien relegiert. In dieser Zeit war Hermann Bahr Antisemit und schrieb „provokante und hetzerische Artikel zum Antisemitismus“, eine Haltung, die sich während seines Paris-Aufenthaltes änderte, da überhaupt „der Antisemitismus Bahrs Charakter im wesentlichen fremd“ war, er „diesen peinlichen Abschnitt seiner Jugend“ später abstreifte und den Antisemitismus bei jeder Gelegenheit bekämpfte.⁴⁵ Und jene jungen Leute, mit denen er später in der sogenannten „Jung-Wien-Gruppe“ eine „österreichische Literatur schaffen wollte“, waren in der Mehrzahl Juden oder jüdischer Herkunft.⁴⁶

Nachdem ein Versuch an den Universitäten Graz und Czernowitz sein Studium weiterzuführen wegen seiner politischen Betätigung gescheitert war, setzte er sein Studium der Nationalökonomie in Berlin fort, das er aber nicht abschließen sollte, da seine Dissertation über Karl Marx und die Theorie des Arbeitswertes abgelehnt wurde. In Berlin verfasste er ein Buch mit dem Titel „Die Einsichtslosigkeit des Herrn Schäffle“, ein Angriff auf den österreichischen Minister Schäffle, der über die „Aussichtslosigkeit der Sozialdemokratie“ geschrieben hatte. Daraufhin wurde Viktor Adler, der Führer der österreichischen Sozialdemokraten, auf Bahr

44 Die im folgenden angeführten Beispiele aus der Biografie Hermann Bahrs stammen aus: Daviau, Donald G.: Der Mann von Übermorgen. S. 19-27 u.64.

45 Vgl. Daviau, Donald G.: Der Mann von Übermorgen. S. 50ff.

46 Vgl. Deutsch-österreichische Literaturgeschichte. Unter Mitwirkung hervorragender Fachgenossen herausgegeben von J.W. Nagl, Jakob Zeidler und nach Zeidlers Tod von Eduard Castle. Wien: Carl Fromme 1937. S. 1673.

aufmerksam und lud ihn ein, an der Wochenzeitung „Die Gleichheit“ mitzuarbeiten, was auch geschah.

In seinem Tagebucheintrag vom 15. November 1918 schreibt Hermann Bahr, sich an Viktor Adler und andere, die ihm „dieses grausame Jahr“ genommen habe, erinnernd:

„Ich kannte Viktor Adler seit 1886. Durch meine dreiste Schrift gegen Schöffle war er aufmerksam auf mich geworden. Wir kamen auch beide aus derselben Gegend, hatten erst als Burschenschaftler großdeutsch geschwärmt und waren dann ungefähr zur selben Zeit über Bismarck bei Marx angelangt, auf den sich nun unser jugendlich vages Bedürfnis nach einem Ideal niederließ.“⁴⁷

Einige Seiten später heißt es:

„Das war 1887 auf 1888, als ich in der Alserkaserne mein Freiwilligenjahr machte, er [Adler] in der Berggasse die ‚Gleichheit‘ herausgab und ich ihm dabei half. Dann ging ich nach Paris und wir entfernten uns.“⁴⁸

Anlässlich diese hier angesprochen einjährigen Paris-Aufenthaltes 1888/89 wandte sich Bahr überhaupt von der Politik ab und begann, sich mit Kunst und Literatur zu beschäftigen; Dramen, Kurzgeschichten und Essays entstanden in dieser ersten überhaus produktiven Zeit.

Daviau schreibt über diese Pariser Zeit:

„Er [Bahr] ging in seinem neuen Interesse völlig auf, paßte Kleidung und Lebensstil der neuen Beschäftigung an, entsprach damit in allem und jedem dem typischen Boulevadier und legte sich den kurzen Van-Dyck-Bart und den flotten Gehrock des Dandys zu. Das Tüpfelchen auf dem I war die Schmachlocke, die ihm in die Stirn hing. Dieser äußeren Erscheinung entsprach sein Interesse für die literarische Dekadenz, die er dem Naturalismus vorzog.“⁴⁹

Die literarische Dekadenz, von der hier die Rede ist, führte er in Österreich und Deutschland ein, definierte sie. Doch später – und das ist typisch für Bahr – als

47 Bahr, Hermann: Tagebuch 1918. Innsbruck/Wien/München: Tyrolia 1919. (= Hermann Bahr, Tagebücher, 2). S. 278.

48 Ebd. S. 284.

49 Daviau, Donald G.: Der Mann von Übermorgen. S. 23.

sie etabliert war, wandte er sich von ihr ab. Genauso, wie er den Naturalismus als die rechte Form in einer bestimmten Zeit ansah, wie das in seinem Essay „Die Überwindung des Naturalismus“ (1891) zum Ausdruck kommt, erkannte er um 1897, dass „auch die Dekadenz ihre Nützlichkeit überlebt hatte und in die geistige Leere und den Dilettantismus des L’art pour l’art abgesunken war.“⁵⁰ Hermann Bahr war in jener Weise modern, wie er das Wort „Moderne“ definierte, nämlich als ständiges Offensein gegenüber einer Welt, die sich ständig im Fluss befindet, um auf der aktuellen Höhe der Wirklichkeit zu bleiben,⁵¹ und wie sie zu seinem Programm wurde mit dem Ziel, dass Österreich mit den neuesten Entwicklungen in Europa aufschließen kann. „Obschon er nicht selbst den Begriff der ‚Moderne‘ geschaffen hatte, wurde er doch ihr engagiertester Sprecher und wortgewaltigster Verfechter, so daß man ihm sehr oft die Prägung des Ausdrucks zuschrieb.“⁵²

Nach seiner Rückreise aus Paris, die ihn über Spanien und Marokko zunächst wieder nach Berlin führte, reiste er, einer Einladung eines Freundes, des Schauspielers Emanuel Reicher, der dort in Gastvorstellungen auftrat, folgend, 1891 nach St. Peterburg, ein Ereignis, das sich literarisch in seinem Tagebuch „Russische Reise“ (1893) niederschlug; auf dieser Reise waren ihm vor allem drei wichtige Personen, allesamt Schauspieler, nahe: Josef Kainz, Lotte Witt und Eleonora Duse.

Im Oktober 1891 kehrte er nach Wien zurück. Schon in seiner ersten Studienzeit war er vom gesellschaftlichen Leben im Kaffeehaus fasziniert gewesen. Sein Onkel, ein Zahnarzt und kulturell interessierter Mann, hatte ihn im Café Scheidl, einem beliebten Treffpunkt von Schriftstellern und Journalisten, eingeführt.⁵³ Vor allem die Begegnung mit dem „jungen Wunderknaben Hofmannsthal“ bewog ihn, „in Wien zu bleiben und sich für eine Erneuerung der Künste in Österreich einzusetzen“. Er wurde Mitarbeiter bei Zeitungen, später gab er selbst zusammen mit Isidor Singer und Heinrich Kanner die Wochenschrift „Die Zeit“ heraus. 1893 wurde er offizieller Burgtheaterkritiker.⁵⁴

50 Daviau, Donald G.: Der Mann von Übermorgen. S. 71.

51 Vgl. Ebd. S. 100.

52 Ebd. S. 96.

53 Vgl. Ebd. S. 18.

54 Vgl. Ebd. S. 27f.

Bahr versammelte um sich einen Kreis junger Schriftsteller, die später als „Jung-Wien-Gruppe“ bezeichnet wurde, obwohl es sich hier keineswegs um eine organisierte Verbindung von Schriftstellern handelte und auch Hermann Bahr nicht ihr „Gründer“ war, wenn er auch aufgrund seines Einflusses und seines Organisationstalentes in ihrem Mittelpunkt stehen mochte. Die prominentesten Mitglieder dieses Kreises um Hermann Bahr waren Arthur Schnitzler, Hugo von Hofmannsthal, Felix Dörmann, Arnold Korff, Richard Specht und Karl Torresani; ihr Treffpunkt war vor allem das Café Griensteidl, dessen Ende und Abriss 1896 – und damit auch das Ende dieser literarischen Gruppe – in Karl Kraus’ Essay oder „satirischem Pamphlet“ „Die demolierte Literatur“ literarisch festgehalten wurde.⁵⁵ Karl Kraus feindete übrigens Hermann Bahr des öfteren an, was so in gewisser Weise auch für dessen Anerkennung für diesen sprechen mag.

Die Gründung der Wiener Secession 1897, einer Verbindung von bildenden Künstlern unter Führung von Gustav Klimt, begrüßte Hermann Bahr als „Erfüllung seines Wunsches nach einer eigenständigen, modernen österreichischen Kunst“; er stellte sich in den Dienst dieser Bewegung, in seiner eigenen Zeitung, wie auch als Mitarbeiter der Secessions-Zeitschrift „Ver Sacrum“.⁵⁶ Später aber erlosch dieses Interesse, so, „wie es mit allen Menschen oder Ideen geschah, die Bahr unterstützte: Er setzte sich nicht länger für sie ein, sobald sie etabliert waren.“⁵⁷

Eine gewisse „Verbitterung über Wien“ stellte sich ein, die vor allem damit zu tun hatte, dass er sich mit Kanner und Singer, den Mitherausgebern der „Zeit“, zerstritten hatte und die Redaktion verließ.⁵⁸ Diese Wien-Verbitterung hatte auch mit einer weiteren Wandlung Bahrs zu tun, nämlich seiner Begeisterung für die Provinz, oder, wie Daviau es ausdrückt, seiner „enthusiastische[n] Bejahung des gesunden Lebens in der Provinz, im Gegensatz zur Dekadenz des Stadtlebens“, die mit der Abkehr von der literarischen Dekadenz verbunden ist.⁵⁹

55 Vgl. Daviau, Donald G.: Der Mann von Übermorgen. S. 89-92.

56 Vgl. Ebd. 120f.

57 Ebd. S. 138.

58 Vgl. Ebd. S. 30.

59 Vgl. Ebd. S. 76.

Doch in die Provinz ging Bahr trotzdem noch nicht, sondern zunächst in eine andere Großstadt, denn er erhielt das Angebot von Max Reinhard, Regisseur des Deutschen Theaters in Berlin zu werden, gewiss eine herausfordernde Tätigkeit, die aber doch nicht ganz zufriedenstellend schien, da Bahr in Briefen und Tagebuchnotizen über „unerträgliche Arbeitsbedingungen“ klagte.⁶⁰

1912 übersiedelte Hermann Bahr nach Salzburg, jene Stadt, die er bereits als Kind – er besuchte dort ab 1877 das Gymnasium, da seine Großeltern dort wohnten – kennen gelernt hatte. Salzburg beeindruckte ihn vor allem als Barockstadt, wie überhaupt das Barock ihm in dieser Zeit um 1912 ein Gebiet besonderen Interesses wurde, ein Interesse, das mit seiner zu der Zeit einsetzenden Neigung zum Katholizismus verbunden ist. Er ist auch – obwohl er in München, wohin er seine zweite Frau, Anna Mildenburg, die 1922 einen Lehrauftrag an der dortigen Akademie der darstellenden Künste erhalten hatte, begleitete, am 15. Jänner 1934 gestorben ist – in Salzburg begraben.⁶¹

Nach diesem biografischen Abriss soll nun noch von Hermann Bahrs Beziehung zum Theater und zum Burgtheater die Rede sein.

Von vielen Wandlungen und Richtungs- und Interessenswechseln war bisher die Rede, doch einem Interessensgebiet blieb Bahr sein Leben lang verbunden: dem Theater.

Aus Erzählungen seines Vaters – davon spricht er in seinem Burgtheater-Text, wovon später noch die Rede sein wird – wurde er mit dem Wiener Burgtheater bekannt. In jungen Jahren wollte er selbst Schauspieler werden.

„Dank seiner einzigartigen Begabung, alles und jeden nachzuahmen, konnte er die Sprechweise, den Tonfall, ja sogar den Gang eines Menschen imitieren, und er war überzeugt, daß er durch das Kopieren bestimmter Eigenheiten eines Menschen auch dessen Art zu denken annehmen konnte. Auf diese Weise unterhielt er oft seine Familie und galt als ‚komplettes Haustheater‘.“⁶²

60 Vgl. Daviau, Donald G.: Der Mann von Übermorgen. S. 154

61 Vgl. Ebd. S. 16, 31, 43 u. 45

62 Ebd. S. 15.

Viele seiner Freunde und Freundinnen waren Schauspieler. Bahr selbst schrieb etliche Dramen, von denen das Lustspiel „Das Konzert“ heute noch am bekanntesten ist. Wichtiger aber sind seine Theaterkritiken und zahlreiche Essays das Thema Theater betreffend, wie etwa „Schauspielkunst“ (1923) oder „Wiener Theater“ (1899). Im Jahr 1918 gehörte er – allerdings nur zwei Monate – der Direktion des Burgtheaters, damals ein Dreierkollegium, an dem neben Bahr noch der Schauspieler Max Devrient und der Dichter und Major Robert Michel beteiligt waren, an. Bahr erfüllte dabei die Aufgaben eines Dramaturgen, alleiniger Direktor war er deswegen nicht geworden, weil er sich nicht mit „administrativem Kleinkram“, so Daviau, beschäftigen wollte.⁶³

Rudolph Lothar merkt zu diesem Dreierkollegium als Burgtheaterführung an:

„Die Herrlichkeit der Intendanz und des neuen Kollegiums hat nicht länger als zwei Monate gedauert. Bahr [...] enttäuschte. Er leistete so gut wie gar keine positive Arbeit, war immer auf Seite der Unzufriedenen, paktierte mit den Schauspielern und das ist der schwerste Fehler, den ein Mann in leitender Stellung begehen kann.“⁶⁴

Und Bahr selbst spricht in einer Tagebuchnotiz vom 6. Juli 1918, also kurze Zeit, bevor er tatsächlich die Theaterleitung übernahm, über die Schwierigkeiten, in dieser Zeit Theaterdirektor zu sein:

„Geraume Zeit bevor Thimig [Burgtheaterleitung 1912-1917] ging, bin ich gewissermaßen platonisch befragt worden, wen denn ich, wofern das von mir abhinge, zum Direktor des Burgtheaters machen würde. Ich antwortete stracks: Keinen. [...] Und ich vermaß mich, vorauszusagen, daß man auch für die Hoftheater niemals den richtigen Mann finden wird, so lange man so falsch sucht! Was man sich nämlich angewöhnt hat, jetzt vom Direktor des Burgtheaters zu fordern, kann niemand erfüllen. Denn dies ist ein Konglomerat von Leistungen, deren ein und derselbe Mann nicht fähig ist; und wenn, durch ein Wunder, einander so widersprechende, so wesentlich unvereinbare Fähigkeiten sich doch einmal in demselben Manne beisammen fänden, auch dann reichte seine Kraft, reichte, solange der Tag bloß vierundzwanzig Stunden hat, seine Zeit nicht aus, diesen Ansprüchen auch nur halbwegs zum Schein zu genügen. [...]“⁶⁵

63 Vgl. Daviau, Donald G.: Der Mann von Übermorgen. S. 157.

64 Lothar, Rudolph: Das Wiener Burgtheater. 1934. S. 406.

65 Bahr, Hermann: Tagebuch 1918. S. 201f.

Hermann Bahrs Verbindung mit dem Theater im Allgemeinen und mit dem Wiener Burgtheater im Besonderen ist also eine sehr enge. Seine hier behandelte Schrift „Burgtheater“ ist nur eine seiner vielen literarischen Auseinandersetzungen mit dem Theater.

b) Oskar Jelinek

Der zweite hier vorzustellende Autor kam ebenfalls aus einem theaterbegeisterten Haus einer Provinzstadt nach Wien. Oskar Jelinek stammte aus Mähren, einem damals zur österreichischen Monarchie gehörenden Gebiet. Er wurde am 22. Jänner 1886 in Brünn geboren, sein Vater war Tuchhändler und Textilindustrieller mit großem Interesse am Theater- und Kulturleben; oft begleitete Oskar den Vater ins Brünner Stadttheater, das weit über das Niveau eines Provinztheaters hinausragte, in dem auch die Burgschauspieler Sonnenthal, Baumeister und Kainz gastierten. Die Familien beider Elternteile lebten seit Generationen in Mähren und hatten beide, obwohl katholisch, jüdische Wurzeln.⁶⁶ Im Herbst 1904 kam Oskar Jelinek nach Wien um ein Studium der Rechtswissenschaft zu beginnen. In dieser Zeit entstand seine Schrift zum Burgtheater, das erste Buch, das er veröffentlichen konnte.⁶⁷ Wie er sein Verhältnis zu seinem Studium sah, drückte er in einem Aphorismus aus: „Das Rechtsstudium wird auf den Pflichtteil gesetzt, zugunsten des Linksstudiums der Musen.“⁶⁸ Er übte einige Jahre vor und nach dem ersten Weltkrieg den Beruf eines Richters aus, und aus dieser Tätigkeit schöpfte er auch einen großen Teil des Themenmaterials für seine Novellen, in denen es häufig um Menschen geht, „die in ihrer Seelenbedrängnis zu Mördern und Totschlägern werden“.⁶⁹ Gudrun Maria Weigl drückt das Verhältnis zwischen dem Richter und dem Dichter

66 Vgl. Stornigg, Margarete: Oskar Jelinek. Leben und Werk eines österreichischen Dichters. Dissertation Wien: 1954. S. 13f. und 28f.

67 Vgl. Ginzkey, Franz Karl: Oskar Jelinek. Der Mann und das Werk. Vorwort zu: Oskar Jelinek: Gesammelte Novellen. Hamburg/Wien: Zsolnay 1950. S. 7-25. Hier S. 13.

68 Ebd. S. 13.

69 Vgl. Stornigg, Margarete: Oskar Jelinek. Leben und Werk eines österreichischen Dichters. S. 37f.

Jellinek so aus: „Das Bewußtsein, ein Dichter zu sein, war aber bei ihm stärker ausgeprägt als das des Richter-Seins. Doch blieb er auch als Dichter Richter: Richter über die Institution, von der er sich gelöst hatte, Richter über Richter, Richter über das Gericht.“⁷⁰

Da sein Frau einen offenbar einträglichen Schneidersalon besaß, war es ihm möglich, seinen Beruf als Richter aufzugeben und sich ganz der Schriftstellerei zu widmen.⁷¹

Nach einer Zeit als anerkannter Schriftsteller musste er 1938 wegen seiner jüdischen Abstammung das Land verlassen, emigrierte in die USA, wo er bis zu seinem Tod am 12. Oktober 1949 lebte.⁷²

Erste dichterische Versuche fielen in seine Gymnasialzeit. Seine frühen Theaterbesuche – er spielte mit zwei Schulkameraden zu Hause auch selbst Theater, wobei die zwei Mitspieler je eine Rolle übernahmen, Oskar Jellinek alle anderen – legten ihm dramatische Begabung nahe, bereits während der Schulzeit entstanden einige Dramenentwürfe.⁷³

Großen Einfluss hatte der Naturalismus auf ihn, der gerade in Brünn, seit der Mitte des 19. Jahrhunderts eine Industriestadt mit großen Fabriken vor allem der Textilindustrie, auf Interesse stieß und gepflegt wurde.⁷⁴

Neuer Einfluss trat in Wien an Oskar Jellinek heran: Einerseits die Dekadenzdichtung des „Fin de siècle“, andererseits Karl Kraus, von dem Jellinek fasziniert war, wie etwa ein an ihn gerichtetes Gedicht zum 60. Geburtstag zeigt.⁷⁵

70 Weigl, Gudrun Maria: Ein Richter als Dichter. Recht und Gerechtigkeit im Werk Oskar Jellineks. Diplomarbeit Wien: 1993. S. 1.

71 Vgl. Stornigg, Margarete: Oskar Jellinek. Leben und Werk eines österreichischen Dichters. S. 40f.

72 Vgl. Ginzkey, Franz Karl: Oskar Jellinek. Der Mann und das Werk. S. 8-10.

73 Vgl. Stornigg, Margarete: Oskar Jellinek. Leben und Werk eines österreichischen Dichters. S. 27ff.

74 Vgl. Ebd. S. 8.

75 Vgl. Ebd. S. 11, 36 u. 159f.

Eigene dramatischen Versuche hatte er nach Enttäuschungen – sein dem Klassischen zugewandter Stil schien zu wenig aktuell – aufgegeben und auch zwei begonnene Romane blieben unvollendet,⁷⁶ doch er fand nun die ihm angemessenste literarische Form: die Novelle. Sich selbst beschrieb er als einen „in der Emigration der Novelle lebenden Dramatiker“.⁷⁷

Den Stoff für seine Novellen nahm er aus den Eindrücken seiner mährischen Heimat, der Landschaft und den Menschen dort, aus seinen Erfahrungen als Richter und – was ebenfalls Thema ist – aus dem Zwiespalt von Katholizismus und Judentum, der ihm aus der eigenen Familie vertraut war.⁷⁸ Es sind die einfachen Leute, denen sein Interesse und sein Mitgefühl gilt, das drückt sein Gedicht „Bekenntnis“ aus, dessen erste zwei Strophen lauten:

„Was macht meine Seele dichterstark?
Zwei Bettelkinder im Rathauspark,
Ein Arbeitsloser in Simmering,
Eine Mutter ohne Ehering.

Ich liebe die Großen des Lebens nicht,
Ihr Schicksal formt sich mir nicht zum Gedicht,
Doch einer Näherin Untergang
Kann werden mir zum Heldengesang. [...]“⁷⁹

In der Zeit zwischen 1924 und 1933 entstanden die großen Novellen. Sein erster großer Erfolg als Novellist geschah durch ein von einem Verlag veranstaltetes Preisausschreiben für die beste deutsche Novelle, bei dem er für seine Novelle „Der Bauernrichter“ den ersten Preis erhielt.⁸⁰ In den folgenden Jahren wurden weitere Novellen veröffentlicht: „Die Mutter der neun“, „Der Sohn“, „Valnocha, der Koch“, „Hankas Hochzeit“, „Die Seherin von Daroschlitz“ und „Der Freigesprochene“.

76 Vgl. Stornigg, Margarete: Oskar Jelinek. Leben und Werk eines österreichischen Dichters. S. 41f., 38 u. 52f.

77 Vgl. Ebd. S. 49.

78 Vgl. Ebd. S. 62.

79 Zitiert aus: Ginzkey, Franz Karl: Oskar Jelinek. Der Mann und das Werk. S. 16.

80 Vgl. Ginzkey, Franz Karl: Oskar Jelinek. Der Mann und das Werk. S. 14.

Die Texte aus der späteren Zeit, vor allem kleinere Erzählungen und Gedichte, wurden erst im Nachlass 1952 veröffentlicht. Jelinek verlässt bei den späten Erzählungen immer mehr, wie es scheint, den Boden der Realität und der Gegenwart, „der ihm durch die beginnende Barbarei [von Krieg und Nationalsozialismus] unsicher geworden ist“ und wendet sich dem Legendenhaften, dem Mythologischen, dem Mittelalter und der Antike zu.⁸¹

Im Exil in Amerika hörte er nicht zu schreiben auf, es kam jedoch zu keinen Übersetzungen ins Englische.⁸²

Die letzte von ihm selbst noch herausgegebene Schrift, „*Die Geistes- und Lebenstragödie der Enkel Goethes*“ (1938), befasst sich – ähnlich wie die Novellen – mit „Schattengängern“, wie er sie selbst bezeichnet, hier mit den im Schatten des überragenden Großvaters stehenden Enkeln Johann Wolfgang Goethes.⁸³

Einiges sei noch zu den Novellen angemerkt, jenen Werken, die als die bedeutendsten Oskar Jelineks gelten. Er nimmt seine Figuren oft aus dem mährischen Bauernmilieu, es sind meist einfache Menschen, des Autors Mitgefühl gilt ihnen. Die Hauptfiguren sind oft Außenseiter, wie der Bauernrichter in der gleichnamigen Novelle, der in seiner Kindheit körperlich schwächlich und als Sohn eines Notars unter den robusten Bauernkindern ein Ausgestoßener, dazugehören will; später, als Richter in seinem Heimatdorf, ist er seiner Stellung wegen ebenfalls ein Außenseiter, und erst als er eine Gewalttat verübt – er ersticht aus Eifersucht seine Frau – wird er von den Bauern als einer der ihrigen anerkannt; es sind Menschen mit schwachem Selbstwertgefühl, tragische Helden, wie der Militärkoch Valnocha, der – ebenfalls aus Eifersucht – zum Mörder wird, durch einen Zufall aber die falschen Leute tötet; es sind Menschen in Gewissensnöten, die vor eine schwere, oft unlösbare Entscheidung gestellt sind, wie die Mutter der neun, die vor dem Hintergrund der oberösterreichischen Bauernkriege vor die Wahl gestellt wird, einen – und nur einen – ihrer

81 Vgl. Stornigg, Margarete: Oskar Jelinek. Leben und Werk eines österreichischen Dichters. S. 163 u. 168.

82 Vgl. Ginzkey, Franz Karl: Oskar Jelinek. Der Mann und das Werk. S. 10.

83 Vgl. Ebd. S. 22.

neun Söhne vor der Hinrichtung zu bewahren. Die Frage nach Recht und Gerechtigkeit steht durchwegs im Vordergrund und die Figur des Richters, ob es nun ein Berufsrichter ist oder jemand in gewisser Weise zum Richter wird, wie etwa die Mutter der neun oder Valnocha, der Koch.

Zusammenfassend ist zu Oskar Jelinek im Hinblick auf das Thema Burgtheater zu sagen, dass seine Beziehung zum Theater vor allem in der eines interessierten und kundigen Theaterbesuchers bestand, eine berufliche Verbindung zum Theater oder zum Burgtheater gab es dagegen nicht.

Seine Schrift „Das Burgtheater eines Zwanzigjährigen“ ist mehr als eine Theaterkritik, es ist – der verwendeten Sprache, der Sprachbilder wegen, die später genauer betrachtet werden – ein Stück Dichtung. Margarete Stornigg schreibt in diesem Sinne treffend: „[...] denn alles von Oskar Jelinek Gestaltete nimmt die künstlerische Form der Dichtung an.“⁸⁴

c) Rudolph Lothar

Zu Rudolph (auch Rudolf) Lothar, der mit bürgerlichem Namen Rudolf Spitzer hieß, finden sich nur spärliche biografische Angaben. Eine Vorstellung der Person des Autors, wie sie an dieser Stelle geschehen soll, kann daher nicht in jener Ausführlichkeit geschehen wie bei Hermann Bahr und Oskar Jelinek.

Rudolph Spitzer⁸⁵ wurde am 23. Februar 1865 als Sohn eines Kaufmanns in Budapest geboren, studierte in Wien an der juristischen Fakultät, wandte sich aber später dem Studium der Philosophie und der romanischen Philologie zu, das er in Rostock, Jena und Heidelberg fortsetzte.

⁸⁴ Stornigg, Margarete: Oskar Jelinek. Leben und Werk eines österreichischen Dichters. S. 165.

⁸⁵ Zur Biographie von Rudolph Lothar vgl. Biographien der Wiener Künstler und Schriftsteller. Redigiert von Paul Gustav Rheinhardt auf Grundlage von Ludwig Eisenberg's „Das geistige Wien“. Wien: Gesellschaft für graphische Industrie 1902. (= Deutsch-österreichisches Künstler- und Schriftstellerlexikon, Erster Band). S. 374f.

Vgl. auch: http://www.oeaw.ac.at/oebl/bios/59lfg/spitzer_rudolf_lothar.htm (24.1.2009), und: http://de.wikipedia.org/wiki/Rudolf_Lothar (24.1.2009)

Sein Leben ist von zahlreichen großen Reisen und Aufenthalten in Paris, Berlin, Spanien, der Schweiz, den USA und Palästina gekennzeichnet, die sich zum Teil literarisch niederschlagen, wie etwa in dem 1916 erschienenen Buch „Die Seele Spaniens“.

In seinem Burgtheaterbuch von 1934 verrät er an zwei Stellen etwas über sich selbst, in der ersten ist davon die Rede, dass er eine Denkschrift über „die Grundregeln und den ganzen Mechanismus des Repertoires“ verfasst und in seiner Zeitschrift „Die Wage“ veröffentlicht habe,⁸⁶ in der zweiten spricht er davon, dass er „[w]ährend des kurzen Provisoriums zwischen Thimig und Millenkovich“ (1917) bei der österreichisch-ungarischen Gesandtschaft in Bern gewesen sei und dabei ein Gastspiel des Wiener Burgtheaters organisiert habe.⁸⁷

In literarischer Hinsicht war Rudolph Lothar in verschiedenen Bereichen tätig: erstens als Kritiker, Feuilletonist und Zeitungsherausgeber, so etwa war er unter anderem Mitarbeiter der „Neuen Freien Presse“ in Wien (1889–1907), der „Frankfurter Zeitung“ oder des „Lokalen Anzeiger“ in Berlin, und von 1898 bis 1902 gab er in Wien zusammen mit Ernst Viktor Zenker eine eigene Wochenschrift, „Die Wage“, heraus; zweitens als Verfasser von literaturwissenschaftlichen Werken, wie „Kritische Studien zur Psychologie der Literatur“ (1895), „Henrik Ibsen“ (1902), „Das deutsche Drama der Gegenwart“ (1905), der Schauspielerbiografie „Sonnenthal“ und eben des Buches über das Wiener Burgtheater (1899/1934); und drittens und nicht zuletzt als Dramatiker und Novellist. Er schrieb über sechzig Dramen (vor allem Lustspiele), Opern- und Operettenlibretti sowie Erzählungen, Romane und Essays. Einige seiner Schriften gab er unter Pseudonym heraus oder schrieb Theaterstücke und Drehbücher gemeinsam mit anderen Autoren. Eine zeitlang versuchte sich Rudolph Lothar auch als Theaterdirektor, in dem von ihm 1912 gegründeten Komödienhaus in Berlin, allerdings, wie die Literaturgeschichte von Nagel, Zeidler, Castle anmerkt,

⁸⁶ Vgl. Lothar, Rudolph: Das Wiener Burgtheater. 1934. S. 369f.

⁸⁷ Vgl. Ebd. S. 389.

hatte er als Theaterdirektor in Berlin „gar kein Glück“. ⁸⁸

Nachdem er wieder nach Wien zurückgekehrt war und sich dort ab 1933 vor allem als Theaterkritiker des „Neuen Wiener Journals“ betätigte, musste er 1938 wegen seiner jüdischen Abstammung Wien verlassen und kehrte in seine Geburtsstadt Budapest zurück, wo er am 2. Oktober 1943 starb.

Rudolph Lothar war also dem Theater auf verschiedene Weise verbunden, als Kritiker und Theoretiker genauso wie als Dramatiker und vorübergehender Theaterdirektor.

Das Theater ist auch Thema in seinen Dramen, wie etwa in dem Maskenspiel „König Harlekin“ (1900) oder in dem Lustspiel „Die Dame mit den Türkisen“ (uraufgeführt 1935 im Wiener Akademietheater), in dem Elina, die Hauptfigur, eine Schauspielerin ist, die aufgrund ihrer Heirat mit einem orientalischen Prinzen auf eine Theaterkarriere in Paris verzichtet, zuletzt aber dem Theater doch nicht entsagen kann.

Fragen, was das Theater bedeutet, was es bedeutet, SchauspielerIn zu sein, werden in diesem Stück abgehandelt, wie ein Auszug zeigen kann:

„Achmed [ein Diener, tatsächlich, wie sich am Schluss herausstellt, ein verkleideter Theaterautor, der die Schauspielerin nach Paris zurückholen will]:

Wenn das Stück nicht in die Wirklichkeit versetzt werden kann, ist es wertlos. Für Probleme, die nur auf dem Theater möglich sind, hat unser Publikum nicht das geringste Verständnis.

Elina (immer leidenschaftlicher):

Falsch! Weil das Theater anders ist als das Leben, weil es so ist, wie wir uns das Leben vorstellen und wünschen, weil wir uns im Theater diesen Vorstellungen und Wünschen hingeben können, weil es unsere Phantasie entfesselt, weil es ein Ventil unserer Sehnsüchte ist, darum ist Theater schön, beglückend, göttlich, deshalb begeistert es uns und unsere Zuhörer. Das war immer so und wird ewig so sein. Theater ist eine Leidenschaft, die einen packt, festhält und nicht mehr losläßt ...!“ ⁸⁹

⁸⁸ Vgl. Deutsch-österreichische Literaturgeschichte. Hg. von J.W. Nagl, Jakob Zeidler u. Eduard Castle. S. 1448f.

⁸⁹ Lothar, Rudolph u. Alfred Grünwald: Die Dame mit den Türkisen. Spiel in drei Akten. Wien: Verlag Eirich 1936.

Rudolph Lothar war mit Arthur Schnitzler befreundet, der im siebten Buch seiner Autobiografie „Jugend in Wien“, das die Zeit von September 1887 bis Juni 1889 behandelt, ein recht anschauliches Bild Rudolph Lothars vermittelt:

„Rudolf Spitzer war der einzige Sohn eines wohlhabenden, frühverwitweten Kaufmannes, der ihn von Kindheit auf verwöhnt und gewissermaßen für den Dichterberuf erzogen hatte. Als Beispiel dafür mag gelten, daß er seinen Sohn einmal zum Geburtstag mit einer gedruckten Ausgabe von dessen gesammelten deutschen Aufsätzen überraschte. Über die deutschen Aufsätze war Rudolf Spitzer, der sich für seine literarische Laufbahn den besser klingenden Namen Lothar gewählt hatte, längst hinausgekommen, er verfaßte Gedichte, Novellen, Romane, Dramen, Kritiken, Essays, alles schon damals mit jener wunderbaren Oberflächlichkeit, die er sich bis in sein reifes Alter zu erhalten und, wenn man so sagen darf, zu vertiefen verstanden hat. Denn der Grundzug seines Wesen war Oberflächlichkeit; was sich gewissermaßen schon in seiner Art zu reden ausdrückte, die durch die Eilfertigkeit, mit der er zehner, hundert, tausender Einfälle, Neuigkeiten, Halbwahrheiten, Unwahrheiten, an die er zuweilen selber glaubte, vorzubringen und durch das häufige Lachen, mit dem er sich zu unterbrechen pflegte, manchmal nahezu unverständlich wurde. Auch seine Gutmütigkeit, an der nicht zu zweifeln war, kam nicht so sehr aus der Reinheit einer Kinderseele, obzwar er im wesentlichen ein naiver und ziemlich neidloser Mensch war, sondern eben aus seiner Oberflächlichkeit, – ebenso wie seine Gefälligkeit, für die auch ich ihm oft dankbar zu sein hatte, mehr in seiner Betriebsamkeit und Wichtigtuerei als in Güte und Altruismus begründet war. [...]“⁹⁰

Die Freundschaft mit Schnitzler bestand weiter über die Jugend hinaus, wie zwei Briefe Schnitzlers an Rudolph Lothar von 1917 und 1922 zeigen, in denen auch von Besuchen die Rede ist. In der Hauptsache handeln diese beiden Briefe aber von einer kleinen Missstimmigkeit zwischen ihnen, die Schnitzler aufzuklären sucht. Lothar habe sich nämlich in der Figur des Kajetan in Schnitzlers im Journalistenmilieu spielender Komödie „Fink und Fliederbusch“ wiedererkannt bzw. sei er von zwei Autoren, dem Kritiker und Publizisten Siegfried Jacobsohn und dem Schriftsteller und Schnitzler-Biografen Richard Specht, als dieser wiedererkannt worden.⁹¹

90 Schnitzler, Arthur: Jugend in Wien. Eine Autobiographie. Wien/München/Zürich: Molden 1968. S. 284f.

91 Vgl. Schnitzler, Arthur: Briefe 1913-1931. Hg. von Peter Michael Braunwarth, Richard Miklin, Susanne Pertlik und Heinrich Schnitzler. Frankfurt am Main: S. Fischer 1984. Anmerkungsteil S. 887 u. 933f.

Schnitzler gibt in seinem Brief vom 16.10.1922 gegenüber Rudolph Lothar zu, „[d]aß gewisse Züge von Dir für den Kajetan benützt sind“,⁹² verweist aber darauf, dass dies ihre Freundschaft nicht trüben könne.

Die Figur des Kajetan ist nun die eines umtriebigen, ständig in Eile mit seiner Aktentasche unterwegs befindlichen Zeitungsjournalisten und nebenbei Dichters, der nicht nur für günstige Kritiken seiner Stücke sorgt, sondern etwa auch Rezensionen kroatischer Bücher schreiben will, obwohl er die Sprache nicht versteht, und Nekrologe auf Vorrat verfasst. Seine Redeweise ist genauso atemlos und überstürzt, wie er selbst als „sehr eilig wie immer“ beschrieben wird. Auf die Frage: „Sie sind vielfach beschäftigt, Herr Kajetan?“, antwortet er an einer Stelle des Stückes: „Enorm. Überall. Interessanter Beruf. Höhen und Tiefen. Palast des Reichen, Hütte des Armen. – Tod und Leben. – Wahrheit und Dichtung.“⁹³

Im Gegensatz zum Kajetan Schnitzlers jedenfalls, der es mit der Wahrheit nicht allzu genau nimmt, und auch entgegen Schnitzlers Beschreibung betreffend Lothars „Oberflächlichkeit“, erscheint der Autor Rudolph Lothar in seinem Buch über das Wiener Burgtheater als einer, der penibel genau recherchiert, der ausführlich historisches Schriftenmaterial zitiert und den beschriebenen Personen Gerechtigkeit zuteil werden lässt, indem er sie durchwegs nicht einseitig, sondern mit ihren Stärken und Schwächen beschreibt.

92 Schnitzler, Arthur: Briefe 1913-1931. S. 289.

93 Schnitzler, Arthur: Fink und Fliederbusch. Komödie in drei Akten. In: Arthur Schnitzler. Das dramatische Werk. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1979. (= Gesammelte Werke in Einzelausgaben, Bd. 7). S. 97-191. Hier S. 178.

III. Die drei Texte – Annäherung an das Kulturphänomen Theater

Gerard Genette, einer der einflussreichsten Literaturtheoretiker der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, empfiehlt in seinem Buch „Paratexte“, einem Text nicht allein hinsichtlich seines Inhaltes, seiner Aussage, seiner literarischen Qualitäten Beachtung zu schenken, sondern auch auf äußere Gegebenheiten des Textes zu achten, auf die Gestaltung des Aufbaus, auf das Inhaltsverzeichnis, etwaige Kapiteleinteilungen, auf Widmungen usw.⁹⁴

Gerade bei Texten der Art, wie sie hier untersucht werden sollen, Texten die nicht der „schönen Literatur“ im engeren Sinne angehören, worunter Romane, Erzählungen, Novellen oder Lyrik zu verstehen sind, erscheint dieser Hinweis besonders beachtenswert und nützlich. Es wird daher bei der Untersuchung der drei gegenständlichen Schriften hier ein Weg von außen nach innen beschritten, der so aussehen soll: Zunächst wird dem äußeren Aufbau des jeweiligen Buches Beachtung geschenkt, danach sollen die sprachlichen und rhetorischen Besonderheiten sowie Inhalt, Aussage und Absicht der Texte untersucht werden.

Die Reihenfolge in der Behandlung variiert dabei bewusst und kann begründet werden:

Bei der Frage nach der äußeren Form wird etwa vom längsten bis zum kürzesten Text vorgegangen – zufälligerweise ist dies auch eine Reihung, die der immer persönlicher werdenden Zugangsweise der Autoren ihrem Thema gegenüber entspricht –, einer Reihung, die bei der Untersuchung in sprachlicher, stilistischer und inhaltlicher Hinsicht in umgekehrter Weise geschehen wird: der kürzeste und persönlichste Text erschien mir nämlich als der sprachlich interessanteste und wird so als erstes behandelt. – Nun aber sollen die einzelnen Schriften tatsächlich einer Untersuchung unterzogen werden:

94 Genette, Gerard: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches. Frankfurt/Main: Suhrkamp Taschenbuch 2001 (= Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1510).

1. Gattung und Aufbau – Das Äußere der Texte

Das 1899 erschienene Buch „Das Wiener Burgtheater“ von Rudolph Lothar umfasst knapp über zweihundert Seiten. Es ist in elf mit römischen Zahlen überschriebene Kapitel unterteilt, die inhaltlich durchwegs fließend ineinander übergehen, wobei sich das erste Kapitel deutlich als Einleitung abhebt, die folgenden die Geschichte des Burgtheaters chronologisch erzählen, bis im elften und letzten Kapitel von der unmittelbaren Gegenwart die Rede ist, die kaum zweijährige Tätigkeit des gegenwärtigen Theaterdirektors Paul Schlenker einer Beurteilung unterzogen wird.

Historische Schriftstücke werden in dem Buch zitiert, oft in ganzer Länge abgedruckt, dazu gehören auch zwei an den Autor selbst gerichtete Briefe.

Das Buch ist reichlich bebildert, fast auf jeder Seite ist zumindest ein Bild. Vor allem Portraits sind es, Bilder von Schauspielern und Schauspielerinnen hauptsächlich, oft in Kostümen der von ihnen verkörperten Rollen, manchmal auch als gezeichnete Karikaturen; Bilder von Personen aus der Theaterleitung, Bilder von politischen Persönlichkeiten, die mit der Geschichte des Burgtheaters zu tun hatten und auch Bilder der Theatergebäude. Am oberen Rand jeder Seite findet sich das Stichwort zum jeweils behandelten Inhalt.

Nachdem am Ende der letzten Textseite das Wort „Schluss“ steht, befindet sich im Anhang ein achtseitiges Register, in dem die im Buch genannten Namen alphabetisch angeführt sind, unter Angabe der jeweiligen Seiten, auf denen von ihnen die Rede ist. Manche der Personen sind nur mit Namen (in manchen Fällen nur der Familienname) erwähnt, bei anderen finden sich dazu die Lebensdaten, der Beruf und sogar Geburts- und Sterbeort.

Welcher literarischen Gattung ist Rudolph Lothars Buch zuzuordnen? – Es ist am ehesten als historisches Sachbuch mit essayistischen Zügen zu bezeichnen oder – treffender vielleicht sogar – als „Biografie“ des Burgtheaters, denn der Hauptgegenstand, die „Hauptfigur“, das Burgtheater, wird in seinem Werden und Wachsen, in seinem Geschick beschrieben, in Rudolph Lothars Worten ausgedrückt: „[W]ie das Burgtheater zu seiner Höhe kam, wie es herrschte und

wie es endlich niederging.“⁹⁵ Genau das wird in der Folge ausführlich dargelegt. Der Niedergang, der im letzten Kapitel als Stand der Gegenwart vom Autor diagnostiziert wird, ist am Anfang bereits angedeutet und zum Schluss ist tatsächlich von mehr als von bloßem Niedergang die Rede, nämlich vom möglicherweise nahe bevorstehenden – oder buchstäblich genommen – vom bereits eingetretenen Tod der „Hauptfigur“ Burgtheater, wenn der gegenwärtige Direktor gar als „Todtengräber“ des Burgtheaters bezeichnet wird.⁹⁶

Doch das Burgtheater hat diese Zeit überlebt und Rudolph Lothar hat drei Jahrzehnte später sein Buch, erweitert und bis in die Gegenwart von 1934 fortgeführt, neu herausgegeben und hinsichtlich seines Zukunftspessimismus einiges relativiert.

Seiner äußeren Form nach gleicht die zweite Ausgabe von 1934 ihrer Vorgängerin hinsichtlich Bebilderung und Zitierung von Schriftstücken. Die Kapiteleinteilung jedoch ist hier eine ganz andere: Das Buch ist in fünf *Hauptstücke* gegliedert, die mit diesen Überschriften versehen sind: „Das alte Burgtheater / Laube und seine Zeit / Von Laubes Abgang bis zur Eröffnung des neuen Hauses / Von der Eröffnung des neuen Hauses bis zur Jahrhundertwende / Von Paul Schlenther bis Hermann Röbbeling“. Eine Untergliederung, die nebenbei unwillkürlich an den Aufbau eines klassischen Dramas denken lässt, vor allem aber durch die Überschriften die zeitliche Schiene, auf der das Buch aufgebaut ist, deutlich macht. Dieser Ausgabe ist außerdem ein kurzes Vorwort von Kurt von Schuschnigg, damals Bundesminister für Justiz und Unterricht, vorangestellt, in dem der Wunsch ausgedrückt wird, das Buch möge „zu einem österreichischen Hausbuch werden, das die Größe der für die ganze deutsche Nation geleisteten Kulturarbeit in das Bewußtsein des gesamten Volkes erhebt, [...] auf daß wir die Gegenwart im ergreifenden Nachglanze des Vergangenen doppelt tief zu erleben vermögen.“⁹⁷

95 Lothar, Rudolph: Das Wiener Burgtheater. Leipzig/Berlin/Wien: E.A. Seemann 1899. (= Dichter und Darsteller. Hg. von Dr. Rudolph Lothar, II.). S. 2.

96 Vgl. Lothar, Rudolph: Das Wiener Burgtheater. 1899. S. 203.

97 Schuschnigg, Kurt von: Vorwort zu: Lothar, Rudolph: Das Wiener Burgtheater. Ein Wahrzeichen österreichischer Kunst und Kultur. Wien: Augartenverlag 1934.

Hermann Bahrs Buch aus dem Jahr 1920 ist ein wenig über achtzig Seiten langer Essay, der mit Persönlichem, einer Kindheitserinnerung, einsetzt, sich in der Folge aber ebenfalls hauptsächlich mit der Geschichte des Burgtheaters befasst.

Geraffter erscheint hier, was Lothar ausführlich darlegt. Obwohl auch hier dem Schreiben der historische Weg des Burgtheaters zugrunde liegt, steht doch – der Form des Essays entsprechend – die persönliche Stellungnahme zum Geschehenen und zu Fragen des Theaters und der Schauspielkunst im Vordergrund. Einzelnes aus der Geschichte des Burgtheaters wird herausgegriffen und betrachtet, anders als bei Lothar, wo Geschehnis nach Geschehnis, Bedeutendes und weniger Bedeutendes nacheinander angeführt ist, obwohl auch Lothar an verschiedenen Stellen mit persönlicher Meinung nicht zurückhält, was sein Buch eben zu mehr als einem Sachbuch macht.

Bahrs Text ist in sechs mit römischen Zahlen überschriebene Abschnitte eingeteilt; das erste einleitend, die folgenden vier sind der Geschichte des Burgtheaters gewidmet, wobei in jedem von ihnen eine oder zwei das Theater prägende Persönlichkeiten im Mittelpunkt stehen. Diese geschichtliche Betrachtung führt Bahr jedoch nicht bis in seine Gegenwart fort, denn im letzten Kapitel ist von bloßen Möglichkeiten die Rede; auch er sieht die Gegenwart pessimistisch, wünscht sich nach den vier von ihm in den vorherigen Kapiteln genannten Beispielen mustergültiger Theaterdirektoren einen fünften dieser Art für die Zukunft.

Am Anfang des Buches spricht Bahr eine Widmung aus, die lautet: „Professor Josef Nadler[,] dem Schliemann unserer barocken Kultur[,] in dankbarer Verehrung“. ⁹⁸ Er stellt also hier einen ausdrücklichen Bezug zu Josef Nadler her, von dem später noch die Rede sein wird.

Dem Text selbst ist ein zweiseitiges Literaturverzeichnis angeschlossen, auffälligerweise nicht alphabetisch nach den Namen der Autoren gereiht, sondern beginnend mit Nadler, schließend mit Bahr selbst, und der Mitte ungefähr findet sich Rudolph Lothar.

98 Bahr, Hermann: Burgtheater.

Nähern sich die Texte von Lothar und Bahr in einer kulturgeschichtlichen Zugangsweise an das Thema an – bei beiden steht die geschichtliche Entwicklung des Burgtheaters im Zentrum – so geht der dritte Autor, Oskar Jellinek, von einer ganz anderen Seite heran: Er spricht nicht von Geschichte, von Hintergründen der Entstehung, sondern von dem, was unmittelbaren Eindruck auf ihn als Theaterbesucher macht: Er spricht vom Burgtheater seiner Gegenwart und dabei vor allem von den Schauspielerinnen und Schauspielern, die er selbst auf der Bühne gesehen hat.

Auch in einer anderen Hinsicht, die nicht übersehen werden soll, unterscheidet sich Jellineks Text von den beiden anderen, jener der Jugend des Autors nämlich. Oskar Jellinek ist gerade zwanzig Jahre alt, als er 1907 sein Buch, gewidmet seinen Eltern, herausgibt. Und davon spricht schon der Titel, der lautet: „Das Burgtheater eines Zwanzigjährigen“.

Der 72-seitige Text ist in sechs Abschnitte gegliedert: *Einleitung. Prinz Kainz. Die Burgwache. Die Frauen. Die jungen Herren. Ausklang.*

In diesem Essay werden also die persönlichen Eindrücke eines begeisterten jugendlichen Theaterbesuchers mitgeteilt, verbunden mit kritischen Anmerkungen zu Rollenbesetzungen, Spielweisen und dem Repertoire der Zeit. Dass ein so jugendlicher Autor derartige Fachkenntnis und solches Kritikvermögen besitzt, erscheint in jedem Fall beachtlich.

2. Zu Stil und Inhalt der Texte

Wurde im vorigen Kapitel ein Blick auf die äußere Gestaltung der Texte geworfen und ein erster Eindruck des Inhaltes umrissen, so sollen nun die drei Bücher hinsichtlich ihrer verwendeten Sprache, ihres Stils betrachtet werden, es soll der Inhalt, die Aussage und der Zweck der Schriften nahegebracht werden.

Nicht jeder der drei Texte wird nach den gleichen Aspekten und nach dem selben Schema untersucht werden. Sind beim einen (Jelinek) vor allem die Sprachbilder beachtlich und daher vor allem interessant, die in relativ großer Unabhängigkeit von Inhalt und Aussage betrachtet werden können, so sind beim anderen (Bahr) bei der Untersuchung des Stils die Aussagen mehr miteinzubeziehen, was noch mehr für Rudolph Lothars Text gilt, der durchwegs in einem sachlich-informativen Stil verfasst ist.

Es wird also nicht immer mit gleichem Maß gemessen werden. Die Maßeinheit der Untersuchung wird dem zu untersuchenden Text entsprechend angepasst, denn Literatur kann nicht – um anlehnend eine Formulierung Oskar Jelineks zu verwenden – abgemessen werden wie Tuchreste.⁹⁹

99 Vgl. Jelinek, Oskar: Das Burgtheater eines Zwanzigjährigen. S. 9.
Jelinek spricht an der Stelle abwertend über Leute aus dem Publikum, die Schauspielkünste vergleichend werten, die „des Abends Schauspieler messen wie am Tage Tuchreste“.

a) Oskar Jellinek: *Das Burgtheater eines Zwanzigjährigen*

Gleich in den ersten Sätzen des Buches, im einleitenden Kapitel, werden Namen genannt, die Theaterleiter Laube, Dingelstedt und Wilbrandt, die Schauspieler Sonnenthal und Krastel, die Schauspielerin Wolter, Namen, die für den Autor bereits historische Namen sind, wie er sagt. Und um Namen geht es weiterhin, vor allem um die Namen von Schauspielern und Schauspielerinnen, die in ihren Rollen beschrieben werden, eindrucksvoll und lebendig.

Beim Lesen des Textes entsteht das Bild des begeisterten jugendlichen Theaterbesuchers, der sich hinsetzt und seine Eindrücke beschreibt, von Schauspielern und Schauspielerinnen schwärmt, diese oder jenen mit einer bestimmten Rolle verbindet, seine LieblingsschauspielerInnen hat und seine Lieblingsstücke. An einer Stelle thematisiert er sein Schreiben, lässt die Leser gleichsam ihm über die Schulter blicken, wenn er ungefähr am Anfang des letzten Buchdrittels sagt: „Es trifft sich gut, daß, während ich diese Zeilen schreibe, die Frühlingssonne mir das Papier vergoldet“,¹⁰⁰ woraufhin er über einen Schauspieler (Georg Reimers) schreibt, der den Frühling in sich habe.

Obwohl Jellineks Schrift – entgegen den beiden anderen hier behandelten Texten – kaum auf die Geschichte des Burgtheaters eingeht, sie nicht wie Bahr und Lothar ins Zentrum seiner Überlegungen stellt, ist sie ihm doch bewusst, er weiß, dass es eine bedeutende Geschichte gibt, durch die das Burgtheater die „vornehmste deutsche Bühne“¹⁰¹ geworden ist. Er will zwar von seiner Gegenwart sprechen, kommt aber trotzdem nicht umhin, den Topos der *laudatores temporis acti* aufzugreifen, jenes Bewusstsein, dass die beste Zeit des Burgtheaters in der Vergangenheit liege, etwas, worauf auch die beiden anderen Autoren, noch deutlicher als dieser, anspielen. Jellinek aber meint dem durch seine Jugend, durch seine Unkenntnis der Vergangenheit durch eigene Erfahrung zu entkommen, die ihn „von der Befangenheit jener [bewahrt], die bei jeder bedeutenden Kainz- oder Bleibtreu-Leistung [also Leistungen zeitgenössischer

100 Jellinek, Oskar: *Das Burgtheater eines Zwanzigjährigen*. S. 50.

101 Vgl. Ebd. S. 1.

SchauspielerInnen] raunzend der Sterne gedenken, die einst ihnen vom Burgtheaterhimmel geleuchtet haben und nun erloschen sind.“¹⁰²

Doch frei von Klagen ist auch seine Schrift nicht. Er beklagt, dass es immer mehr „höfelt“, klagt über des Repertoire des gegenwärtigen Theaterdirektors Schlenther, der für „Fulda, Triesch, Davis, Blumenthal und Kadelburg“ eintritt, für Theaterdichter also, die heute wohl kaum noch ein Begriff sind, was für uns heutige Leser vielleicht gegen die Qualität ihrer Stücke sprechen mag – doch das soll hier nicht zu beurteilen sein –, Grillparzer, Ibsen, Goethe und Hebbel im Repertoire dagegen vernachlässige.¹⁰³

Sein Schluss daraus ist: „Die Betrogenen aber sind wir, die Jugend, die Sensibelsten aus dem Publikum.“¹⁰⁴ Nach dieser Kritik am Repertoire folgt eine Kritik an seiner eigenen Generation, genauer an der „deutsch-österreichischen Studentenschaft“, die im Protestieren zwar geübt sei, aber „leider nicht gewohnt [ist], auf nationale Kunstgüter ihr Augenmerk zu richten“.¹⁰⁵ Er selbst aber, als einer dieser Generation und Gruppe, unternimmt diesen Versuch und greift zur Feder. – Mit welchen sprachlichen Mitteln er das tut, soll nun in der Folge Thema sein.

Oskar Jellinek spricht hauptsächlich von Schauspielern und Schauspielerinnen, ihren Rollen und seinen persönlichen Eindrücken. Er spricht über das Theater und konkret über das Wiener Burgtheater seiner Zeit. Im Text lassen sich dazu eine ganze Menge an Metaphern, an Vergleichen finden, die er verwendet um über seine Theatereindrücke zu sprechen. Nicht selten zitiert er aus Theaterstücken, aus Rollentexten, gelegentlich geht das sogar bis zur inhaltlichen Wiedergabe ganzer Szenen. In diesen Fällen nennt er die Stücke, setzt die Zitate daraus unter Anführungszeichen. Daneben – und das soll hier vor allem interessant sein – finden sich aber weitere Anspielungen, die nicht als Zitate ausgewiesen sind, sich aber doch erkennen und zuordnen lassen.

102 Jellinek, Oskar: Das Burgtheater eines Zwanzigjährigen. S. 1.

103 Vgl. Ebd. S. 2f.

104 Ebd. S. 3.

105 Ebd. S. 3.

Ein Beispiel einer solchen Anspielung sei hier vorweggenommen: Am Beginn seines Kapitels „Die Burgwache“ bezieht er sich auf Henrik Ibsens Stück „Gespenster“, an dessen Ende der geisteskrank gewordene Oswald Alving von seiner Mutter verlangt, ihm die Sonne zu geben, also etwas Unerreichbares fordert.¹⁰⁶ Jellinek zieht hier eine Parallele zu Leben und Theater: Was wir im wirklichen Leben nicht haben können, vermag uns als Publikum vielleicht die Scheinwelt des Theaters zu geben.

„Mutter Welt versagt uns also die Sonne. Und die Scheinwelt? Sie leiht sie uns wenigstens auf einige Stunden zum Spiele. Doch auch das nur selten. Das Verdienst des ‚alten Burgtheaters‘ ist es, Tausenden die Sonne geliehen zu haben.“¹⁰⁷

Dass er hier vom „alten Burgtheater“ – er setzt den Ausdruck unter Anführungszeichen – und nicht vom „Burgtheater“ oder vom „Theater“ überhaupt spricht, lässt eine gewisse Kritik am Burgtheater seiner Gegenwart anklingen, aber es gibt sie eben doch auch zu seiner Zeit noch, die „Wächter“, als die er die Vertreter der alten Burgtheatertradition bezeichnet, in denen der Geist der früheren, gepriesenen Zeit noch weiterlebt und „auf uns Junge gleichen Segen niederströmen [lässt]“¹⁰⁸. – Doch diese Ibsen-Anspielung sollte nur ein vorausgreifendes Beispiel sein.

Ich habe versucht, den Text hinsichtlich der verwendeten Vergleiche und Anspielungen zu untersuchen und dabei ließen sich ein paar Bereiche finden, die auffallend häufig verwendet werden: der Motivbereich des Herrschaftlich-Aristokratischen, der Bereich des Religiösen bzw. Biblischen, der Bereich des Militärischen in Verbindung mit dem Wortspiel der *Burg* und schließlich Anspielungen aus dem literarischen Bereich.

Die nun angeführten Beispiele beanspruchen nicht unbedingt Vollständigkeit, es könnten durchaus noch weitere gefunden werden, aber sie können doch einen Eindruck davon vermitteln, auf welche Motivbereiche Oskar Jellinek sich vor

106 Vgl. Ibsen, Henrik: *Gespenster*. Stuttgart: Reclam 1997² S. 84

107 Jellinek, Oskar: *Das Burgtheater eines Zwanzigjährigen*. S. 21f.

108 Ebd. S. 22.

allem bezieht.¹⁰⁹

aa) Aristokratische und herrschaftliche Motive und (Kron-)Juwelen:

Dass ein Theaterdirektor in gewisser Weise „regiert“ und so auch unter Umständen das „Szepter niederlegt“ (2) oder ein Theaterdirektor als „Altreichskanzler“ (47) bezeichnet wird, ist in der Formulierung nach nicht weiter verwunderlich. Doch Jellinek bezieht das Motiv des Regierens und Herrschens nicht nur auf Theaterdirektoren, sondern auch auf Schauspieler. Den Schauspieler Josef Kainz, dem er ein ganzes Kapitel – „Prinz [!]“¹¹⁰ Kainz“ – widmet, stellt er einem anderen Schauspieler, Friedrich Mitterwurzer, gegenüber, und diesen bezeichnet er als „*Kaiser Josef der Schauspielkunst, der Aufklärung brachte, als die Menge noch nicht reif dafür war*“ (8). *Josef Kainz* dagegen habe „Glück gehabt“ und sei im Gegensatz zum Kaiser *Josef* zur rechten Zeit der rechte Mann gewesen. (9) Noch deutlicher allerdings wird die Verbindung zwischen Schauspieler und herrschendem Fürsten, wenn Jellinek über den Schauspieler Max Devrient spricht: „Der willig geweihten Kränze gab’s für *Herzog Max I.* aus der *regierenden Schauspielerfamilie de Vrients* anlässlich des 25. Jahrestages seiner *Thronbesteigung* eine schwere Menge.“ (51) – Ein Bühnenjubiläum wird also zu einem Thronjubiläum, die Bühne wird so zum Thron, von dem aus der Schauspieler regiert, eine Schauspielerfamilie – deren Name aristokratisch abgewandelt wird – zur „regierenden“ Schauspielerfamilie und aus dem Schauspieler Max Devrient wird gar ein „Herzog Max I.“.

Ähnlich beim Schauspielerehepaar Mitterwurzer. Die Witwe Mitterwurzer wird zur „*Kaiserin-Witwe* nach dem *großen Friedrich*“, die den „heiligen Namen in künstlerischen Ehren“ trägt. (45) Weiters spricht Oskar Jellinek von einer „*Dynastie* der großen Komiker“ (53) und vom Schauspieler Otto Treßler als dem „König Harlekin“, der „im Reiche des Mätzchens“ herrschte und der auszog „ein

109 Die in Klammern angeführten Ziffern bezeichnen die Seitenzahlen der verwendeten Ausgabe; die jeweils besonders bezeichnenden Ausdrücke der wörtlichen Zitate sind von mir *kursiv* hervorgehoben.

110 Den Begriff „Prinz“ verwendet Jellinek in diesem Kapitel einerseits wegen der von Josef Kainz oft verkörperten Prinzenrollen, andererseits aber auch wegen dessen „prinzlichen Naturells“.

neues Reich zu erobern“, das des Tragödienfachs nämlich. (55) Jellinek spielt weiter mit dem Motiv der Adelstitel: „Devrient ist ein *Herzog*, er [Arnold Korff] ein *Graf*. [...] Nicht nur Aussehen und Bewegungen sind *feudal* [...], nicht nur sein Sprechen ist *hochadelig*, sondern auch sein Schweigen.“ (56f)

Werden die Schauspieler als regierende Herrscher bezeichnet, so sind aber doch die (großen) Dichter die wahren und „rechtmäßigen Herren dieser Bühne“ (70). Das betont Jellinek im Zusammenhang mit einer Kritik am Repertoire des zeitgenössischen Direktors Schlenther, der, wie Jellinek schreibt, „statt Grillparzer und seinen Nachfahren, *als den rechtmäßigen Herrn dieser Bühne*, die Tore weit zu öffnen, kaum ab und zu gestattet, daß sie sich durch einen Türspalt hineinschleichen ins Vaterhaus.“ (70)

Das Thema der feudalistisch-aristokratischen Herrschaft klingt auch an, wenn Jellinek vom „dramatischen *Kronschatz* der Weltliteratur“ spricht (2) oder – im Sinne von vererbten (Kron-)Juwelen – er davon spricht, dass die Schauspielerin Kallina, „einige kostbare Steine aus dem reichen *Diadem* der großen Künstlerin [Lotte Witt]“ übernommen oder geerbt habe: „Den Rubin ‚Temperament‘, den irrisierenden [sic] Opal ‚Elegance‘, den Bergkristall ‚Empfindung‘.“ (43)

ab) Religiöse und biblische Motive:

Ein weiteres, auffällig häufiges Motivfeld in Jellineks Text findet sich in Bezug auf religiöse und biblische Anspielungen. Der Vorname des zeitgenössischen Burgtheaterdirektors scheint das an einer Stelle gleich am Anfang des Textes schon einmal naheulegen: *Paul* Schlenther, der „Ibsen-Apostel *Paulus*“, wie Jellinek ihn nennt, „der sich aber zu aller Erstaunen am Franzensring [der damaligen Adresse des neuen Burgtheatergebäudes] in einen k. u. k. *Saulus* verwandelte“. (2) Von einer Wandlung ist also hier die Rede, allerdings nicht einer zum Besseren, zumindest nach Meinung des Autors.

In der Folge ist von einem „*Evangelium*“ die Rede, das die neue Kunst aufzeige und zu deren Stammvätern Hebbel zähle. (33)

Eine weitere christlich-religiöse Anspielung findet sich in einem Satz im Zusammenhang mit der Schauspielerin Lotte Witt, die bei einem Gesangstück ein

paar „schmerzliche Töne [...] auf das Notenblatt tropfen läßt, als wären es die Wachstränen eines Lichtes, das plötzlich den *Passionsweg* beleuchtet“. (42f)

Der Schauspieler Sonnenthal wird von Jellinek als „der *liebe Gott* des Burgtheaters“ bezeichnet, „vor dessen nathanischer Güte und Weisheit und Vortrefflichkeit wir uns ehrfurchtsvoll beugen, mit dem Wunsche, ihm die Hand küssen zu dürfen“, dies an einer Stelle, an der er von Kainz spricht, den er dann – im Gegensatz zu Gottvater – als „Bruder“ bezeichnet, den „wir“, also das Theaterpublikum, in ihm gefunden haben, einen „Bruder Rausch“ (20).

Davon, dass vom „*heiligen Namen*“ eines Schauspielers die Rede ist und von „*geweihten Kränzen*“, die ihm gewidmet wurden, war oben im Zusammenhang mit Mitterwurzer und Devrient schon die Rede, also auch dabei sind die religiösen Anspielungen zu beachten. Von der Schauspielerin Stella Hohenfels weiß Jellinek zu sagen, dass ihre Seele im *Mythenland* zu Hause sei und dass sie „an dieser Schönheit zugrunde gegangen, dann aber wieder *aufgestanden* [sei], so daß sie jetzt den *Himmelsklang* nimmer losbringt.“ (27) Weiters sagt er über sie: „*Priesterlich*, wie erschauernd vor all der *Heiligkeit* ihres hehren Schauspielerberufes, tritt sie ein und legt das Iphigenienwesen auch im weiteren Verlaufe des Spieles nicht ab.“ (27) – Neben dem Vergleich des Schauspielers, der Schauspielerin mit einem Herrscher, tritt nun auch der Aspekt des Vergleiches der „Priesterlichkeit“, der „Heiligkeit“ des „hehren Schauspielerberufes“ hervor. Im Abschlusskapitel ist davon die Rede, dass die gegenwärtigen „gewaltigen“ Schauspielkünste zwar Trümmer (einer besseren Vergangenheit) seien, aber doch „[f]reilich: Trümmer von *Altären* ...!“ (72) – Mit diesen Worten schließt übrigens Jellineks Text.

ac) *Militärische Motive und das Wortspiel mit „Burg“:*

Der Name „Burgtheater“ legt eine Assoziation nahe, nämlich jene, die Oskar Jellinek aufgreift und weiterführt: Das Theater bei der Hofburg wird in einem Wortspiel selbst zur *Burg*, einer Burg, die bewehrt und geschützt werden muss. Das dritte Kapitel seines Buches nennt Jellinek „*Die Burgwache*“ und damit bezeichnet er jene Schauspieler, die die Tradition des Burgtheaters verbürgen und weiterführen, die Wahrer der Burgtheatertradition. Die Schauspieler sind die

Stützen der „*Burg*“, des Burgtheaters also, wegen ihnen, nicht wegen der dort aufgeführten Stücke, gingen die Leute ins Burgtheater (68). Als von der „alten *Garde*“ (22) spricht der Autor, wenn er diese der Tradition verpflichteten Schauspieler meint. Sie sind die „*Wächter*“, und in Anspielung auf ein oft aufgeführtes Stück mit dem Titel „Der Erbförster“ von Otto Ludwig (1853) schreibt Jellinek: „So lange der alte Erbförster, unser Erbförster [v.a. der Schauspieler Bernhard Baumeister], *mit seiner Flinte Wache hält*, steht er noch, der Schlag der Eichen; so lange wird nicht durchforstet im Burgtheater!“ (25) – Mit den *Eichen* übrigens meint er die großen Schauspieler, namentlich Sonnenthal und Baumeister, die er an einer Stelle kurz davor in einem schönen Bild mit den *Mimosen* vergleicht:

„Über *Mimosen* kann man Bände schreiben: Wie empfindsam sie sind, wie sie sich schamhaft schließen, wenn man sie berührt und dergleichen mehr. Von *Eichen* kann man nur sagen, daß es *Eichen* sind. Und fügt man hinzu, daß es herrlich sei, wenn der Wind in ihren Kronen rauscht, so ward schon fast zu viel gesagt.“ (24f)

Im Abschlusskapitel wird das Wortspiel mit der *Burg* nochmals aufgegriffen: „Nie aber darf [...] die *Hochburg der Kunst* zu einer *Hofburg* werden“ (70).

ad) Literarische Anspielungen:

Ein großer Teil der Vergleiche im Text stammt aus dem Bereich der Literatur. Es kann sich dabei um Anspielungen auf Stellen aus berühmten Theatertexten handeln, von denen der Autor wohl ausgehen kann, dass seine Leserschaft – naturgemäß am Theater interessiert – sie erkennt, oder es handelt sich um Anspielungen auf bekannte Zitate, die gegebenenfalls auch etwas verfremdet werden.

Ein erstes Beispiel findet sich etwa, wenn Jellinek über den Schauspieler Georg Reimers schreibt, den er davor (aus Gründen, die zu erwähnen hier nicht maßgeblich ist) als einen bezeichnet, der zu spät gekommen sei. Die Rolle, mit der Jellinek diesen Schauspieler vor allem verbindet, ist die des Karl Moor aus Schillers *Räubern*:

„Immerhin steht fest, daß er [Reimers] ein quell- und taufrischer Kerl ist, der [...] alle Nuancenjäger himmelhoch überragt, *wie Karl Moor den*

Spiegelberg. Aber die kleinen Nuancenjäger sind in Mode und Karl Moor nicht. Zu spät! *Dem Manne kann nicht geholfen werden.*“ (49)

Der Schauspieler wird hier also mit anderen Schauspielern – den abwertend so bezeichneten „Nuancenjägern“ – verglichen, wie die von ihm dargestellte Rolle mit einer anderen, einer Nebenrolle desselben Stückes, bis zuletzt jener Satz, den Karl Moor als letztes im Stück ausspricht („[D]em Manne kann geholfen werden“¹¹¹), auf den Schauspieler Reimers angewandt in abgewandelter Weise erscheint.

Eine ebensolche Verbindung zwischen einem Schauspieler (ebenfalls Reimers) und seinen Rollen wird hergestellt, wenn der Autor darüber spricht, dass Reimers demnächst von den Jugendrollen ins ältere Rollenfach wechseln werde:

„Er wird nun bald von Baumeisters [des führenden Darstellers in diesem Rollenfach] geheiligtem Eichenhain Besitz ergreifen und schon – ein junger Bauerngeneral! – in nächster Zeit den Götz spielen. Man wäge da seine *eiserne Hand* nicht nörgelnd gegen die Baumeisters [...].“ (51)

Die Haupt- und Titelfigur aus Goethes Drama „Götz von Berlichingen“ ist mit einer eisernen Handprothese ausgestattet, dieses sein Kennzeichen wird nun von Jellinek zum vergleichenden Dingsymbol für die Schauspielkünste des einen und des anderen Darstellers, in ähnlicher Weise, wie das Rollenfach zum „geheiligten Eichenhain“ wird.

Im Kapitel über den Schauspieler Josef Kainz wird ebenfalls der Wechsel zu den Altersrollen thematisiert und an konkreten Rollen festgemacht: „Richard III., Mephisto, König Philipp harren seiner. Und auch unser Interesse geht schon von *Carlos zu dessen Vater. Bei Philipp sehen wir uns wieder.*“ (19f) In den letzten beiden Sätzen geschieht eine, wie man sagen kann, verdoppelte Anspielung: In Schillers „Don Carlos“ hatte Kainz bereits die Rolle des jugendlichen Titelhelden gespielt, nun wird er allmählich für die Rolle von dessen Vater, König *Philipp*, reif. Der letzte Satz allerdings ist ein leicht abgewandeltes Zitat aus einem ganz anderen Stück, Shakespeares „Julius Cäsar“ nämlich, in dem der Geist Caesars

111 Schiller, Friedrich: Die Räuber. Stuttgart: Reclam 1992². S. 139.

Brutus ankündigt, sie würden sich bei Philippi wieder sehen.¹¹²

Ähnlich – um ein letztes Beispiel dieser Art zu nennen – der Hinweis auf die Darstellungskunst der Schauspielerin Stella Hohenfels; die von ihr verkörperten Frauenfiguren, so Jellinek, „*ziehen mich unbedingt hinan.*“ (30) Es geschieht hier eine Anspielung auf Goethes zweiten Teil des „Faust“, an dessen Ende der Satz steht: „Das Ewig-Weibliche [z]ieht uns hinan.“¹¹³

Neben diesen Anspielungen auf berühmte Theatertexte finden sich noch weitere in literarischem Zusammenhang, von denen einige beispielgebend angeführt werden sollen:

Die erste ebenfalls in Verbindung mit Stella Hohenfels:

„Ich kenne einen deutschen Poeten, dem die Kunst der Hohenfels gewiß die Erfüllung manches Sehnsens vorgegaukelt hätte: *Novalis*, einst die reichste Hoffnung der Romantik. Am eifrigsten von der ganzen Gilde fahndete er nach *den blauen Blumen*. Im Haar der Hohenfels ist ein ganzer Kranz davon.“ (30f)

An anderer Stelle vergleicht Jellinek das Temperament zweier Schauspieler mit zwei Dichtern: „*Stürmer und Dränger* sind beide: Aber Mitterwurzer ein *Klinger*, der leidenschaftlich darauf losstürmt, Kainz ein *Herder*, denn er hat Methode.“ (9)

Angespielt wird auch auf Richard Wagners „*Götterdämmerung*“, wenn das allmähliche Aussterben der „alten Garde“ mit eben einer solchen verglichen wird (25).

Bilder und Vergleiche, die für Schauspielerinnen und Schauspieler verwendet werden, finden sich viele im Text. Ein besonders interessantes Bild etwa ist jenes, dass der Schauspieler, bzw. dessen Darstellungskunst, als Denkmal für den Dichter gesehen wird: „Die Darstellung der Bleibtreu ist geradezu *ein Denkmal für Hebbel.*“ (33)

112 Vgl. Shakespeare, William: Julius Cäsar. Ein Trauerspiel. Übersetzt von Christoph Martin Wieland. Zürich: Haffmans Verlag 1993. (= William Shakespeare. Theatralische Werke in 21 Einzelbänden, Bd. 9). S. 118.

113 Goethe, Johann Wolfgang: Faust. Der Tragödie zweiter Teil. Stuttgart: Reclam 1986. S. 214.

Wenn Jellinek von einzelnen Schauspielerinnen und Schauspielern spricht, verwendet er Begriffe wie: „Engelskörper“ (26), „Silberwesen“ (27), „Frühlingsheiterkeit eines Herbsttages“ (28), „Märzliches“ und eine „Ahnung eines Rosenmais“ (38); eine Schauspielerin erinnert ihn an eine „rassige Stute“ (42), während er einen Schauspieler als „Lerche“ bezeichnet (54) und wieder ein anderer für ihn „die offene, deutsche, sonnige Männlichkeit in Person“ verkörpert (48), er spricht von „Giganten inmitten eines Kreises kleiner geistreicher Schauspieler“ (24), von „berückende[r] *Zauber*kraft der meisten Darsteller und vieler Werke“ (4); er lobt einen Schauspieler, der seinen „jugendlichen Rollen [...] durch eine Beimischung von Charakteristischem den *faden Zuckergeschmack* genommen hat“ (19), sagt von einer Schauspielerin, sie sei „wundersam sentimental, [...] doch *nie Limonade*“ (39).

Und zuletzt sei noch ein außergewöhnlicher Vergleich angeführt, nämlich der, dass Schauspieler Kapitel im Buch eines Theaters sind, wenn es an einer Stelle heißt: „Sie [die ‚Wiener Noblesse‘] spielt er [Arnold Korff] unnachahmlich, so daß er dazu berufen zu sein scheint, in dem Buche ‚Der Salon des Burgtheaters‘, dessen drei erste Kapitel Fichtner, Sonnenthal und Hartmann sind, das viertel Kapitel zu sein.“ (57)

Doch nicht nur für SchauspielerInnen, auch für Dichter, für die Theaterleitung oder die Burgtheatertradition werden Bilder gefunden, von denen ein paar beispielhaft angeführt seien:

Über Hebbel heißt es: „Mit der sicheren Hand eines genialen *Chirurgen* legt er das Geäder der Frauenpsyche bloß.“ (33)

Ein erst auf den zweiten Blick als für geglückt anzusehendes Engagement bezeichnet er zuerst als „*Mesalliance*“ (Missheirat), dann als „*Ehe*“, der „eine Reihe frischer, rotbackiger Kinder [entsprossen sind].“ (44)

Im Gegensatz dazu, in Verbindung mit Kritik an Fehlbesetzungen, heißt es:

„Es ist geradezu grausam, Künstler an eine Bühne zu *fesseln* und dann ihre *Blütenpracht verdorren zu lassen*. Das ist wie *Raub*. Denn was Künstler bieten können, bieten sie uns und benimmt man ihnen häufig die entsprechende Gelegenheit, so sind *die Bestohlenen* auch wir.“ (43)

Die Burgtheatertradition, auf die immer wieder Bezug genommen wird, wird an einer Stelle als *kahlköpfige alte Dame* bezeichnet, im Zusammenhang mit einigen Bemerkungen zum Schauspieler Otto Treßler, der „Lerche“ und „der geborene ‚Liebling‘“ genannt wird:

„Und eine Lerche gibts [Treßler], die trillert heller als er [Hugo Thimig, von dem davor die Rede war], so hell, daß die ‚Tradition des Burgtheaters‘ wohl oft bedenklich mit dem Kahlkopf schütteln mag. (Denn die alte Dame pflegt solchem Tirrilieren etwas abhold zu sein.)“ (54)

ae) Tradition und Gegenwart

Die Tradition des Burgtheaters sieht Jellinek also als eine alte, etwas gebrechliche Dame – immerhin ist sie zu der Zeit doch schon hundertdreißig Jahre alt –, aber sie ist noch da und lebt noch, wacht vielleicht über das Burgtheater, ist spürbar, in jedem Fall, wenn man sie wie der Autor spüren will, der sie aus ihrer besseren Zeit nurmehr vom Hörensagen kennt, zu viel von ihr gehört hat vielleicht, da er bedauert, diese vergangene Zeit trotz all seiner Begeisterung für die Schauspieler und Schauspielerinnen seiner Zeit, nicht selbst erlebt zu haben. Ein Bedauern, das sich in ein paar Sätzen aus dem Einleitungskapitel besonders ausdrückt:

„Unsere Väter haben vor Jahrzehnten im Burgtheater das höchste Traumglück genossen. Seither hat sich diese Bühne verjüngt. Aber wir empfangen wohl vom jungen Burgtheater nicht so viel wie die frühere Generation vom alten, trotzdem es von Talenten strotzt.“ (4)

Die Begeisterung für die gegenwärtigen Schauspielkünste vermag also für Jellinek nicht die von ihm festgestellten Mängel der Theaterleitung und des Repertoires aufzuwiegen. Im Abschlusskapitel schreibt er: „[...] daß am modernen Burgtheater nur die Schauspieler bemerkenswert sind, nicht aber das ‚wie‘ und ‚wozu‘ ihrer Verwendung, was Sache des artistischen Leiters wäre.“ (68)

Was genau hat Oskar Jellinek nun in seiner Schrift am gegenwärtigen Repertoire auszusetzen? Was sollte seiner Meinung nach anders sein? Und was ist eigentlich mit diesem Vergleich gemeint, in dem die Burgtheatertradition eine kahlköpfige alte Dame ist, die dem Tirrilieren der Lerche etwas abhold ist? Nimmt man diesen

Vergleich nämlich wörtlich, so erweckt er den Eindruck, die Tradition sei zwar da als etwas Ehrwürdiges, doch gleichzeitig auch schon überkommen, da der Autor diesen „trillernden“ Schauspieler, über den die alte Tradition den Kopf schüttelt, bewundert und hochschätzt. Einerseits scheint Jellinek die Tradition, die er vor allem aus Berichten der Älteren kennt, hochhalten zu wollen, andererseits ist ihm aber bewusst, dass eine neue Zeit ihre neuen Ausdrucksmöglichkeiten, ihre neuen Schauspieler und Schauspielkünste hat. An einer Stelle – im Kapitel über Josef Kainz – spricht er das ganz deutlich aus: Zunächst ist davon die Rede, dass Kainz seinen Gestalten ein „faszinierend bedeutendes Eigenleben“ verleihe, was von Zeitgenossen kritisiert worden sei, da er nicht „im Sinne des Dichters“ spiele (7). Diesem tritt Jellinek nun entgegen: „Kühnes Umstoßen aller Tradition hat aber noch höheren Wert, wenn es – wie bei Kainz – in dem allgemeinen Empfinden der Zeit seine Wurzel hat und einer Naturnotwendigkeit gleich in Erscheinung tritt“ (8). Das Abweichen von der Tradition erscheint Jellinek also durchaus als richtig und förderlich. Dies drückt sich auch in einem Hinweis zum Stil des Theaters aus: „Der weltberühmte Burgtheaterstil mag durch die moderne Richtung und Dichtung, durch das neue Haus gestört worden sein. Dann galt und gilt es, einen neuen zu finden.“ (69f.)

Vor allem ist es das Repertoire, das der junge Autor kritisiert, es sei des Burgtheaters unwürdig, „häufig ein Repertoire zu bringen, das aussieht, wie das eines Sommertheaters“ (69). Schlenther vernachlässige vor allem die österreichischen Dichter, namentlich Grillparzer, Hofmannsthal oder Anzengruber (vgl. 71), und auch auf manche Aufführungen von Ibsen, Goethe, Hebbel warte man vergeblich (vgl. 3). Dabei ist es keineswegs so, dass diese vom Autor gewünschten Aufführungen überhaupt nicht stattgefunden hätten, das beweist schon allein der Bezug, den er in seinem Text, bei der Beschäftigung mit den SchauspielerInnen, dazu nimmt, aber sie würden nach Jellinek zu selten aufgeführt; vor allem stünden „viermal wöchentlich elende, dünne Machwerke“ am Programm (69).

Oskar Jellineks Burgtheaterschrift ist vor allem das persönliche und mit hohem literarischen Anspruch gestaltete Zeugnis einer Begeisterung für ein Theater und vor allem für dessen Schauspielerinnen und Schauspieler.

Dass der Autor in seiner jugendlich-schwärmerischen Begeisterung jeden Abend ein neues unvergessliches Theatererlebnis möchte, Tag für Tag einen neuen Höhepunkt wünscht und erwartet, ist wohl ein zu hoher Anspruch, der in der Realität kaum erfüllt werden kann.

Jellineks Essay wendet sich – das zeigt die Fülle an Anspielungen aus Theatertexten – an das Burgtheaterpublikum, an ein kundiges Burgtheaterpublikum, an Gleichgesinnte und solche, die der Autor mit seiner Begeisterung anstecken möchte. Der Text will anregen, eigene Erfahrung damit zu vergleichen, zuzustimmen, zu ergänzen oder zu widersprechen. Dass dieser persönliche Text eines so jungen Menschen veröffentlicht wurde, ist sicher ein Zeichen dafür, welche Bedeutung das Burgtheater in dieser Zeit in der Öffentlichkeit hatte.

b) Hermann Bahr: Burgtheater

ba) Vom Persönlichen zum Allgemeinen – das Einleitungskapitel

Genauso wie Jelinek wirft Hermann Bahr gleich am Beginn ein paar Namen aus der Vergangenheit des Burgtheaters ein, Namen, die ihm vom Hörensagen her ein Begriff sind. Sein Text beginnt mit einer Kindheitserinnerung und die Namen sind ihm, als Kind, vor allem durch das Erzählen seines Vaters, der dies an „langen Winterabenden“ tat, vertraut. Es sind Namen von Schauspielern, von Rollen und Titel von Stücken. Durch das Erzählen des Vaters seien sie ihm, wie er schreibt, so vertraut geworden, als habe er sie selbst gekannt.

„Der Knabe“, so spricht er weiter von sich selbst, „konnte kaum schreiben, da wurde schon ein Heft angelegt, in das er fortan Tag um Tag eintrug, was man im Burgtheater gab, mit der Besetzung.“ (1) ¹¹⁴ Das Burgtheater selbst hatte der in Linz aufgewachsene Bahr bis dahin noch nie betreten. Sein erster Besuch dort aber, in Begleitung des Vaters, wird ihm gleichsam zur Initiation ins Erwachsenenleben, wird ihm „zum Zeichen meiner Entlassung aus der Kindheit, zur Weihe des Jünglings“. (1)

Nach diesem persönlichen Einstieg mit einer Kindheitserinnerung wird das Beispiel des theaterbegeisterten Vaters auf die Zeitgenossen ausgeweitet, alle, „die sich über der Not des Tages noch eine Verheißung, einen Trost, eine Zuversicht, die sich, wie der Bürger das auszudrücken pflegt, doch ein Ideal bewahren wollten“, all diese besuchten das Burgtheater, „es erkannten sich daran die ‚Gebildeten‘ in Österreich“. (2) Zeugnisse von der Bedeutung des Burgtheaters legt Bahr auch durch Nennung literarischer Beispiele, in denen dieses Theater Thema ist, vor: ein Kapitel aus Stifters „Nachsommer“ oder das „Hebbelbuch“ des Emil Kuh. (2)

Doch dass das Burgtheater nicht mehr das, was es einmal gewesen ist, sei, eine „Lebensmacht im alten Österreich“ nämlich, klingt in der Bemerkung an, dass nur

114 Bahr, Hermann: Burgtheater. S. 1.

Auch hier werden die Seitenzahlen dieser Ausgabe bei den jeweiligen Zitaten in Klammern angeführt.

mehr ein „Abglanz dieses Ruhmes [...] bis auf den heutigen Tag noch nach[glüht].“ (3)

Der Schluss des ersten Absatzes des einleitenden Kapitels kommt wieder auf Persönliches, den Hinweis, dass der Autor „voriges Jahr ein paar Wochen Dramaturg des Burgtheaters war und fortgesetzt bezichtigt wurde, sein Direktor zu werden“. (3)

Der zweite Absatz nun handelt von Klagen, Klagen in der Hinsicht, dass die große Zeit des Burgtheaters vorbei sei. Dieser Meinung seien allerdings nicht bloß die Zeitgenossen, auch schon in der Generation davor hätten die Älteren über den Verfall des Burgtheaters gejammert. „[D]as richtige Burgtheater liegt immer in der Vergangenheit“, (4) stellt Bahr fest. Auch die guten Zeiten der Vergangenheit seien in ihrer Gegenwart nie als solche erkannt worden. Jene Theaterleiter, über die später im Text die Rede ist – Schreyvogel, Laube, Dingelstedt und Burckhard –, die für Bahr dem Ideal eines Theaterleiters am nächsten kommen, seien „von ihrer Zeit wie Schänder des verratenen Heiligtums behandelt worden“. (4)

Der dritte und letzte Absatz des ersten Kapitels greift auf das vor, wovon in der Folge die Rede sein wird: Die Gründe der Entstehung und die Geschichte des Burgtheaters. Von einem „tiefe[n] innere[n] Widerspruch“ ist da die Rede, der dem Burgtheater „von Anbeginn im Leibe“ gesteckt habe; aus Opposition sei das Burgtheater entstanden und Opposition sei es selbst. (4f) – Worin nun dieser Widerspruch besteht und wogegen sich die Opposition richtet, wird an dieser Stelle nur angedeutet: „Widerspruch einer Handvoll unösterreichischer Intellektuelle[r] gegen den Geist der großen österreichischen Tradition“ und „Opposition gegen unsere Tradition“. (5)

In diesem Einleitungskapitel geht Bahr also vom Persönlichsten der eigenen Erfahrung und Kindheitserinnerung, von dem, was das Burgtheater ihm damals bedeutete, über die Erfahrungen seines Vaters und anderer älterer Zeitgenossen,

was es ihnen bedeute, hin zur Frage nach dem Wesen der Gründe, die das Burgtheater überhaupt entstehen ließen.

bb) Gegenüberstellung und Polarisierung, über das Barocktheater, seine Auflösung und seine Fluchtpunkte, Überlegungen zur Schauspielkunst und die Gründung des Burgtheaters – das zweite Kapitel

Das erste Kapitel hebt sich nicht nur inhaltlich vom weiteren ab – es geht anfangs um Autobiografisches und kaum noch, nur in Andeutungen, um die Geschichte des Burgtheaters, wovon ansonsten der größte Teil der Schrift handelt –, sondern auch stilistisch. Der Ton wird nun schärfer, es kommt gleich am Beginn des zweiten Kapitels geradezu zu Beschimpfungen gegenüber einem Herrn von Sonnenfels, den der Autor nicht als bekannt voraussetzt, da er die Frage stellt: „Wer war dieser Herr von Sonnenfels?“ und ihn – eine Gestalt aus der Mitte des 18. Jahrhunderts, obwohl an der Stelle von einer zeitlichen Einordnung nicht die Rede ist – nun vorstellt, in einer Weise charakterisiert, die zum Teil den Eindruck entstehen lässt, als habe der Autor ihn persönlich gekannt. Das hat er natürlich nicht, aber er sieht in Sonnenfels den Vertreter eines bestimmten Menschentypus, den Bahr sehr wohl zu kennen scheint, er ist für ihn „das erste Beispiel der später so beliebten jüdischen Verkleidung ins Deutschnationale, die selbst in den friedfertigsten Menschen Anfälle von Antisemitismus erregen kann, überhaupt der erste Fall des entwurzelten, nirgends heimischen, überall sich eindringenden Juden, seelenlos, auf den bloßen Verstand reduziert, nur von Eitelkeit, Haß und Neid bewegt [...].“ (6f) – Diese deutlich antisemitische Hasstirade erstaunt nicht, wenn man an Bahrs Antisemitismus seiner Studentenzeit denkt, und erstaunt und befremdet gleichzeitig doch, wenn man daran denkt, dass er diesen Antisemitismus zu der Zeit eigentlich längst überwunden hatte und auch viele seiner Freunde jüdischer Abstammung waren.

Im Anschluss an diese Auslassung über Herrn von Sonnenfels klingt etwas an, wovon in der Folge immer wieder die Rede sein wird: das *österreichische Wesen*, an dieser Stelle genauer: das Wesen des Wienerers, auf das dieser „Enkel eines Berliner Rabbiners“ (also Sonnenfels) gestoßen war. Auch gegen „die Wiener“ schreibt Bahr nun mit scharfer Feder an, in jedem Wiener stecke „ein Masochist

[...], der Prügel will“ und Sonnenfels habe „zuerst des Wieners tiefsten Wunsch [erfüllt]: ein Dreck zu sein“. (6f) – Dass in diesen Worten wohl auch ein Körnchen Wahrheit bzw. Erfahrung des Autors stecken mag – man denke an seine „Wien-Verbitterung“ in der Zeit um 1900 – und vielleicht auch ein Maß an Selbstironie des Österreicher und Wahlwieners Hermann Bahr, liegt nahe, es scheint die Hassliebe eines Übertreibungskünstlers und brillanten Formulierers zu sein, eines Essayisten, der sagt, was er denkt. Diese Hassliebe und auch die Zwiespältigkeit des Wiener Wesens wird ein paar Sätze später deutlich, wenn es heißt: „[E]r [der Wiener] ist des Höchsten fähig, aber er kann nicht daran glauben“. (7)

Ein Großteil dieses zweiten und längsten Kapitels besteht aus Gegenüberstellung und Polarisierung, die durchaus mit Wertung und Schwarzweißmalerei verbunden sind. Das zeigt sich bereits in der schon erwähnten Frage, wer Herr von Sonnenfels sei, denn neben dieser Frage steht eine andere: „Was war der Hanswurst?“ (6) Eine erste Gegenüberstellung ist also die von Hanswurst und Herrn von Sonnenfels. Ohne dass nämlich im Text noch etwas darüber gesagt wurde, wer Sonnenfels nun tatsächlich war (abgesehen von seiner Charakterisierung), wird diese Gegenüberstellung mit der Gegenüberstellung von „regelmäßigem Stück“ und „Extemporieren“, also dem Stegreifspiel, verbunden, und damit wird klar: Sonnenfels ist Hanswursts Gegenspieler und hat diesen besiegt.

Die Oppositionen, die sich beim Lesen der folgenden Seiten ergeben, sind zusammengefasst diese:

Hanswurst / Sonnenfels
Extemporieren / regelmäßiges Drama
Stegreifstück / Lesedrama
Schauspielkunst / Wortkunst
Barock / Aufklärung
bildendes Zeitalter / redendes Zeitalter
Bildner (symbolisch) / Redner (diskursiv)
Dichter / Literat
Volkskultur / Hofkultur
Barocktheater / Burgtheater

Die jeweils erstgenannten Begriffe stehen bei Bahr für das Ursprüngliche oder volkstümlich Eigenständige, die rechts stehenden Begriffe sind bereits ein Abfall davon; den erstgenannten gehört Bahrs Neigung, sie bewertet er durchwegs höher.

Einem dieser oben angeführten Begriffe, dem Barock nämlich, widmet Bahr einen großen Teil des zweiten Kapitels und auch später ist immer wieder davon die Rede. Das barocke Wesen, das später oft auch mit dem „österreichischen Wesen“ gleichgesetzt wird, ist für Hermann Bahr ein Thema der Begeisterung, und man denke auch daran, dass die Burgtheater-Schrift in jene Lebensphase Bahrs entstanden ist, in der er sich von der Dekadenz und von Wien abgewandt hat, in der er nach Salzburg, in jene Stadt, die für ihn für das Barock stand, gezogen ist.

Der erste Satz dieses Barock-Teils der Burgtheater-Schrift spricht von Auflösung bzw. Flucht: „Als dem barocken Geiste bange wird, nicht länger die Höhe behaupten zu können, flüchtet er in den Hanswurst.“ (12) Der Hanswurst ist also der Fluchtpunkt oder das Überbleibsel des barocken Schauspielers, jenes von Bahr so bezeichneten „elementaren Schauspielers“, der in der Höhe des Barocktheaters als „reifste Frucht“, als „Summe seiner Lebenskräfte“ hervorgebracht wurde. (12)

Wie wird nun das von Bahr so gerühmte und bewunderte Barocktheater beschrieben?

Nur in ein paar Stichworten ist zunächst vom frühen Theater die Rede, vom Theater des Altertums, wo der Schauspieler bloß „dienende Stellung“ hatte, „Begleiter und Gehilfe der festlichen Handlung“ war (12), und vom geistlichen Volksstück, wo „junge Leute zumeist, fast noch Knaben, vom Kirchendiener versammelt und in bunte Gewänder gesteckt“ worden waren (12). Als erstes Beispiel des Barocktheaters nennt er das Schuldrama, das „bei den Benediktiner gehegt, von den Jesuiten kunstvoll ausgebildet“ wurde, und das als „wunderbare Blüte des Barocktheaters, dem an höchster seelischer wie sinnlicher, den ganzen Menschen aufschreckender, zerwühlender, durchglühender, überflutender beglückender Gewalt nur etwa das Theater des Dionysos sich zagend vergleichen

mag“ (13) beschrieben wird. Hier ist bereits etwas für Bahr am Barocktheater Wesentliches angedeutet: Das Barocktheater spricht den *ganzen Menschen* – und auch *alle Menschen*, vom Fürsten bis zum Bettler – *mit allen Sinnen* an. Es ist ein „Füreinander aller Künste“ (29), es ist alles Mögliche und Vorstellbare, was ein Theater nur sein kann, wie ein Schwall von Aufzählungen sie alle nennt:

„Kirchenspiel, Weihespiel, Festspiel, Hofspiel, Volksspiel, Künstlerspiel und Kinderspiel, wetteifernd von Denkern, Dichtern, Musikern, Malern, Tänzern, Schauspielern, Gauklern, Feuerwerkern, Maschinisten und Schneidern bedient [...], Theater als Augenlust, Ohrenschaus, Sinnensrausch, Geistessaat und Herzenstrost, als Erzählung, Belehrung, Ermahnung, Unterweisung, Erhebung, Bekehrung und Erlösung, als Erlustigung, Verspottung, Betörung, Verblüffung und Erschütterung, Wundertheater, Zaubertheater, Kasperltheater zugleich, Theater von Gott her und zu Gott hin, das aber auf dem Wege noch Possen frech mit dem Teufel selbst treibt.“ (14)

Das alles also ist das Barocktheater, ein Ereignis ist es, bei dem „der Funke von der Bühne hinüberspringt“ (15) zum Zuschauer, der somit einbezogen wird in das Geschehen auf der Bühne. „Diese Verwandlung des Zuschauers in den Helden ist es, auf die das Barocktheater zielt“ (15).

In einem Abschnitt wird in wenigen Sätzen die Geschichte der Schauspielkunst, von der Antike bis zum Hanswurst des ausgehenden Barocks, umrissen. Diese Geschichte ist nach Bahr ein Weg vom Schein zum Sein: Die antiken, Masken tragenden Schauspieler und die vom – hier wieder aufgegriffenen Kirchendiener – im geistlichen Volksstück eingesetzten und mit falschen Bärten und Schminke versehenen Knaben, stellen ihre zugeteilte Rolle bloß vor und dar, der davor schon so bezeichnete „elementare“ Schauspieler des Barock dagegen besitzt die Macht der Selbstverwandlung, er täuscht nicht bloß vor, er *ist*, was er spielt. Das gehe, so Bahr, so weit, dass „der elementare Schauspieler in seiner höchsten Steigerung“ sich selbst allein ein ganzes Theater ist. Und das ist der Hanswurst. „Im Hanswurst geht das Brock unter“ (18). „Am Hanswurst stirbt das Barock, aber im Hanswurst lebt es noch fort. Solange der Hanswurst nicht erschlagen ist, ist das Barock noch immer nicht ganz tot“ (19). – Einen solchen Schauspieler, der für sich allein ein ganzes Theater ist, der weder einen Dichter braucht noch

Kulissen, nicht einmal ein Theatergebäude, da ihm „nichts als zwei Bretter über zwei Fässer gelegt“ (17) genügen, stößt das Theater aus. Bahr spricht von einem „letzten Schauder“, in dem sich das Barocktheater noch einmal aufrafft und „in seine Grenzen heimzukehren“ sucht und zur Oper wird (17).

Das Barocktheater, diese Einheit vieler Künste, spaltet sich – nachdem es den sich zum Hanswurst verselbständigten Schauspieler nicht hat bändigen können – auf in Oper, Ballett und Stegreifspiel, es ist also nicht mehr diese Einheit und so nicht mehr das ursprüngliche Barocktheater. Trotzdem lebt es noch weiter – nicht zuletzt eben im Hanswurst – und Hermann Bahr nennt im Laufe des zweiten Kapitels noch weitere dieser Fluchtpunkte des Barocktheaters oder deutet sie zumindest an: In Bayreuth finde „Theater als Ereignis, Theater, das nicht das Spiel vom Zuschauer trennt“ statt (14); Richard Wagner sei „das letzte Wort [...], nach dem das deutsche Volk drei Jahrhunderte lang gerungen hat“ (30); bei Max Reinhardt, „in dessen Kunst das Barock noch einmal aus dem Traum spricht“ (22) findet er Spuren, früher schon und in Österreich bei Johann Anton Stranitzky, der das alte Kärntnertheater leitete, und – das wird über mehrer Seiten ausgeführt und an Beispielen belegt – an Goethes Theater in Weimar, wohin das „vazierend gewordene“ Barock kommt, „während daheim [in Österreich] der aufgeklärte Verstand in Person des Herrn von Sonnenfels siegt“ (25).

Vom Burgtheater selbst ist in diesem Kapitel kaum – oder nur indirekt – die Rede. Die Hintergründe, die für seine Gründung sprachen, werden aber hier verständlich gemacht.

War vorhin vom Barocktheater, seinem Blühen, seiner Auflösung und seinen Fluchtpunkten die Rede, also von Umständen, die im Theater selbst und in der Schauspielkunst liegen, so soll nun das aufgegriffen werden, was Hermann Bahr zu den politischen Hintergründen hier zu sagen hat.

Vier Habsburgerherrscher, unter denen das Barocktheater wachsen konnte – Ferdinand III., Leopold I., Josef I. und Karl VI. – erwähnt Bahr und weist auf die Bedrohungen durch Türken, Franzosen und die Pest hin, denen die „Darstellung des Wahren, Schönen, Guten“ in der Barockkunst gegenübergestellt wurde. (13) Das Barocktheater ist „Ausdruck dieser Zeit“ (14), aber Zeiten ändern sich und diese Änderung wird in der Folge vor allem an einer Person festgemacht: an

Maria Theresia, der Tochter Karls VI., der an einer Stelle als „letzter Direktor“ des Barocktheaters bezeichnet wird (23). Mit dem Theater und mit Schauspielern konnte Maria Theresia wenig anfangen, Bahr bezeichnet sie als „eine sehr brave Hausfrau“, als „hausbackene Haushälterin mit gesundem Hausverstand“ und merkt an: „Es sieht ihr gleich, daß sie die Schauspieler von ganzem Herzen haßt“ (20). Und später heißt es:

„Dieser Haß wurzelt in einem guten Instinkt: denn der Schauspieler ist der Erbfeind ihrer inneren Welt, im Schauspieler lebt noch alles fort, wovon sie der Abschied ist: die große Tradition Habsburgs, die zu vernichten dann ihr Sohn, der Lothringer, sein Leben aufwendet. [...] [S]ie zuerst verbietet das Extemporieren. Unter ihr erscheint das ‚regelmäßige‘ Theater zum erstenmal in Wien: die Neuberin gastiert und fällt glänzend durch. Unter ihr wird der Hanswurst in seiner höchsten Erscheinung aus Wien vertrieben“ (20)

Das waren also die Vorbedingungen, die den Vorschlägen des Herrn von Sonnenfels gerade recht kamen. Es galt, sich zwischen Wortkunst und Schauspielkunst, zwischen Dichter und Mimen zu entscheiden, wie Bahr das – seine Gegenüberstellungen aufgreifend – darstellt.

„Hanswurst ist der aller Zucht entsprungene, sich an seiner Selbstherrlichkeit berausende Schauspieler, schon fast bis zur eigenen Karikatur. Aber Herr von Sonnenfels ist bloß der Affe des Dichters. Kaiser Josef entscheidet für den Affen. Aus dem Geiste des Herrn von Sonnenfels entsteht das Burgtheater. Es ist eine Gegenründung. Zunächst gegen den Hanswurst. Vielmehr gegen den Schauspieler, der immer eigentlich mit dem Hanswurst gemeint wird. Gegen das Barocktheater, von dem nur der Hanswurst, nur der Schauspieler noch am Leben ist. Gegen das Barock. Gegen den Geist der großen österreichischen Vergangenheit. Es ist eine Gegenründung des Ressentiments der Schwäche gegen die Kraft, eine Gegenründung des Augenblicks, eine Gegenründung der ‚aufgeklärten‘ Zeit.“ (24)

Die Gründung des Burgtheaters wird hier in diesen kurzen – und tatsächlich auch verkürzten Sätzen („*Es ist eine Gegenründung. Zunächst gegen den Hanswurst. Vielmehr gegen den Schauspieler [...]. Gegen das Barock. [...]*“) – dargestellt. Die gerade hier, an dieser für das Thema der Schrift doch zentralen Stelle, in der es um die Gründung des titelgebenden Gegenstandes geht, verwendete Sprachform ist bemerkenswert, vergleicht man sie mit der des übrigen Textes, mit

seinen oft langen Satzperioden, vor allem in jenen Teilen, in denen das Barocktheater beschrieben wird. Ein Beispiel sei dazu angeführt:

„Er aber, der elementare Schauspieler in seiner höchsten Steigerung, ausgestoßen und ganz auf sich selber angewiesen, er selbst ein ganzes Theater allein, ohne Dichter, ohne Maler, ohne Musik, nichts als zwei Bretter über zwei Fässer gelegt und er darauf, mit nichts als seiner alles vorzaubernden, aber von der ganzen Welt nichts als Vorzauberung erübrigenden Kunst der Verwandlung, die lachend zeigt, daß schließlich nichts in ihr steckt als eben solch ein armseliger Jammermann, wie jeder von Euch allen dort unten selber ist, der unterstandslos gewordene Schauspieler, aus dieser Gesellschaft der Künste, die das Barocktheater war, fortgejagt, weil sie fühlt, daß sie nicht mehr die Kraft hat, ihn zu bändigen, weil sie vor ihm erschrickt, der, jetzt selber schon eine solche Gesellschaft der Künste geworden, in seiner Kunst alle Künste summierend, sie nicht mehr braucht, und weil sie so nur noch die Wahl hat, sich aufzugeben oder ihn, er aber nun, selig, fortgejagt zu sein, im Rausche seiner Gottähnlichkeit, voll Ungeduld zu zeigen, daß er das alles ganz allein vermag, der Schauspieler in der höchsten Vermessenheit seiner sich nun der Alleinherrschaft bemächtigenden Kunst, das ist der Hanswurst.“ (17f)

Es scheint hier – ob bewusst oder nicht – der Autor tatsächlich eine dem Inhalt entsprechende Form gefunden zu haben: Dem 184 Wörter langen Satz, der die Entwicklung des „elementaren“ Barockschauspielers zum Hanswurst beschreibt, steht der 4-Wort-Satz „Es ist eine Gegengründung.“ oder gar der unvollständige Satz „Gegen das Barock.“ wohl auffällig gegenüber.

In diesem zweiten Kapitel wird vieles angesprochen, die Überlegungen zur Schauspielkunst etwa wird Hermann Bahr in einem eigenen Band aus dem Jahr 1923 mit diesem Titel weiter ausführen, und es geschieht dabei ein Springen von einem Thema zum anderen. Denn die obige Darstellung des Inhaltes ist eine vereinfachende und zusammenfassende. Die tatsächliche Abfolge der Themen erscheint im Text viel weniger geordnet, sondern von Einfällen geleitet, die von einem zum nächsten führen.

bc) Musterbeispiele guter Theaterleiter, eine Beispielreihe durch die Geschichte des Burgtheaters – das dritte bis fünfte Kapitel

Die Kapitel III. bis V. vollziehen, grob gesprochen, einen Gang durch die Geschichte des Burgtheaters, der vor allem an vier herausragenden Theaterleitern festgemacht ist: Schreyvogel, Laube, Dingelstedt und Burckhard.

Der Beginn des dritten Kapitels schließt aber zunächst an das Vorige an, gleich mit einer neuen Gegenüberstellung: „das Volksfest wird zur Sittenschule, dem Zauberer folgt der Schulmeister“ (30).

Das Burgtheater ist nun im dritten Kapitel bereits als gegründet vorgestellt. Die Umstände der Gründung werden so zusammengefasst: „Es soll nichts mehr klingen vom alten Österreich. Dazu wird, aus dem Geiste ‚deutscher Patrioten‘, das Burgtheater gegründet.“ (30) – Spätestens an dieser Stelle muss man sich die Frage stellen, warum Bahr, der sich im ersten Kapitel als begeisterter Bewunderer des Burgtheaters erklärt, bisher nur Schlechtes darüber sagte, seine Gründung als Zerstörung alter Theatertradition, des von ihm so gerühmten Barocktheaters sieht. Eine Antwort lässt sich darin finden, dass Bahr immer wieder zwischen dem Burgtheater, *wie es gemeint war*, und dem Burgtheater, *wie es tatsächlich geworden ist*, unterscheidet. Das Burgtheater, wie es gemeint war, lehnt er ab, das Burgtheater, das von der Intention seiner Gründung abweicht, bezeichnet er dagegen als groß. Im Horoskop des Burgtheaters stehe, so Bahr, „daß es groß immer nur dann sein kann, wenn es sich selber untreu wird.“ (31) Nun wird in einer weiteren Hinsicht verständlich, was davor von Opposition gesagt wurde: Das Burgtheater wurde nicht nur als Opposition zum Barocktheater, und dabei vor allem zum Hanswurst und zum Stegreifspiel, gegründet, es wurde auch sich selbst immer wieder zur Opposition, und immer wenn es das wurde, war es „groß“.

Eine erste solche Opposition sieht Bahr bereits in der anfänglichen Organisation des Burgtheaters, das von einer „Schauspielerrepublik“ zunächst gleitet wurde, obwohl es doch „[a]us dem Haß gegen den Hanswurst, den ‚autonom‘

gewordenen Schauspieler“ entstanden ist, „als ein Versuch des Literaten,¹¹⁵ selber auch einmal ‚autonom‘ zu sein.“ (31) Obwohl bei dem Kampf zwischen Schauspieler und Dichter letzterer als Sieger hervorgegangen sei, wurde „der Siegespreis: das Burgtheater dem Schauspieler übergeben.“ (31) Und darin sieht Bahr etwas für den österreichischen – oder „altösterreichischen“, wie er schreibt – Geist Typisches: „Wenn man sich in Österreich einmal entschlossen hat, etwas zu tun, hält man nämlich für gerecht, immer rasch auch das Gegenteil davon zu tun“ und: „Man glaubt in Österreich stets jemand am sichersten unterzukriegen, indem man ihm die Leitung übergibt.“ (31)

Doch mit der Schauspielerrepublik ging es nicht, wie Bahr – ohne dies weiter auszuführen – anmerkt, „Brockmann wurde Direktor. Es ging auch unter Brockmann nicht. Es ging so lange nicht, bis über das Burgtheater ein barocker Mensch kam: Schreyvogel.“ (32)

Mit diesem Satz wird das eigentliche Thema des dritten bis fünften Kapitels eingeleitet, nämlich jene Theaterleiter aus der Geschichte des Burgtheaters vorzustellen, die für Bahr dem Ideal eines Theaterdirektors am nächsten kommen, und – im Hinblick auf das Burgtheater und seine Gründungsabsicht – gerade dazu eine Opposition bilden.

Der erste dieser nun vorgestellten Theaterleiter ist Josef Schreyvogel, ihm ist der Großteil des dritten Kapitels gewidmet. Er wird gleich im ersten Satz des Teiles über ihn als einer bezeichnet, in dem „alle guten Geister Österreichs“ sich versammelt hätten. Er ist für Bahr also ein typischer Vertreter jenes von ihm immer wieder beschworenen *österreichischen Wesens*, einem Thema, dem an späterer Stelle noch Beachtung geschenkt werden wird. An dieser Stelle läuft die Beschreibung von Schreyvogels österreichischem Wesen auf ein aus dem „Epimenides“ entlehntes Wort hinaus: „Nachgiebigkeit bei großem Willen“ (33).

115 Bahr unterscheidet an früherer Stelle – in einer seiner polarisierenden Gegenüberstellungen – zwischen Dichter und Literaten. Der Literat sei der wesentlichste Feind des Dichters, denn sein Wort sei „bloße Rede, zu Verständigung gebraucht“, während des Dichters Wort „Erscheinungen“ gibt. An der gegenständlichen Stelle im 3. Kapitel scheint er die Begriffe allerdings synonym zu verwenden, da zwar zuerst vom *Literaten* die Rede ist, unmittelbar darauf aber vom Kampf des *Dichters* gegen den Schauspieler.
Vgl. Bahr, Hermann: Burgtheater. S. 9 u. S. 31.

Bevor Bahr Schreyvogel nun biografisch vorstellt, fasst er seinen Werdegang in einem Satz zusammen: „Er kommt aus der ‚Aufklärung‘, geht über Weimar, bleibt unromantisch und stellt, ohne es selbst zu wissen, das Barock wieder her.“ (33) Das in diesem Satz vorausgreifend kurz Zusammengefasste wird auf den folgenden Seiten näher ausgeführt: Er gerät an Kant, dem er seine „geistige Wiedergeburt“ (34) zu verdanken habe, und Kant ist auch dafür verantwortlich, dass er nach Jena und Weimar kommt und mit Wieland und Goethe bekannt wird, da er über Karl Leonhard Reinhold, dem „emsigsten unter den Getreuen Kants“ in Wien, und dessen Schwiegervater Alxinger bei Wieland eingeführt wird (34). Von Zufällen spricht Bahr hier und setzt das Wort „zufällig“ unter Anführungszeichen (34). „Wieland nimmt ihn gut auf“, heißt es, doch „zu Goethe kann er kein rechtes Verhältnis finden: Goethe mag ihn nicht. Warum?“ (34) – Diese gestellte Frage, die „bisher noch nicht ganz gelöst“ worden ist, beantwortet Bahr zwar ebenfalls nicht, aber es folgt nun eine Auseinandersetzung mit Goethes Theater in Weimar, „wo, was in Wien fast vor hundert Jahren schon allmählich im Verblühen war, eben erst in Goethen wieder still einen neuen Keim trieb.“ (35) Von einem „Missverständnis“, das zwischen Schreyvogel und Goethe herrschte, spricht Bahr:

„[W]as Goethe sich auf dem Theater erst abringen muß, weiß Schreyvogel gar nicht zu schätzen, denn das setzt *der Wiener*, in dem das Barock noch nicht verloschen ist, doch als selbstverständlich voraus. Goethe wieder kann nicht wissen, daß, was er hier mit heißer Seele sucht, dieser vorlaute junge Mensch daheim längst hat. Schreyvogel ist um zehn Jahre zu früh nach Weimar gekommen, um den Theaterdirektor Goethe verstehen zu können.“ (36)

Hier, mit diesem „daheim“, ist wieder der Bezug zum „österreichischen Wesen“, genauer zu der eigenen Art österreichischer Literatur und österreichischen Theaters, angedeutet, die aus jenem barocken Wesen kommt, auf das Bahr immer wieder verweist. Ein wenig später ergänzt Bahr zu jenem „Missverständnis“ der beiden noch, „daß Goethe den elementaren Schauspieler nicht kannte, den *der Wiener* beim Theater voraussetzt“, während Schreyvogel dafür ein „angeborenes Gefühl“ gehabt hätte. (38) Zweimal wird hier in den angeführten Zitaten, und jeweils von mir kursiv hervorgehoben, Schreyvogel nicht mit Namen genannt,

sondern als „der Wiener“ bezeichnet, also nicht nur als Person gemeint, sondern als ein Vertreter einer besonderen Zugangsweise, eines besonderen Verhältnisses zum Theater.

Nach dieser Vorgeschichte vor Schreyvogels Burgtheaterzeit, geht es nun um Schreyvogels Zeit am Burgtheater. 1814 wurde er dorthin berufen, wieder ein „Zufall“, obwohl Bahr dieses Wort an der Stelle nicht ausspricht.

„Die Geschäftsuntüchtigkeit eines Kavaliers, der sich in den Rechnungen nicht auskannte, rief den Kaufmann Schreyvogel [er war u.a. als Kunsthändler tätig] [...] ans Burgtheater. [...] Er hieß zunächst Präsidialsekretär und Kanzleidirektor der Zentralkommission. Auch Hoftheatersekretär hieß er; auch Dramaturg. Direktor hieß er nie, er war es nur.“ (39)

Was nun folgt in Bahrs Text, ist auf der einen Seite einiges zu Schreyvogels Theaterführung, auf der anderen Seite aber lassen sich hier auch Bahrs Ansichten über eine gelungene Theaterleitung herausfiltern, diesem Aspekt soll später in einem eigenen Kapitel noch Beachtung geschenkt werden. Hier seien nur ein paar Anmerkungen Bahrs herausgegriffen. Wieder gelingt es Bahr hier, in einem Satz zusammenzufassen, was die Qualitäten Schreyvogels ausmachte:

„Es ist ein Schauspiel ohnegleichen, wie der Journalist, Kunsthändler und Dichter Schreyvogel nun leise die sämtlichen Tugenden des großen Theaterdirektors eine nach der anderen aus dem Ärmel zu schütteln beginnt und über Nacht Regisseur, Vortragsmeister, Dramaturg, Diplomat, Tyrann, Kamerad und so seiner Vorgesetzten wie der Untertanen, aber auch noch der Dichter, der Presse, ja des Publikums Herr wird.“ (41)

Eine weitere Gabe Schreyvogels war es, Talente zu erkennen, Talente von Schauspielern wie auch von Dichtern, wie zum Beispiel das eines „ungeschickten jungen Menschen“, der mit einem „unbrauchbaren Stück“ zu ihm gekommen war: „Doch unter dem leisen Druck seiner produktiven Hand machte Schreyvogel die Ahnfrau daraus und so wird der ratlose junge Mensch durch ihn Grillparzer [...]“ (42). Auf die Rechnung Schreyvogels geht die Wiederentdeckung Calderons, des barocken spanischen Dichters und erst er hat „den Nathan, den Götz, Maria Stuart, Wallenstein und Tell, Romeo und Heinrich IV. ins Burgtheater gebracht, er hat Othello, Hamlet, Lear und den Kaufmann von Venedig aus den

entstellenden Vermummungen der aufgeklärten Zeit befreit, er hat Kleist, Grillparzer und Bauernfeld eingeführt [...].“ (44)

Was Bahr zu Schreyvogels Abgang vom Burgtheater zu sagen hat, ist bloße Andeutung, die auf Klärung neugierig macht, die von ihm jedoch nicht gegeben wird:

„Nachdem er achtzehn Jahre gefroht [sic] und das Burgtheater über alle deutschen Bühnen erhoben hatte, warf ihn ein Graf mit solcher Eile hinaus, daß sein Regenschirm stehen blieb. Das Burgtheater lebt seitdem davon, daß von Zeit zu Zeit immer wieder einer diesen vergessenen Regenschirm nimmt.“ (47) ¹¹⁶

Von Schreyvogels Nachfolgern sagt Bahr, sie seien „ganz im Sinne des Publikums: Literaten zur Aufsicht der in eine Beamtenstellung niedergedrückten Schauspieler, [...] die dem Wiener genau das Theater gaben, in dem er sich wohl fühlt. Daß er eines braucht, in dem er sich nicht wohl fühlt, das ihn aufschreckt, aus dem ihn sein besseres Gewissen anherrscht, [...] konnten sie [die Theaterleiter nach Schreyvogel] freilich nicht verstehen.“ (47f)

Damit ist angedeutet, worum es im vierten Kapitel neben dem in der Folge vorgestellten vorbildlichen Theaterleiter Heinrich Laube geht: um das Publikum.

Laube wird von Bahr als „ein ganz unbarocker Mann“ (48) bezeichnet, brachte aber das mit, was in der Zeit vor ihm gefehlt hatte, den „schaffenden Hauch“ und „den Glauben an das Burgtheater“ (48). Zur Biografie des nun vorgestellten Theaterleiters Laube sagt Bahr – im Gegensatz zu Schreyvogel – kaum etwas, er beschreibt ihn als

„handfest bürgerlich und von der Sorte, die zeitlebens eigentlich Student bleibt, burschikos, fast vulgär, mit einer Vorliebe für das ‚Dreiste‘ (das ist sein Lieblingswort, das immer wiederkehrt), auch selber durchaus nur Redner, auch als Dichter gar kein Bildner, mit allen gemeinen Instinkten und auch dem schlechten Ton des ‚jungen Deutschlands‘, aber tief in sich geheimnisvoll, ja fast bis zum Dämonischen, der höchsten Empfindung für Schauspielkunst so hellseherisch mächtig, wie zuweilen ungewöhnliche

116 Das Thema des vergessenen Regenschirms wird später, bei der Beschäftigung mit Rudolph Lothars Text, noch geklärt werden.

Menschen es gerade für ihren Widerspruch, für das, was ihnen im Innersten versagt bleibt, für ihre ungestillte Sehnsucht sind, und mit dem schärfsten Blick für die Wirklichkeit, mit einem Willen von einer Kraft, einer Zuversicht, einer Unerschrockenheit begabt, dessen Anblick allein schon Österreichern ein längst entwohntes, überwältigendes, berauschendes Schauspiel war.“ (48f)

Später heißt es über ihn: „Bis zur Besessenheit war er dem Theaterwahn ergeben.“ (50)

Zwar „unbarock“ und nicht Österreicher, war Laube, wie Bahr dies nahe legt, ein Theaterdirektor in seinem Sinne. Er hatte das Publikum im Griff und lenkte es, das ging nach Bahr sogar so weit, dass er mit dem Burgtheater und durch das Burgtheater erst eine „Wiener Gesellschaft“ geschaffen habe, zum Beispiel durch den „berühmten Konversationston“ des Burgtheaters. Das Burgtheater schien in Österreich zum Ersatz für das geworden zu sein, was es in anderen Ländern als die „große Gesellschaft“ gab:

„Im Salon lernt ein junger Franzose, durch Sport, im Klub, in der großen Welt ein Engländer gehen und stehen, auch geistig; er wird geformt und übt das Leben ein. Das alles hatten die Wiener nicht. Laube gab ihnen das Burgtheater dafür, es ist unter ihm eine Schule der Geselligkeit geworden.“ (54)

Schauspielerinnen und Schauspieler aber auch Theaterdichter – wie etwa Bauernfeld –, die in ihren Gesellschaftsstücken den „Plauderton“ oder „Plauschton“ schufen, wurden zum Vorbild für die bürgerliche Gesellschaftsschicht, ein Aspekt des Theaters, neben Unterhaltung und Belehrung, der keineswegs übersehen werden darf.

Laube habe „das barocke Auge“ gefehlt; „[s]ein Auge schlägt das Barock erst in Dingelstedt wieder auf“. (59) Mit diesem Hinweis beginnt die Vorstellung des dritten in der Reihe der vorbildlichen Theaterleiter. Über Franz Dingelstedt – die Vornamen nennt Bahr im Übrigen so gut wie nie, nur den Schreyvogel in einem Zitat –, sagt Bahr nicht viel, nichts zu seiner Biografie, außer, dass er „Lehrer zunächst, bald Journalist, auch Dichter“ war (60). Dingelstedt wird hier als Person kaum greifbar, er wird eher als Vertreter eines Standes und als Typus vorgestellt, als Vertreter eines stolzen und selbstbewussten Bürgertums:

„Wie Freytag in Person gleichsam ein Auszug des arbeitenden, Schritt für Schritt sich geduldig empormühenden, ein stilles häusliches Glück sozusagen Pfennig um Pfennig sich ersparenden deutschen Bürgertums ist, tritt es uns in Dingelstedt auf der Höhe, stolz, selbstbewußt, sicher geworden, glänzend entgegen. Es bekam bald Angst vor seiner eigenen Herrlichkeit, es hat nur einen Augenblick an sich selbst geglaubt. Dieses entfliehenden Augenblicks anmutigste Wohlgestalt ist Dingelstedt.“ (59f)

Was Bahr über Dingelstedt als Theaterleiter zu sagen hat, ist zwar nicht viel, aber doch Beachtliches:

„[A]lle Künste läßt Dingelstedt spielen! Und Theaterspielen läßt er sie, schauspielern lehrt er, Musik und Tanz und Malerei; sie dürfen nicht mehr sie selbst sein, sie müssen mimen. So wird er der erste moderne Regisseur. Der setzt eigentlich den Hanswurst fort und überbietet ihn noch: im Hanswurst sagt sich der souveräne Schauspieler von den anderen Künsten los, um zu zeigen, daß er das alles auch allein kann; im modernen Regisseur zwingt die Schauspielkunst ihr eigenes Wesen auch dem Musiker, dem Maler, jedem Künstler auf. Diesen Triumph hat sie zum erstenmal in Dingelstedts Inszenierung der Königsdramen Shakespeares erlebt[.]“ (61)

Bleibt die Person Dingelstedt eher blass und konturlos, so erscheint Burckhard, der vierte und letzte in dieser Beispielreihe, umso bunter und lebendiger; finden sich sonst in dieser Schrift nur ganz selten Zeitangaben, so werden bei diesem Beispiel gleich zwei genaue Daten, sowie in diesem Fall auch Vornamen und Titel der Person genannt:

„[A]m 5. Februar 1890 wurde Burckhard zum artistischen Sekretär, am 12. Mai zum Direktor erkannt, Dr. Max Eugen Burckhard, Vizesekretär im Unterrichtsministerium, Dozent für österreichisches Privatrecht an der Wiener Universität, Verfasser eines grundgelehrten ‚Systems des Österreichischen Privatrechts‘ und eines ‚Lieds vom Tannhäuser‘, für das ihn Speidel zum Sonntagsreiter ins romantische Land ernannte. Ganz theaterfremd trat er ein; er war vorher sein ganzes Leben noch keine sieben Mal im Theater gewesen.“ (62)

Eine Ausnahmeperson also unter diesen vier Ausnahmepersonen, die Bahr aus der Geschichte des Burgtheaters vorstellt.

Bahr hatte wohl die Möglichkeit, sich mit den Biografien aller hier vorgestellten Personen genau auseinander zu setzen. Warum sagt er also über Dingelstedt so wenig, über Laube kaum etwas Persönliches, obwohl (oder vielleicht weil) gerade

dieser selbst eine autobiografische Schrift über seine Zeit im Burgtheater verfasst hat („Das Burgtheater“, Leipzig 1891, ein Buch auf das Bahr an früherer Stelle nebenbei kurz verweist)? Die Tatsache, dass Bahr Max Burckhard persönlich kannte, mit ihm befreundet und „im täglichen Verkehr mit ihm“ war,¹¹⁷ genügt als Antwort vielleicht nicht, da er – wie oben ausgeführt – den anderthalb Jahrhunderte früher lebenden Herrn von Sonnenfels als Person und Charakter zu schildern weiß – und auch als Typus. Und das geschieht, genau betrachtet, auch hier bei Burckhard. Wie Sonnenfels als der „typische Jude“ wird Burckhard als der „typische Österreicher“ vorgestellt. Denn mit der Nennung persönlicher Eigenarten, stellt Bahr Burckhard als einen Vertreter „unserer Volksart“ dar:

„Zufällig stand nun aber in diesem mit allen Begabungen unserer Volksart gesegneten augenfrohen, leichthörigen, feinschmeckenden, sinneshellen, seelenstarken, von urlebendiger Gewalt überströmenden Mann die rasende Spielfreudigkeit des bayrischen Stammes übermächtig den anderen Lebenszügen vor, das war des Burgtheaters Glück.“ (62f)

Mit „unserer Volksart“ ist hier also das Bayrische ins sonst so oft herangezogene „österreichische Wesen“ hineingenommen. Bayer war Burckhard allerdings nicht, wie Bahr, der das in den danach folgenden Zeilen auch bemerkt, Mutmaßungen über Burckhards Abstammung treibend, und dabei feststellt, dass es sich dabei wahrscheinlich um eine „Mischung von bajuvarischen mit alemannischen Elementen“ handelte; Burckhard habe Gefallen daran gefunden, „sich einen Oberösterreicher zu nennen“. (63)

„Oberösterreicher“ ist hier in der Doppeldeutigkeit des Wortes gemeint, also nicht bloß Österreicher, sondern Ober-Österreicher, in dem Sinne, dass die österreichische Wesensart besonders hervortritt, und doch auch im geografischen Sinn, wenn es heißt: „er wäre gar zu gern ein Innviertler gewesen, den Meier Helmbrecht hat er sein Leben lang treu gehegt und kein Dichter auf der Welt sprach ihn heimischer an als der Franz von Piesenham [d.i. Franz Stelzhamer, über den Bahr auch ein Stück „Der Franzl“ (1900) schrieb].“ (63)

117 Vgl. Bahr, Hermann: Tagebuch 1918. S. 202.

Mittels einer Anekdote stellt Bahr Burckhards Prinzip, das auch dem Burgtheater zugute kam, dar:

„Als ihm [Burckhard] einfiel, Radfahren zu lernen, nahm er ein Rad, saß auf, fiel herab, saß wieder auf, fiel wieder um, so lange bis er schließlich oben blieb; er hat sein Radfahren selber entdeckt, wie später sein eigenes Segeln. Er fragte nie: Wie macht man das? Er fragte sich: Wie machst du das? Dieser Methode blieb er auch im Burgtheater treu.“ (62)

In der Folge wird über Burckhards Taten im Burgtheater berichtet. Vieles, das dabei angeführt ist, wiederholt sich an vorher Gesagtem. Bahrs Aussagen über mustergültige Theaterleiter werden hier später noch zusammengefasst.

In diesem Kapitel ist aber auch noch von der Bedeutung Henrik Ibsens die Rede, dessen Erscheinen in der Zeit Aufsehen erregte und dem Theater Neues brachte. „Jener Jugend war Ibsen der Führer zur Freiheit“ (67), stellt Bahr fest und verweist an dieser Stelle seiner Schrift auf sich selbst: „Der neue Bühnестil, der Ibsenstil, für den wir uns noch in den neunziger Jahren nächtelang im Kaffee Kaiserhof erregten [...].“

Was Bahr später noch über Burckhard sagt, sagt gleichzeitig etwas über Österreich bzw. das „österreichische Wesen“:

„Es war in Österreich unserer Tage zum erstenmal, daß ein Mann in öffentlicher Stellung den Mut zu sich selbst fand, sich weder abschrecken noch zerschmeicheln ließ, keiner Person, sondern seiner Sache diente, nicht nach Beifall, sondern ans Werk ging, nichts unternahm, was er für falsch, nichts unterließ, was er für recht hielt, und, wenn er einmal fehlte, wenn er irrte, doch immer nur Fehlern, immer nur Irrtümern, die seiner Natur notwendig, die der Schatten seiner Tugenden waren, aus eigenem Antrieb, auf eigene Gefahr, zum eigenen Schaden erlag. Er bewies, daß man auch in unserem Lande wagen kann, ein Mann zu sein.“ (70)

Doch er wurde „von unwilligen Komödianten verjagt“ (70) und das Burgtheater „ging lieber zu Schlenther“. (74)

Mit diesem Hinweis und zeitlichen Ausblick auf Paul Schlenther, den gegenwärtigen – und von allen drei Autoren der hier behandelten Schriften gescholtenen – Theaterdirektor endet Bahrs Gang durch die Geschichte des Burgtheaters, in dem vier herausragende Einzelpersonen mehr oder weniger

genau vorgestellt wurden, beleuchtet wurden, wodurch auch von den Schatten gesprochen werden konnte, davon, wie es nach Meinung des Autors nicht sein sollte.

bd) Möglichkeiten und Ausblicke – das sechste Kapitel

Das sechste und letzte Kapitel von Hermann Bahrs Burgtheaterschrift beginnt mit dem Satz: „Aber der größte Burgtheaterdirektor war es gar nie: Gustav Mahler.“ (75) Über Mahler heißt es später noch: „Mahler kam, als echter Österreicher, barock zu Welt, sein entscheidendes Jugenderlebnis war Wagner [...].“ (83) Und von Richard Wagner ist vor allem in diesem Abschlusskapitel die Rede. Bei ihm, der das Barocktheater nur noch dem Namen nach kannte, sei, das ist die wesentliche Aussage dabei, das Barocktheater wieder aufgenommen, eigentlich vollendet worden.

An keiner Stelle seiner Schrift zitiert Bahr so vieles wörtlich aus Schriften anderer, vor allem Richard Wagner wird zitiert, auch Friedrich Nietzsche, der Wagner-Bewunderer, der in dieser Zeit vor allem von der Jugend viel gelesen wurde.¹¹⁸ Auch Nadler wird in diesem Kapitel zitiert und der in dieser Schrift immer wieder in verschiedenen Zusammenhängen herangezogene Goethe.

Das Barocktheater – das ist die wesentliche Aussage dieses Abschlusskapitels – lebt an verschiedenen Orten, in verschiedenen theaterverantwortlichen Personen weiter, dort, wo immer sich im Theater „sämtliche Künste zu einem so unmittelbaren Eindruck auf die Öffentlichkeit, wie ihn keine der übrigen Künste für sich allein hervorzubringen vermag,“ vereinen, wie Bahr hier Richard Wagner zitiert. (77)

In Max Reinhardt, jenem Theaterleiter und Regisseur, mit dem Hermann Bahr eine Zeitlang zusammengearbeitet hatte, und den Bahr für die Leitung des Wiener

¹¹⁸ Vgl. Fels, Friedrich Michael: Nietzsche und die Nietzscheaner. In: Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910. Stuttgart: Reclam 2000. S. 150-153.

Burgtheaters zu gewinnen versucht hatte,¹¹⁹ sieht Bahr das Barocktheater als lebendig. Der letzte Absatz seiner Schrift verweist auf ihn:

„Mit Reinhardt übersiedelt unser altes österreichisches Barocktheater nach Berlin. Barocktheater, das Burgtheater unter Schreyvogels, Laubes, Dingelstedts und Burckhards Führung, Richard Wagner und Gustav Mahler, sie gehen alle denselben Weg. Jetzt geht ihn Reinhardt. Und wenn dem Burgtheater vielleicht dereinst noch ein fünfter Direktor beschieden ist, der muß von Reinhardt her kommen. Vielleicht aber ist über uns verhängt, unser Österreich nicht daheim, sondern in der weiten Welt draußen zu vollenden.“ (84)

be) Zur Theaterleitung; was macht einen guten Theaterleiter aus?

Die Kapitel drei bis fünf in Hermann Bahrs Burgtheaterschrift stellen nicht nur herausragende Einzelpersonen der Burgtheaterleitung vor, in diesen Kapiteln finden sich grundsätzliche Aussagen, zum Teil an diesen konkreten Personen festgemacht, verschiedene Aspekte des Theaters, dessen Führung, die Schauspieler und das Publikum betreffend, und das immer wieder schon angesprochene österreichische Wesen.

Findet sich im Kapitel über Schreyvogel vor allem etwas zur Theaterleitung, so steht im Kapitel zu Laube das Publikum im Mittelpunkt der Betrachtung, und im Teil über Burckhard besonders das österreichische Wesen als zweiter Schiene, wie man sagen kann, neben den einzelnen vorgestellten Personen. Man kann Hermann Bahrs Text also in zweierlei Hinsicht lesen: Als Geschichte des Burgtheaters und als Abhandlung darüber, was Bahr selbst zu verschiedenen Aspekten des Theaters zu sagen hat. Diesem zweiten Bereich soll nun noch Beachtung geschenkt werden. Es sollen die Fragen geklärt werden, was für Bahr

119 Das Dreierkollegium in der Führung des Burgtheaters 1917, dem Bahr angehörte, hatte „eine Art Geheimplan mit Max Reinhardt ausgearbeitet, der den großen Theatermann an die Burg bringen sollte [...]. Ferner sprach man schon damals über die Konzeption der Salzburger Festspiele unter der Leitung von Max Reinhardt. Die Verträge waren bereits unterzeichnet, als das Ende des Ersten Weltkrieges und des alten Österreich kam.“

Vgl. Haeussermann, Ernst: Das Wiener Burgtheater. S. 91.

nun einen idealen Theaterleiter ausmacht, wie die Theaterleitung mit dem Publikum umzugehen hat, was das Publikum vom Theater erwartet und wie es darauf reagiert, welche Stellung die SchauspielerInnen dabei haben und welche Anforderungen an sie gestellt werden sollen, und zuletzt, was das nun wirklich ist, das Bahr für das österreichische Wesen hält.

Am Beispiel Schreyvogels zählt Bahr kurz in einem Satz zusammengefasst auf, was ein Theaterleiter sein muss:

„Es ist ein Schauspiel ohnegleichen, wie der Journalist, Kunsthändler und Dichter Schreyvogel nun leise die sämtlichen Tugenden des großen Theaterdirektors eine nach der anderen aus dem Ärmel zu schütteln beginnt und über Nacht *Regisseur, Vortragsmeister, Dramaturg, Diplomat, Tyrann, Kamerad* und so seiner Vorgesetzten wie der Untertanen, aber auch noch der Dichter, der Presse, ja des Publikums Herr wird.“ (41)¹²⁰

Dass es nicht unbedingt notwendig ist, sozusagen im und mit dem Theater aufgewachsen zu sein, um ein Theater leiten zu können, zeigt vor allem das Beispiel des „ganz theaterfremden“ Burckhard. Bahr geht eher von einer „angeborenen“ Fähigkeit dazu aus, und dazu kommt eine „Besessenheit“ vom Theater.

„Da zeigte sich zu seiner [Burckhards] eigenen Überraschung, daß der Theaterfremdling [...] *ein geborener Theatermensch war*, gleich begabt, Talent aufzuspüren wie Talent auszubilden.“ (71)

Und von Laube sagt er:

„*Bis zur Besessenheit war er dem Theaterwahn ergeben*, als wäre das Stück, das gerade geprobt, die Vorstellung, die vorbereitet wird, der Weltentwicklung höchster Sinn und der letzte Zweck der Menschheit: daher der heilige Rausch, in dem er um jede Betonung, Pause, Stellung mit den Schauspielern wie um das ewige Leben rang. Beim Theater wirkt überhaupt nur, wer so beschränkt ist oder doch sich so zu beschränken weiß, daß ihm alles, was nicht das eigene Geschäft fördert, nichtswürdig scheint.“ (50f)

120 Bei diesem und den nachfolgend angeführten Zitaten werden besonders bezeichnende Ausdrücke und Formulierungen von mir kursiv hervorgehoben.

Verständnisvoller Führer, Herrscher und Tyrann

Wer ein Theater leiten will, muss gewisse Führungsqualitäten haben, das steht außer Frage. Für Bahr bedeuten diese Qualitäten eine Mischung, die von einer gleichsam väterlich-führenden Liebe über Autorität bis hin zu geradezu tyrannischem Verhalten geht. Was er dazu zu sagen hat, findet sich vor allem im Kapitel über Schreyvogel:

„Die Schauspieler lassen sich jeden Führer gefallen, sie müssen nur erst sicher sein, daß er führt.“ (40)

„Wenn die Schauspieler aber erst einmal wissen, daß der Direktor liebenswürdig ist, von der *wahren Liebenswürdigkeit*, der jedermann nur ein Spiegelbild der eigenen Armseligkeit ist, der des Herzens, dann kann er sogar mit ihnen schreien, und *wenn er sie prügelt*, ist's ihnen auch noch recht, freilich meistens erst nach einigen Tagen.“ (40)

„Wer ein Theater regieren soll, muß etwas *fürstliches* [sic] haben, die von selbst gebietende Macht, die der äußeren Gewalt entraten kann.“ (40)

„Aus Routine legt sich in diesem beschwerlichen, immer von Zufällen, unerdenklichen Widrigkeiten, ‚Affären‘ gestörten Geschäft mancher mit der Zeit allerhand Künste, Listen, Tücken bei, doch ein wirklicher Direktor oder auch nur ein guter Regisseur wird einer allein vom echten Menschen aus. *Der hat auch von selbst, was sich nicht erlernen läßt, die schwerste Kunst: unerbittlich aus Liebe zu sein.*“ (40)

Ein Hinweis darauf, was zuallererst nötig ist, bevor ein Theaterleiter mit seiner Herrschaft beginnen kann, findet sich im Kapitel zu Burckhard:

„Als er begann, galt es zunächst, wie vor vierzig Jahren für Laube, *aufzuräumen, wegzuschaffen, auszukehren, Platz zu machen, Licht zu machen, Luft zu machen*, um erst wieder schaffen zu können, dann aber auch gleich das Neue zu bringen, vor allem neue Schauspieler [...]“ (70)

Talenteentdecker und Talentewecker

Neues zu bringen, neue Schauspieler, neue Stücke oder auch alte wiederzuentdecken und neu zu herauszubringen, diese Aufgabe wurde im letzten Zitat angesprochen. Ein Theaterleiter hat also auch ein Talenteentdecker und -förderer zu sein, ein produktiver Mensch mit einem „schaffenden Hauch“. –

„Was fehlt denn? Der schaffende Hauch. Den hat erst Laube wieder.“ (48) So leitet Bahr seinen Laube-Teil ein.

Bahr spricht im Zusammenhang mit Schreyvogel, der nicht nur Grillparzer entdeckt und gefördert hat, sondern auch andere und nicht nur Zeitgenossen, auch frühere Dichter, wie Calderon wiederentdeckte, der – in Bahrs Worten – mit Stücken der Vergangenheit nachhilft (vgl. 43), der „Othello, Hamlet, Lear und den Kaufmann von Venedig *aus den entstellenden Vermummungen* der aufgeklärten Zeit *befreit* [hat]“ (44), vom „*Zauberstab der erkennenden Liebe*“ (41), mit dem der Theaterleiter schlummernde Talente berührt und aufwachen lässt. – „In der Gesellschaft solcher Männer“, schreibt Bahr weiter, „gibt es auf einmal überall nur Talent, sittliches oder künstlerisches, das nur leider, sobald sie sich entfernen, immer gleich wieder verlischt. Vielleicht gibt’s überhaupt nur Talente, doch meistens fehlt der Wecker.“ (43) Ein solcher Talentewecker muss also ein Theaterdirektor sein.

Vor allem bezieht sich dieses Wecken von Talenten aber auch auf Schauspielerinnen und Schauspieler. Und auch in dieser Hinsicht war Schreyvogel ein Talenteförderer:

„Daß er Grillparzer erkannt hat, hätte schon allein genügt, und daß er Sophie Schröder fand, war mehr als alle Taten seiner Nachfolger zusammen, aber er fand auch noch in Sophie Müller die tragische, in Julie Löwe die sanfte Liebhaberin, er fand das Dreigestirn junger Helden: Korn, Fichtner und Löwe, er fand Anschütz, Costenoble und Wilhelmi. Finden aber heißt beim Theater: einen sich selber finden lehren. Damit, daß man ihn ‚engagiert‘, ist nichts getan, wenn man ihn nicht, wie die Schauspieler das nennen, ‚herauszustellen‘ weiß, nämlich so, daß er dem Publikum aufgezwungen wird. (44f)

Über Burckhard weiß Bahr Ähnliches zu sagen:

„Burckhard bringt Ibsen, dazu braucht er den Schauspieler, so holt er Mitterwurzer heim. Zweimal war Mitterwurzer schon im Burgtheater gewesen, zweimal dem Burgtheater entlaufen. Jetzt stellt er das Burgtheater wieder her, jenes heimliche Untergrundburgtheater, das immer von Zeit zu Zeit den josefinischen Überbau der Literaturbeamten sprengt. Burckhard, sonst sein solcher Österreicher, hatte dennoch die Seltsamkeit, jeden seiner Gedanken bis ans Ende zu denken, und wenn er einmal A gesagt, unerschrocken auch B zu sagen. Mitterwurzer war das B zum Ibsen und nun ging es im Alphabet unaufhaltsam fort, bald der Dichter seinen Schauspieler, bald ein Schauspieler sich Rollen erzwingend [...]“ (68)

Das „innere Theater“ und der Blick aufs Publikum

In den letzten beiden Zitaten war von der Auswahl der passendsten Schauspieler für ein Stück die Rede. Dafür muss ein Theaterdirektor das rechte Auge haben, er muss sich ein bestimmtes Stück in einer bestimmten Besetzung gleichsam in einem „inneren Theater“ vorstellen können. Er muss „*die Gabe des Zusammensehens von Dichter, Schauspieler und Publikum in Eins*“ haben (45). Diese Gabe besaß Schreyvogel, wie Bahr anmerkt: „Er trug immer *sein eigenes unsichtbares Theater* fertig mit sich: für dieses hat er sich dann die Stücke gewählt, die Schauspieler geholt, das Publikum geformt und auf jenes innere Vorbild eingestimmt.“ (45)

Das Publikum bei den Hörnern packen

Der ideale Theaterdirektor, wie Bahr ihn vorstellt, soll sich ins Publikum hineinversetzen können, gleich beim Lesen eines neuen Stückes sich in seinem „inneren Theater“ die Schauspieler vorstellen und sie mit dem Blick des Publikums sehen. Er soll aber auch Herr über das Publikum sein, es lenken und ihm gegebenenfalls auch seinen Willen aufzwingen.

Im Kapitel über Heinrich Laube ist vor allem vom Publikum die Rede, was es sich erwartet, wie es gelenkt und beeinflusst werden kann. Laube habe das Publikum in die „Zucht seines Willens“ geführt, hatte es „bei den Hörnern gepackt“.

„Aber Laube hatte nun auch noch die Kraft, mit seiner eigenen Beschränktheit [diese vorhin angesprochene notwendige Beschränktheit] nicht bloß Schauspieler, Presse, Publikum, sondern allgemach die ganze Stadt anzustecken. *Unter ihm hat sich Wien endlich einmal wieder in der Zucht eines Willens gefühlt.* Keiner hat sich weniger um das Publikum gekümmert als er. Mißfiel ein Stück, so gab er es so lange, bis es gefiel, oft nach Jahren“ [...] (51)

„Was er [Laube] für gut hielt, gab er niemals auf, so blieb dem Publikum nichts übrig, es gab am Ende nach. *Seine größten Erfolge hat er dem Publikum abgeschlichen oder abgetrotzt.* Auch seine besten Schauspieler. Sie fielen alle zunächst durch. Er antwortete damit, daß er sie gegen das Publikum hielt. Ja gerade dieser bald geheime, bald offene, niemals ruhende

Kampf mit dem Publikum scheint der Hauptreiz seiner Direktion gewesen zu sein, nicht bloß für ihn, sondern eben auch für das Publikum selbst. (51)

Aber mitten in seiner Lust, *das Publikum bei den Hörnern zu packen*, blieb Laube doch immer eingedenk, daß es sich nicht bloß von dem Bändiger bezwungen, sondern auch noch fühlen will, wozu. Daß er ihm den Stärkeren zeigt, damit beginnt alles Vergnügen am Schauspiel. (52)

Burckhard dagegen hatte es mit einem „eingeschlafenen“ Publikum zu tun, das erst einmal aufgeweckt werden musste:

„Er [Burckhard] fand das Burgtheater bejährt vor. Die ‚Lieblinge‘ [unter den Schauspielern] waren alt geworden, und mit ihnen ihr Publikum. Jene spielten nur noch aus Erinnerung an schönere Zeiten und an schönere Zeiten erinnert zu werden war das Vergnügen des Publikums, *das sich allmählich einen Theaterabend nur noch als ein solches ungestörtes Hindämmern im halben Schlafe vorstellen konnte, tief erschreckt auffahrend*, wenn dann doch wieder einmal ein Laut des Lebens an sein Ohr schlug; unpassend fand es das, und recht als einen unbefugten Ruhestörer soglosen Alters diesen turbulenten Burckhard!“ (69)

bf) Das Publikum

Ein wahrer Theaterdirektor solle das Publikum leiten, doch auch das Publikum hat seinen eigenen Willen, und sofern es keinen hat, will es doch den mehr oder weniger „aufgezwungenen“ als seinen eigenen anerkennen. Das sagt Bahr im Wesentlichen über das Publikum aus, das vor allem im Laube-Teil der Burgtheaterschrift Thema wird.

Wie wichtig das Publikum für ein Theater ist, wie gut ein Theaterleiter beraten ist, es ernst und wichtig zu nehmen, darauf weist Bahr hin:

„Erst auf der Probe beginnt das dramatische Werk. *Aber es entsteht erst im Angesicht des Publikums*. Das Publikum gehört dazu, *das Publikum ist mit am Werk*, ganz ebenso wie der Dichter und der Schauspieler: es spielt mit.“ (59)

Doch damit das Publikum „mitspielen“ kann, braucht es einmal das Stück und die Schauspieler und unter Umständen muss das Publikum erst einmal aufgeweckt

und auf Neues hingewiesen werden, an das es sich in manchen Fällen erst zu gewöhnen hat.

„Statt immer erst gefragt zu werden, was sie denn eigentlich wollten, worauf sie doch niemals Antwort wissen, erhielten die Wiener von ihm [Laube] zudiktiert, was ihnen zu gefallen hatte [...]“ (50)

„Das Publikum will nämlich gar nicht, was es will. Es antwortet auf jedes Ja zunächst mit einem Nein, weil es ganz richtig das polarische Verhältnis des Zuschauers zum Schauspiel fühlt: daß dem Zuschauer sein eigener Sinn abgenommen, der höhere des Schauspiels dafür eingesetzt und so die selige dionysische Gemeinschaft erreicht werde, daß ein Wille sich mit dem anderen mißt, daß auch der höhere Wille, der des Schauspiels, eben indem er den Widerstand niederzuringen hat, daran sich selber verwandelt!“ (51f)

Das Publikum wird hier als eine Gesamtheit gesehen, nicht als die Ansammlung von Individuen, die es tatsächlich ist, aber vielleicht doch nicht mehr ist, wenn es voller Spannung dem Spiel zusieht, in die Handlung hineingezogen ist, gebannt auf das Geschehen auf der Bühne schaut. Jenes alle Sinne ansprechende Barocktheater, das Bahr als Ideal vorschwebt, musste diese Bannkraft haben. Von einer „seligen dionysischen Gemeinschaft“ die hier Rede, die nur mehr „einen Willen“ hat, jenen „höheren Willen des Schauspiels“.

Diese Gemeinschaft und Einheit des Publikums wird an anderer Stelle nochmals thematisiert. An dieser Stelle wird zwar eine Einzelperson stellvertretend herausgenommen, wenn vom „Zuschauer“ und von „er“ die Rede ist, doch in einem gelungenen Schauspiel, einem also, das jene begeisterte Bannkraft hat, wird dieser Einzelne von der Masse des Publikums aufgesogen, wird, wie Bahr das ausdrückt, zum „Volk“:

„Die großen Handwerker des Theaters ringen den widerstrebenden Willen des Publikums nieder, dabei bleibt’s aber dann. Und kaum erhebt sich der geworfene Zuschauer aus dem Stande, so ballt er schon heimlich hinter dem Sardou die Faust. Er will, indem er geworfen wird, zugleich erhoben sein. Er schämt sich, wenn man ihm seinen Willen nimmt und nicht zugleich einen anderen dafür gibt, den er selber als den besseren erkennt. Er will gar nicht von sich befreit, er will von seinem gemeinen Ich des Augenblicks in ein besseres, das länger standzuhalten verspricht, verwandelt werden. Das Schauspiel ist erst erfüllt, wenn der Einzelne sich aus seiner zufälligen Existenz empor zur eigenen, ihm selbst sonst verborgenen und jetzt, da die Hülle zerrißt, erst erscheinenden Wahrheit gebracht fühlt, wenn ein Publikum, sei’s auch nur einen Theaterabend lang, zum Volk wird.“ (52f)

Dass das Lenken des Publikums durch einen Theaterleiter oder die Vorbildwirkung der Schauspieler für die Zuseher nicht nur „einen Theaterabend lang“ anhalten kann, sondern gesellschaftsbestimmend wird, stellt Bahr in seinem Laube-Abschnitt dar, was oben bereits ausgeführt wurde. Das Theater wird Vorbild für den gesellschaftlichen Stil, es habe sogar erst eine „Wiener Gesellschaft“ geschaffen, Laubes Theater wurde, um es zu wiederholen, „eine Schule der Geselligkeit“. (54)

Und an anderer Stelle heißt es:

„Laube gab den Wienern auf der Bühne, was ihnen im Leben versagt blieb. Er gab ihnen fast ein Pathos. Freilich nur ein bürgerliches. Immerhin das einzige, dessen sie noch fähig waren. Sie haben seitdem keines mehr gefunden.“ (58)

Oder weiter in diesem Sinne:

„Und sein [Laubes] Publikum wußte, warum es in sein Burgtheater lief: es hatte dort zu tun. *In einer Zeit, da dem Wiener unmittelbares Leben sonst überall versagt war, fand er es im Burgtheater.*“ (59)

Doch nicht nur das Theater beeinflusste das Publikum, sondern auch das Publikum das Theater bzw. die Schauspieler, durch seine Erwartungen nämlich. Es entstand das, was Bahr den „Spezialitätenstil des Burgtheaters“ nennt, etwas, das „eigentlich kaum mehr etwas von Schauspielkunst“ hatte und dem Burckhard abzu helfen versuchte.

„Der Wiener hat eine heitere Neigung, seine Mitmenschen möglichst rasch zu sortieren, und ist jedem dankbar, der ihm das durch ein auffälliges Erkennungszeichen erleichtert; *wer sich ein für allemal sogleich markant eine Rolle zuteilt und an ihr verlässlich festhält, macht in Wien immer sein Glück*, wo man, wenn einer durch die Türe tritt, schon wissen will, wessen man sich von ihm zu versehen hat. Aus einem klugen Gebrauch dieser Wiener Neigung war *allmählich im Burgtheater ein eigener Stil entstanden, durch Aufteilung persönlicher Kennzeichen*: der eine hatte die Träne, die andere den sanften Augenaufschlag und so war auch für schnaubenden Ungestüm, für ein waldfresches Lächeln, für seelenvoll gurrende Heiserkeit gesorgt; der Regisseur gab nur acht, daß die Träne nichts als tränke, das Gurren heiser blieb und das Lächeln es sich ja nicht einfallen ließ, noch etwas anderes als waldfrisch zu sein. Das Vergnügen des Publikums aber bestand in der Erwartung der sanften Augen und in dem Entzücken, wenn

sie denn wirklich aufgeschlagen wurden; der Jubel, wenn alles eintraf, genau, wie man es sich vorausgedacht, [...] war unaussprechlich.“ (64f)

bg) Die Schauspieler

Über die konkreten Schauspieler und Schauspielerinnen seiner Zeit spricht Hermann Bahr in seiner Burgtheaterschrift – ganz anders als Oskar Jellinek, der das in der Hauptsache tut und dessen Text bereits dahingehend untersucht wurde – kaum. Doch einiges sagt er allgemein über die Schauspielkunst, das Grundsätzliche davon wurde bereits im Zusammenhang mit den Aussagen zum Barocktheater und zum Hanswurst vorweggenommen, vor allem das, was Bahr über den von ihm so bezeichneten „elementaren Schauspieler“, der letztlich im Hanswurst mündet, der das Theater sprengt, weil er nicht mehr auf eine Bühne angewiesen ist, da er selbst sein eigenes Theater ist, zu sagen hat.

Hier sei aber noch einiges davon angeführt, was zur Wechselwirkung zwischen Schauspieler, Publikum und Theaterleitung anzumerken ist.

Schauspieler und Schauspielerinnen werden – besonders in der Zeit Laubes – zu gesellschaftlichen Vorbildern, die Leute aus dem Publikum ahmen sie nach und erkennen an ihnen unter Umständen auch Tendenzen und Moden für die Zukunft.

„Indem Herren aller Stände mit des Wieners angeborenem Geschick für den Schein den Liebhabern des Burgtheaters von Korn und Fichtner über Sonnenthal und Hartmann bis auf Devrient und Korff *Ton, Tracht und Gang ablernten*, die Wienerinnen den Damen Boßler, Goßmann, Luise Neumann, Gabillon und Baudius den Ausdruck beseelter Sinnlichkeit entliehen, *ergab sich ein gemeinsamer Grundton des geselligen Verkehrs*, den an Anmut und Sicherheit auch eine wirkliche ‚Gesellschaft‘, die wir, im englischen oder französischen Sinn, niemals hatten, nicht überbieten hätte können.“ (54)

„Dem Schauspieler einer Zeit *hört, wer das Ohr für ihn hat, immer die Menschenart ab, die jetzt an die Reihe kommt*. Denn der echte Schauspieler hat von anderen Menschen das voraus, daß er ihre Geheimnisse, von denen er so wenig weiß wie sie, durch seinen Ton mit jedem Blick, ja selbst in seinem Gange schon verrät.“ (57)

Als oben der Umgang eines guten Theaterleiters mit seinen Schauspielern thematisiert wurde, war gar von einem tyrannischen, wenn auch liebevollen

Herrschen über sie die Rede und auch davon, dass die Schauspieler sich das durchwegs gefallen lassen, wenn sie sich des guten Willens, der dahinter steht, sicher sind.

„Schauspieler, was man ihnen auch nachsage, haben, selber sehr echte Menschen, *das feinste Gefühl für den Menschengrad ihrer Vorsteher. Klugheit, Bildung, der beste Wille wie der stärkste wirken auf sie noch nicht; es ist nur der Herzschlag einer reinen Natur, der sie gehorchen.*“ (40)

Dass Schauspieler jedoch auch ihren Theaterdirektor im Stich lassen, sich nicht von ihm führen lassen, deutet jener Hinweis zu Burckhards Abgang an, dass er „von unwilligen Komödianten verjagt worden war“. (70) – Was genau hinter diesem Verjagen zu verstehen ist, wie das zuzuging, das verschweigt Bahr in seiner Burgtheaterschrift, er beschränkt sich an dieser Stelle auf bloße Andeutung, wie er das des Öfteren tut.

Was aus Schauspielern aber wird, wenn ihnen die führende Hand eines Theaterleiters oder Regisseurs fehlt, deutet Bahr an zwei hier angeführten Beispielen an:

„Seine [Laubes] Schauspieler gingen auch im Tragischen nie weiter, als Bürgersinn gerade noch mitkam; ja später, als sie, nach Dingelstedt, *sich selbst überlassen wurden, nur noch so weit, daß auch Spießbürgersinn noch mitkam.*“ (56)

„Denn um diese Zeit [bei Burckhards Eintritt] eben hatte sich hinte[r] den Kulissen allmählich im Stillen eine Verwandlung abgespielt: *der Komödiant war vom Hofschauspieler verdrängt worden*, womit sich das Burgtheater im Grunde nur wieder einmal auf den Geist seiner Gründung besann, es wurde wieder josefinisch, wieder *eine Versammlung von würdigen Schauspielbeamten*; wieder einmal war der Hanswurst erschlagen. Und diese Schauspielbeamten fanden es unter ihrer Würde, nichts als Schauspieler, sie hielten mehr darauf ‚Lieblinge‘ zu sein.“ (64)

bh) Das österreichische Wesen

Wieder und wieder spricht Bahr es in seiner Burgtheaterschrift an, beschwört es geradezu, dieses „österreichische Wesen“, dieses typisch Österreichische, das

manchmal auch mit dem typisch Wienerischen, manchmal mit dem Bayrischen gleichgesetzt wird, auch in gewisser Weise mit dem Barocken und an einigen Stellen mit dem Habsburgischen.

Zum ersten Mal ist im Zusammenhang mit Herrn von Sonnenfels davon die Rede, wovon bereits hier gesprochen wurde. Konkret ist es hier „der Wiener“, der – nicht gerade vorteilhaft – von Bahr beschrieben wird:

„[E]r [Sonnenfels] erkennt, daß *den hohen Gaben unserer Volksart eine teuflische geheime Lust, sich selber besudelt zu sehen, beigestellt ist*, daß der Wiener nichts lieber hört, als wenn man ihn schmäht, daß *in jedem Wiener ein Masochist steckt, der Prügel will*. Die seither durch wetteiferndes Bemühen von Geschlecht zu Geschlecht unverdrossen bis zur Vollkommenheit ausgebildete Methode, sich der Gunst Wiens dadurch zu bemächtigen, daß man dem Wiener dartut, wie herrlich ‚draußen‘ alles ist, welch ein Jammer aber in Wien, ist von Sonnenfels erfunden worden, er hat zuerst *des Wieners tiefsten Wunsch: ein Dreck zu sein*, erfüllt. Ein furchtbares Ressentiment gegen sich selbst, gegen die eigene Kraft, unter deren Geboten er träge stöhnt, lauert in der Seele des Wieners: *er ist des Höchsten fähig, aber er kann nicht daran glauben*; er atmet auf, wenn er sich seiner Unfähigkeit überführt hört.“ (7)

Bald darauf, ebenfalls im Zusammenhang mit Sonnenfels, ist von „Unösterreichern in Österreich“ die Rede: „[E]r [Sonnenfels] wird der Mann aller Unösterreicher in Österreich und so gewinnt er das Vertrauen Kaiser Josefs.“ (10) – Es gibt also Österreicher, so meint Bahr, die eigentlich gar keine Österreicher sind, schon gar keine *Oberösterreicher*, wie er Burckhard als solchen sieht (vgl. 63), sondern *Unösterreicher*. Ein geborener Österreicher zu sein, heißt also noch lange nicht, ein Österreicher im Sinne Bahrs zu sein. Den in obigen Zitat erwähnten Kaiser Josef, in mütterlicher Linie Habsburger, nennt Bahr auch den „Lothringer“, der „die große Tradition Habsburgs [...] zu vernichten, [...] sein Leben aufwendet“. (20)

Innerhalb der Österreicher unterscheidet Bahr zwei „Rassen“, die einander gegenüberstehen, zwischen denen jedoch nur in einem Fall, dem des Künstlers, ein Ausgleich geschaffen werden könne:

„[E]s handelte sich einfach nur darum, welche von den beiden die stärkere war, die *Rasse, die noch den alten Sinn der österreichischen Heldenzeit in*

sich trägt, aber die durch den ungeheuren seelischen Aufwand der Ahnen erschöpfte, die, der großen Vergangenheit müde, nun im Gefühl ihrer Schwäche nach Ermäßigung, nach Ruhe von Mut, Tat und Ruhm, nach einem bescheidenen kleinen Leben verlangt. Natürlich hatte diese *Rasse der Kleinen* recht: schon daß sie da war, beweist es; einem geschwächten Geschlecht Kraft zuzumuten ist Torheit. *Ein Ausgleich der beiden Rassen war nur noch in einem einzigen Falle möglich: im Künstler. Grillparzer hat das Dasein beider Rassen geführt: selbst von der schwachen, stillen, verzagten, hat er gestaltend in seiner Stube die hohe Vergangenheit unseres Heldensinns durchlebt.*“ (11)

Ein seltsamer Widerspruch lässt sich in jener Anmerkung finden, in der davon die Rede ist, der „Geist des Barocks“ sei dem Volk (der Österreicher) von den Habsburgerherrschern aufgedrängt worden, wo doch an anderen Stellen immer wieder der Eindruck zu erwecken versucht wird, dieser „Geist des Barocks“ sei etwas im Volk tief Verwurzeltes:

„Es ist ein unvergleichliches, in der Geschichte des Abendlandes einziges Schauspiel, wie durch die Bildgewalt jener vier *großen Habsburger ihrem ganzen Volke der Geist des Barocks aufgedrängt, Kunst zur öffentlichen Angelegenheit* und so wirklich einmal das Leben eines ganzen Volkes von ihm selbst völlig als Gleichnis empfunden, das Sinnliche der menschlichen Existenz überwunden, dem Augenblick Ewigkeit eingeprägt, jeder Zufall durch den Anhauch des Geistes zum Schicksal, dann aber ebenso wieder alle Tiefe zur Fläche, der Sinn des Lebens zum Feuerwerk, das Weltgesetz ein Farbenspiel, Wahrheit ein Schattentanz, Urgeheimnis zur Volksbelustigung wird, eine so furchtbare Zumutung an die mitschaffende Kraft dieses Volkes freilich, daß man sich nur wundern muß, wenn ihm erst nach anderthalb Jahrhunderten der Atem ausgeht. Zunächst oben: im Erzhause selbst.“ (19f)

Was Bahr über das „Wesen des Österreichers“ sonst zu sagen hat, findet sich beispielhaft an Einzelpersonen, die er charakterisiert und dabei das typisch Österreichische hervorhebt.

Am Beispiel Grillparzer, des österreichischen Dichters, etwa – und hier ist eine Wiederholung des oben zitierten angebracht: „Grillparzer hat das Dasein beider Rassen [siehe oben] geführt: selbst von der *schwachen, stillen, verzagten*, hat er gestaltend in seiner Stube die hohe *Vergangenheit unseres Heldensinns* durchlebt.“ (11)

In Schreyvogel hätten sich „alle guten Geister Österreichs“ versammelt, in diesem

„reichbegabten, festgewillten, unsteten, immer wieder enttäuscht immer wieder vertrauenden, bei tiefer Schwermut in allen Verlockungen doch immer wieder der Forderung des Tages gewachsenen und wie oft er sich auch an den Augenblick zu verlieren scheint, niemals vom geraden Wege zu seinen Bestimmungen weichenden Mann [...]. Nachgiebig zu sein wird ihm leicht, weil er, wie der echte Wiener meistens, nichts für sich will; groß macht ihn, daß er aber, wie der echte Wiener selten, eine Sache will. Und in dem Eigensinn, den er oft wienerisch zeigt, ist immer der hohe Sinn unserer Vergangenheit versteckt.“ (32f)

Weiters heißt es von Schreyvogel – und dem typischen Österreicher –: [E]s ist für den Österreicher typisch, *daß er seinen Beruf nicht finden kann.*“ (33)

Diese gewisse Unsicherheit und Unentschlossenheit, die Bahr im österreichischen Wesen sieht, findet sich immer wieder angedeutet, wie die folgenden Beispiele zeigen können:

„Wenn man sich in Österreich einmal entschlossen hat, etwas zu tun, hält man nämlich für gerecht, immer *rasch auch gleich das Gegenteil davon zu tun*; man bindet mit keinem an, ohne zugleich mit ihm zu bandeln. Der Plan ist, daß dieses Theater der neuen Zeit der Dichter regieren soll, aber mit der Ausführung dieses Planes wird die Herrschaft der Schauspieler betraut. *Man glaubt in Österreich stets jemand am sichersten unterzukriegen, indem man ihm die Leitung übergibt.*“ (31)

„Österreich hat [mit Schreyvogel und dem von ihm gegründeten ‚Sonntagsblatt‘] *zum erstenmal [!] einen öffentlichen Anwalt des Geistes.*“ (38)

„Wenn in Österreich doch einmal jemand an den richtigen Platz kommt, geschieht es nie deswegen, sondern auch wieder *immer durch ein Hintertürl.*“ (39)

„Burckhard, *sonst sein solcher Österreicher*, hatte dennoch die Seltsamkeit, jeden *seiner Gedanken bis ans Ende zu denken*, und wenn er einmal A gesagt, unerschrocken auch B zu sagen.“ (68)

„Er [Burckhard] bewies, *daß man auch in unserem Lande wagen kann, ein Mann zu sein.*“ (70)

Ein Aspekt, den Bahr eng mit dem österreichischen Wesen – im „bayrischen Volksstamm“ im Allgemeinen und im „Wiener“ im Besonderen – verbunden sieht, ist der des Theaters und dabei besonders des Barocktheaters.

Zwei Beispielzitate, die das besonders deutlich machen, seien angeführt:

„Die reife Frucht seiner [Schreyvogels] Theaterdirektion ist, daß er [...] das *Barocktheater des bayrischen Stammes* wieder entdeckt.“ (35)

„Der deutschen Romantik war *Calderon* [dieser spanische Dichter kann wohl als *der Barock(theater)dichter* schlechthin gelten] Laune, Sehnsucht, Flucht aus der Gegenwart, Abkehr von der Wirklichkeit, Traumland; dem *Österreicher* wird er *Offenbarung des eigenen Sinns, Heimkehr zu seiner Wahrheit, Selbstlaut*: über Spanien findet er nach dem alten Österreich zurück. (43)

Wie eng verbunden die Schauspielkunst mit dem österreichischen Wesen, in der nun angesprochenen Hinsicht mit dem „Wiener“ verbunden ist, darauf versucht Bahr in jenem Teil seiner Schrift hinzuweisen, in der von dem Verhältnis zwischen Schreyvogel und Goethe die Rede ist, wovon oben bereits die Rede war. „Der Irrtum“, so heißt es da, wenn von dem grundlegenden Missverständnis zwischen Schreyvogel und Goethe die Rede ist, „wird begreiflich, wenn man daran denkt, daß *Goethe damals noch keinen Schauspieler gekannt hat, keinen wirklichen, keinen von der elementaren Art*, der hinwieder Schreyvogel, *dem Wiener, von klein auf so geläufig war*, daß ihm ein solches Absehen von aller schauspielerischen Natur unerklärlich sein mußte.“ (36)

An früherer Stelle bedauert Bahr: „Es ist ein Jammer, daß Goethe niemals in Salzburg war!“ (27) – Was erst, so möchte man – Bahrs Gedanken folgend – fragen, wäre erst aus dem von Bahr so hoch geschätzten Goethe geworden, wäre er doch ein Österreicher, ein geborener Barock(theater)mensch gewesen!

Zum Abschluss dieser Betrachtungen zu Hermann Bahrs Aussagen über das österreichische Wesen sei noch ein längerer Abschnitt aus seiner Burgtheater-schrift angeführt, der zusammenfasst, was Bahr unter dem österreichischen Wesen, dem barocken österreichischen Wesen versteht, dem das Schauspiel, das Theater so nahe liege. Es handelt sich dabei am Anfang um eine Beschreibung Burckhards, den er – wie bereits angeführt wurde – neben Schreyvogel als jenen Burgtheaterleiter sieht, der dem österreichischen Wesen am meisten entspricht, die dann in eine Beschreibung des Österreichers nach Bahrs Vorstellung, des wahren Österreichers, des *Ober-Österreichers*, übergeht:

„Zufällig stand nun aber in diesem *mit allen Begabungen unserer Volksart gesegneten augenfrohen, leichthörigen, feinschmeckenden, sinneshellen, seelenstarken, von lebendiger Gewalt überströmenden Mann* [Burckhard] die *rasende Spielfreudigkeit des bayrischen Stammes* übermächtig den anderen Lebenszügen vor, das war des Burgtheaters Glück. In Korneuburg geboren, aus einer in alten Zeiten von der Schweiz nach Tirol übersiedelten Familie, wahrscheinlich einer *Mischung von bajuvarischen mit alemannischen Elementen*, fand er Gefallen daran, sich einen *Oberösterreicher* zu nennen: er wäre gar zu gern ein Innviertler gewesen, den Meier Helmbrecht hat er sein Leben lang treu gehegt und kein Dichter auf der Welt sprach ihn heimischer an als der Franz von Piesenham; diese Gegend zwischen Inn und Donau, *der alte deutsche Weg nach Italien*, wo heute noch *die Mundart von den Urlauten unserer Sprache dröhnt*, war sein inneres Vaterland. *Hier aber ist jeder Mensch ein geborener ‚Spieler‘*, wie gleich unser primitives Verkehrsmittel beweist: das ‚Schnadahüpfel‘, schon eine Zelle dramatischer Begegnung; hier wird der Atem der Arbeit von selber Gestalt, vom Handwerk löst sich sein Rhythmus zum Spiel mit sich selbst ab: jedes Handwerk bringt sein besonderes ‚Platteln‘ hervor; und so wird jede menschliche Verrichtung, vom ‚Fensterln‘ über das ‚Hochzeitbitten‘ bis zum Totenschmaus, *alles wird sogleich zur Szene, alles Dasein fühlt sich hier erst im Schein erfüllt. Wir sind ein Volk geborener Komödianten*; wo zwei von uns beisammenstehen, auf dem Markt, am Brunnen, ja wär’s selbst vor Gericht, feilschend, schäkernd oder streitend, ist es schon Theater; *immer stehen wir auf der Bühne, jedes Erlebnis wird uns zur Rolle.*“ (62ff)

In Hermann Bahrs Burgtheater-Essay findet sich also eine Fülle von Themen, die teils angerissen, teils genauer ausgeführt werden, die ganz verschiedene Aspekte des Theaters – und eben nicht allein des Theaters, wie die so ausführliche Beschäftigung mit dem „österreichischen Wesen“ zeigt – behandeln. Das titelgebende Burgtheater gilt als Angelpunkt und Beispiel, von dem ausgehend die verschiedenen Überlegungen angestellt werden. Trotzdem bleibt es der Mittelpunkt, an ihm werden die Entwicklung des Theaters, die Fehler, die nach des Autors Sicht an einem Theater gemacht werden können, die Chancen und Herausforderungen, die es bietet, dargestellt. Hermann Bahr als ein Schriftsteller, der sich oft und zu vielen Themen zu Wort meldete, der dies zu dem ihn wohl am meisten bewegenden Thema Theater in vielen Schriften tat, *musste dies unbedingt* auch zu dem zu jener Zeit sicher bedeutendsten Theater im deutschsprachigen Raum tun, wie es scheint. Und er tat es in seiner Weise: leidenschaftlich begeistert, provozierend, seiner jeweiligen Überzeugung entsprechend.

c) Rudolph Lothar: Das Wiener Burgtheater

„Der Geschichte des Burgtheaters sollen die nachfolgenden Blätter gewidmet sein.“¹²¹ Mit diesem Satz beginnt Rudolph Lothar sein Buch „Das Wiener Burgtheater“ aus dem Jahr 1899 und auch die erweiterte Ausgabe von 1934 beginnt mit den selben Worten. Eine Geschichte des Burgtheaters zu schreiben nimmt sich Rudolph Lothar also vor, und genau das ist es vor allem, aber doch noch mehr. Das Grundgerüst des Buches ist die Geschichte des Burgtheaters von den Hintergründen seiner Entstehung, von seinem „Geburtstag“ an bis zur Gegenwart von 1899 bzw. 1934. Doch ausgehend von der Geschichte kommt der Autor auf allgemeine Theaterfragen, auf die Wiener Gesellschaft, auf politische und literarische Verhältnisse und – nicht zuletzt – wie Bahr auf das österreichische Wesen zu sprechen.

Geschichtsschreibung ist immer Auswahl, sie kann sich nur auf vorhandene, also erhaltene bzw. zugängliche Quellen stützen; doch auch aus den vorhandenen Quellen muss eine Auswahl getroffen werden. Man könnte sich nun darauf verlegen, nachzufragen, was aus der Geschichte des Burgtheaters der Autor besonders hervorhebt und – das vor allem – was er weglässt. Doch das soll nicht das Ziel dieser Arbeit sein, denn das würde bedeuten, eine neue Geschichte des Burgtheaters schreiben zu wollen. Hier soll vor allem das bemerkenswert sein, was der Autor von der Geschichte des Burgtheaters, von einzelnen – vielleicht beispielhaften – Ereignissen, von Einrichtungen, deren Ursprung und Zweck durch die historische Betrachtung klar werden soll, ausgehend allgemein zum Theater und besonders zum Burgtheater seiner Zeit sagt und auf welche Weise er das tut.

121 Lothar, Rudolph: Das Wiener Burgtheater. 1899. S. 1.

Und: Lothar, Rudolph: Das Wiener Burgtheater. 1934. S. 9.

Zitate aus der ersten Ausgabe von 1899, des Haupttextes also, werden in der Folge durch Seitenangabe in Klammern gekennzeichnet, wenn aus der zweiten Ausgabe von 1934 zitiert wird, wird das extra angegeben.

Am Beginn seiner Schrift legt Lothar klar die Ziele und Absichten vor, unter denen er sein Buch schreibt. So soll auch danach gefragt werden, wieweit das Buch seine selbst gesetzten Ansprüche erfüllt, ob die am Anfang aufgeworfenen Fragen beantwortet werden. Viele Stellen in dem Buch finden sich, die von historischen Einrichtungen berichten und von ihren Wirkungen in die Zukunft, die Lothar kritisch betrachtet und an sie eigene Überlegungen zum Theater knüpft.

Die hier vorgenommene Reihenfolge der Behandlung der drei Schriften zum Burgtheater legt auch einen Vergleich – besonders mit Hermann Bahrs Text – nahe. Obwohl erst im Abschlusskapitel ein Vergleich der drei Texte vorgenommen werden soll, wird doch bereits hier an einigen Stellen ein vergleichender Blick notwendig sein.

ca) Die Darlegung der Absicht und ein mehr oder weniger hoffnungsloser Schluss

Nachdem Rudolph Lothar, wie oben bereits erwähnt, im ersten Satz ankündigt, die Geschichte des Burgtheaters darlegen zu wollen, fragt er darauf: „Welchen Zweck hat überhaupt eine Theatergeschichte und welcher Maßstab soll zur Beurtheilung an sie gelegt werden?“ (1) Seine Schrift solle keine bloße „Chronik der Ereignisse“ sein, antwortet er auf die selbst aufgeworfene Frage, sondern es ginge darum, „das Warum und Weil im Gange der Ereignisse aufzudecken, die Gedanken zu entwickeln, die im Hause zum Heil und Segen oder zum Unglück und Verderben geherrscht, die Fäden klarzulegen, die Bühne und Zuschauerraum verbunden, die Rolle zu kennzeichnen, die das Theater im Culturleben der Stadt und des Landes, im literarischen Leben der Zeit gespielt.“ (1)

Nach dieser Einleitung verweist Rudolph Lothar auf Schriften, die „die Chronik des Hauses“ behandeln, was „zum größten Theile in erschöpfendster Weise“ geschehen sei (1); in dieser Hinsicht verspricht sein Buch also nichts Neues, doch in einer anderen Hinsicht, der nämlich, dass es, wie er schreibt, „wie ich glaube, zum erstenmale versuchen [wird], an der Hand der vorhandenen Documente eine Geistesgeschichte des Burgtheaters zu liefern, die Gründe klarzulegen, wie das Burgtheater zu seiner Höhe kam, wie es herrschte und wie es endlich niederging.“ (2)

Dieser auf den ersten Seiten angekündigte Niedergang mündet im Schlusskapitel in die Betrachtung des Burgtheaters unter der Leitung von Paul Schlenther, jenem von allen drei der hier behandelten Autoren mit viel Negativkritik bedachten Theaterdirektor. Und tatsächlich spricht der Schluss des ersten Absatzes des elften und letzten Kapitels von Anklage: „Ich klage an, und so will ich denn beweisen.“ (193) – In der Folge werden alle Fehler und Vergehen Schlenthers genannt, eine Auflistung von Eigenschaften und Handlungen, die ein Theaterdirektor, insbesondere ein Burgtheaterdirektor, nach der Auffassung des Autors nicht haben und nicht tun dürfe.

Die ersten Vorwürfe beziehen sich auf finanzielle Misswirtschaft, die der Autor offenbar genau recherchiert hat, und die er mit Zahlen, der Höhe des Defizits, belegt (vgl. 193).

Diese Finanzmisswirtschaft sei aber „rein künstlerischer Natur“, denn „[d]ie Unkenntnis der Verhältnisse und vor allem die Schwäche und die Indolenz des dem Amte in keinerlei Weise gewachsenen Directors tragen Schuld an dem rapiden Niedergange des Hauses.“ (193)

Der gegenwärtige Direktor habe „keine Ahnung von den inneren Verhältnissen des Repertoires“ und habe sich „[z]um Unheil des Hauses [...] diese Ahnungslosigkeit bewahrt“. (193)

Paul Schlenther kam aus Berlin, war dort vor allem Theaterkritiker und Herausgeber der „Vossischen Zeitung“,¹²² etwas, worauf übrigens auch Oskar Jellinek kurz anspielt, wenn er im Zusammenhang mit Schlenther von „Tante Voß' in Berlin“ spricht,¹²³ und gerade dieses in Wien fremd Sein, die Wiener oder die österreichische Lebensart nicht zu kennen, scheint der Rudolph Lothar ihm zum Vorwurf zu machen, wenn er in der Ausgabe von 1934 schreibt:

122 Vgl. Lothar, Rudolph: Das Wiener Burgtheater. 1934. S. 311.

123 Vgl. Jellinek, Oskar: Das Burgtheater eines Zwanzigjährigen. S. 3.

„Um sich in Wien zu behaupten, um auf der geistigen Klaviatur dieser Stadt spielen zu können, muß man entweder von Geburt ein echter Wiener sein oder die Gabe besitzen, sich in Wien einleben und einfühlen zu können. Diese Gabe besaßen Laube und Wilbrandt, und man kann sie auch Dingelstedt nicht absprechen. Im höchsten Grade hat sie dann später der Sachse Hugo Thimig bewiesen. Schlenther war ein echter Norddeutscher und hatte weder eine Ahnung von der geistigen Struktur Wiens, noch von der Struktur des Hauses, in dem er nun herrschen sollte, noch von den inneren Verhältnissen des Repertoires. Zum Unheil des Hauses hat er diese Ahnungslosigkeit bis zu seinem Abgang bewahrt.“¹²⁴

Der letzte Satz dieses Zitates zeigt sich – mit Ausnahme der Ergänzung „bis zu seinem Abgang“ – identisch mit dem 1899 über Schlenther Gesagten. Es ist nun überhaupt interessant, wie Rudolph Lothar aus dem Abstand von mehr als dreißig Jahren in seiner zweiten Ausgabe des Buches die Zeit Schlenthers sieht. Im letzten Kapitel des Buches von 1934 wiederholt er grundsätzlich die in der ersten Ausgabe genannten Vorwürfe, wie ein Vergleich zeigen kann:

1899:

„Es gibt gewisse Grundregeln in der Bewirtschaftung des Spielplanes, die kein Director außeracht lassen darf und deren fortwährende Vernachlässigung sich heute bitter rächt. Jedes Stück darf nur eine gewisse Anzahl von Aufführung in jedem Jahre haben; wird diese Anzahl überschritten, so verliert das Stück seine Zugkraft und ist dann oft nicht mehr zu retten. Neue Stücke dürfen nie so oft gegeben werden, als das Publicum verlangt: das Burgtheater hat in dieser Beziehung einen ganz anderen Weg zu gehen, als die anderen Schauspielhäuser, wo man ein Stück so oft gibt, als nur irgend möglich ist: hat das Stück seine Schuldigkeit gethan, ist seine Zugkraft erschöpft, dann verschwindet es einfach im Archiv. Ein Stück im Burgtheater aber soll Jahre leben. [...]“

„Schlenther“, so heißt es davor, „sündigt in beiden Beziehungen.“ (194)

1934:

„Es gibt gewisse Grundregeln in der Bewirtschaftung des Burgtheaterrepertoires, die kein Direktor außer Acht lassen darf und deren konsequente Vernachlässigung sich unter Schlenther bitter gerächt hat. Jedes Stück darf nur eine gewisse Anzahl von Aufführungen in jedem Jahre haben. Wird diese Anzahl überschritten, so verliert das Stück seine Zugkraft und ist dann oft nicht mehr zu retten. Neue Stücke dürfen nie so oft gegeben werden als das Publikum sie verlangt [...] Ein Stück im Burgtheater aber soll Jahre leben.“¹²⁵

124 Lothar, Rudolph: Das Wiener Burgtheater. 1934. S. 328.

125 Ebd. S. 329.

Der Hinweis, dass Schlenther „sündigte“, fehlt in der Ausgabe von 1934 zwar wörtlich, statt dessen folgen aber Aufführungszahlen, die die auch schon in der ersten Ausgabe erhobenen Vorwürfe belegen sollen und auch jenen Vorwurf, Schlenther habe – entgegen seinem Versprechen – die Klassiker vernachlässigt.¹²⁶

Schlenthers Abgang, wörtlich sein „Sturz“, im Zusammenhang mit einer Aufführung, die „einer der größten Durchfälle, die das Burgtheater jemals erlebt hat“¹²⁷ gewesen sei, wird kurz angesprochen, und dann folgt ein Hinweis auf eine Zeitungsnotiz:

„Am Sonntag, den 14. November 1909, erschien ein Leitartikel im offiziellen Fremdenblatt, der in Wien ungeheures Aufsehen erregte. *Dieser Artikel sprach nach einer 11jährigen Direktion Schlenthers genau das aus, was ich in meinem Buche kurze Zeit nach Schlenthers Direktionsantritt gesagt hatte.* In diesem Artikel, der historische Bedeutung hat, heißt es: ‚Mit großen Hoffnungen und überschwänglichen Erwartungen ward Herr Hofrat Dr. Paul Schlenther begrüßt. Aber selten hat ein Mann von unleugbarem Wissen, tiefer Bildung und literarischem Ansehen eine so schmerzliche und tiefe Enttäuschung als Theaterdirektor hervorgerufen [...]‘.“¹²⁸

Und ein paar Seiten später weist Lothar noch einmal darauf hin, dass seine Vorhersagen eingetroffen seien, wobei er allerdings auch auf eine „bedeutsame Tat“ Schlenthers hinweist:

126 Vgl. Lothar, Rudolph: Das Wiener Burgtheater. 1934. S. 328 – 333.

Es scheint in der Natur der Sache – oder überhaupt in der menschlichen Natur – zu liegen, die Gegenwart immer schlechter darzustellen, sich nach einer immer besser erscheinenden Vergangenheit zu sehnen. Paul Schlenther brachte Neuerungen ins Burgtheater ein, wie etwa die Einführung gestaffelter Eintrittspreise (der Eintrittspreis bei einer Premiere war höher, als der bei einer späteren Aufführung) oder die Praxis, die der Tradition des Burgtheaters entgegenstand, neue Stücke möglichst oft zu bringen und dann abzusetzen. Neuerungen also, die vor allem der Gewohnheit entgegenstanden und vielleicht vor allem aus diesem Grund nicht gut ankamen. Auch hatte Schlenther keineswegs die Klassiker „vernachlässigt“ und das Theater mit „unwürdigen Stücken überschwemmt“, er hat im Gegenteil sogar zahlreiche Neuinszenierungen von Klassikern versucht, es hätte nur, wie Elke Calaitzis das ausführt, „eines genialen Regisseurs bedurft, um die stark divergierenden Spielstile [...] und die nervös-sensible Schauspielkunst eines Kainz, einander anzugleichen und zu ergänzen“.

Vgl. Calaitzis, Elke: Das Burgtheater-Publikum von Wilbrandt bis zum Dreierkollegium. In: Das Burgtheater und sein Publikum. (S. 369 – 477). S. 437 u. 448.

127 Lothar, Rudolph: Das Wiener Burgtheater. 1934. S. 347f.

128 Ebd. S. 348 (eigene Hervorhebung)

„Das Kapitel Schlenther am Burgtheater war abgeschlossen. *Es ging haargenau so aus, wie ich es 1899 vorausgesagt hatte.* Aber ich will nicht ungerecht sein. Ich will hier, und zwar zum ersten Male, von einer Tat sprechen, die beweist, daß Schlenther neben allen seinen vielen großen Fehlern, Schwächen und Mängeln, doch auch, wenn auch nur in der Theorie, ein Theatermann war. Die einzige wirkliche bedeutsame Tat Schlenthers, eine Tat freilich, die unausgeführt blieb und über den Entwurf nicht hinauskam, liegt in den Akten. Dieses Aktenstück, datiert vom 29. Jänner 1907, tritt jetzt zum ersten Male vor die Öffentlichkeit. Es ist ein ausführliches Memorandum, das eine ganz neue Frage aufrollt und einer Besprechung zugrunde gelegt werden sollte. Dieses Exposé heißt: ‚Ein zweites Burgtheater‘ und ich lasse es hiermit folgen: [...]“¹²⁹

Die Ereignisse in der Geschichte des Burgtheaters nach Schlenthers Abgang werden in der Ausgabe von 1934 weitererzählt, gehören aber nicht mehr in das hier zu behandelnde Thema. – Was aber noch als Vergleichspunkt anzuführen ist, sind die Bemerkungen über die Zukunft und die Aufgabe des Burgtheaters, die Frage also, ob und wie weit sich Rudolph Lothars Sichtweise in den dreißig Jahren verändert hat.

Der letzte Satz der ersten Ausgabe spricht von ziemlicher Hoffnungslosigkeit die Zukunft des Burgtheaters betreffend: „[...] darin¹³⁰ lag seine [des Burgtheaters] Größe von je und darin liegt auch seine Zukunft – *wenn es eine hat.*“ (203) – Es wird also hier an der Zukunft überhaupt gezweifelt.

Der Schluss der zweiten Ausgabe lautet nun:

*„Nie war der Weg des Burgtheaters klarer vorgezeichnet als heute. Es ist berufen und bestimmt, das Nationale Theater Österreichs zu sein. Der Sammelpunkt seiner geistigen Kräfte, Sinnbild und Wahrzeichen seiner Kultur. Die Pflege der österreichischen Dramatik muß gleichbedeutend sein mit der Betonung des nationalen Bewußtseins, mit dem stärksten Ausdruck erdverbundener Heimatsliebe. ‚In Deinem Lager ist Österreich‘, muß es vom Burgtheater heißen. Österreichs geistige Größe, Österreichs geistige Bedeutung, Österreichs nationales Bewußtsein ist in seine Hand gegeben. Und so erfüllt sich heute das Wort seines Gründers: Das Burgtheater ist heute erst unser Nationaltheater geworden.“*¹³¹

129 Lothar, Rudolph: Das Wiener Burgtheater. 1934. S. 353.

130 Dieses „darin“ wird später noch geklärt.

131 Lothar, Rudolph: Das Wiener Burgtheater. 1934. S. 521f (*kursiv eigene Hervorhebung*)

Das Österreich von 1934 war unbestreitbar ein völlig anderes als das Österreich der Jahrhundertwende, doch erst in diesem neuen Österreich, dieser jungen Republik, scheint für Rudolph Lothar das Burgtheater tatsächlich ein Nationaltheater geworden zu sein. – Das neue Österreich ist weit davon entfernt eine politische Großmacht zu sein, deshalb solle es sich auf seine geistige Größe und Bedeutung – die nicht zuletzt im Burgtheater zu finden sei – besinnen.

Die Situation in der ersten Republik schildert Rudolph Lothar in diesen Worten:

„Es gab nun keinen Hof mehr in Österreich, der Reichtum war verschwunden und zerstoßen, die Wohlhabenheit zur Fabel geworden, das genießerische Wien zur Legende. Nur die Theaterfreudigkeit des Wieners erwies sich als unausrottbar. Sie hat auch die bösesten Zeiten überdauert. Sie gehört nun einmal zum Wiener Charakter. Das Burgtheaterpublikum bekam ein neues Gesicht.“¹³²

„Die Theatergemeinde bedeutet also nicht weniger als die Eroberung des ganzen Hauses durch den vierten Rang. Das Luxustheater von einst, das exklusive Hoftheater des kaiserlichen Hauses ist heute zur vornehmsten Volksbühne der ganzen Welt geworden. Eine Volksbühne, die das literarische und künstlerische Niveau von einst festgehalten hat und nicht zum Volk herabsteigt, sondern das Volk zu sich heraufzieht.“¹³³

In unserem Zusammenhang interessant aber ist, was Lothar 1899 unter der „Größe“ und der vielleicht doch noch möglichen „Zukunft“ des Burgtheaters verstand, was er also mit diesem oben unkommentiert zitierten „darin“ meinte:

Er stellt dabei das Burgtheater vor allem in den Gegensatz zu anderen Bühnen, es habe, als „Hofbühne“ andere Aufgaben als diese zu erfüllen:

„Die Production der Gegenwart in gerechter Weise zu pflegen, Schritt zu halten mit ihren Kämpfen und Versuchen, ist einer Hofbühne heute versagt. Die Strömungen in der Kunst, die nach Ausdruck ringen und ihn zum Theil schon gefunden haben, just die Strömungen, in denen die Wellen unserer Gefühle am lautesten an die Ufer der heutigen Gesellschaft schlagen, können in einem Hause, dessen Stammpublikum Kreisen angehört, die für diese Strömungen kaum die Ahnung eines Verständnisses haben, kein Bett finden. [...] Das Burgtheater soll der Pflege des classischen Besitzstandes vor allem gewidmet sein, es soll die bleibenden Werke der dramatischen Literatur vergangener Zeiten in mustergiltiger Form unserem modernen Empfinden aufs Nächste gerückt darstellen.“ (195)

132 Lothar, Rudolph: Das Wiener Burgtheater. 1934 S. 478 f.

133 Ebd. 1934. S. 480.

Und im darauf folgenden Satz, der gesperrt gedruckt und mit einem Rufzeichen versehen ist, heißt es: „Das Burgtheater sei ein Museum!“ Und weiter: „Wenn es diese Aufgabe erfüllt, wird es seiner Culturmission gerecht werden. Der modernen Kunst zolle es seinen Tribut vor allem durch die höchste Vervollkommnung der Darstellung und der Inszenierung.“ (195)

Davon, dass das Burgtheater ein Museum sein sollte, ist in der Ausgabe von 1934 nicht mehr die Rede.

cb) Geschichte mit dem Blick auf die Gegenwart

Wenn Rudolph Lothar die Geschichte des Burgtheaters erzählt, einzelne Episoden dabei genauer herausgreift, theaterpolitische Entscheidungen oder die Personen und Handlungen von Theaterleitern beschreibt, tut er dies oft durch Zitate aus historischen Schriftstücken wie Briefen, Tagebüchern, Zeitungsnotizen, obrigkeitlichen Anordnungen, Theaterstatuten und dergleichen. Was er zunächst in eigenen Worten schildert, belegt er dann meist durch anschließend vorgebrachte Auszüge aus diesen Schriftstücken.

An nicht wenigen Stellen in Lothars Buch finden sich Hinweise auf die Gegenwart, die von Erscheinungen und Ereignissen aus der Geschichte des Burgtheaters abgeleitet werden und die der Autor zum Teil auch kritisch beurteilt. Ein erstes Beispiel etwa, wenn Lothar über die Zensur berichtet, die auch in seiner Zeit noch spürbar war, wie er geradezu mit einem Seufzer feststellt: „Ja, die Censur! Das war die immer alle Entwicklung hemmende Einrichtung, aus deren *Fesseln sich das Burgtheater noch heute nicht ganz gelöst hat.* (40)

Daraufhin wird aus dem Leitfaden für die Theaterzensur aus dem Jahr 1795 zitiert, dessen „charakteristische ‚Grundsätze‘“ „*noch tief, sehr tief in unser Jahrhundert hinein [wirken].*“ (40) Die Zensur habe verhindert, dass das Burgtheater mit der deutschen Literatur Schritt halten konnte. Ein Beispiel führt Lothar an: „‚Kabale und Liebe‘ wurde 1808 zum erstenmale gegeben und – o, in [...] welcher Verstümmelung!“ (44)

Einführungen aus früheren Zeiten, die sich erhalten haben, werden zum Teil bloß vorgestellt, zum Teil auch beurteilt:

„Man trat mit allen möglichen Vorschlägen an den Hof heran, das Theater sollte verpachtet werden und eine Menge Leute mit und ohne Geld, mit und ohne Namen waren unter den Bewerbern zu finden; aber Kaiser Josef blieb bei seiner Absicht, das Theater in eigener Verwaltung zu führen, d.h. nur die Geldgebarung, ‚die Ökonomie‘, wie man sagte, sollte direct vom Hofe aus geleitet werden, die künstlerische Direction legte der Kaiser in die Hände der Schauspieler selbst. Ihm schwebte dabei offenbar das Statut der ‚Comédie Française‘ vor, *und auf dieser ersten Einrichtung des künstlerischen Dienstes basiert das Getriebe im Burgtheater noch heute.*“ (28)

„Unter verschiedenen Namen *haben sich diese Ämter bis auf den heutigen Tag erhalten* und *mancher Krebschaden im heutigen Burgtheater* beruht auf der Trennung der Ressorts. Dadurch wurde der Mechanismus des Theaterbetriebes schwerfällig, dadurch wurde der Intrigue und dem Klatsch, der Protection und der Liebedienerei Spielraum gegeben.“ (26f)

Der Begriff des „Krebschadens“, der Vergleich mit ein Krankheit, von der das Burgtheater befallen sei, ist übrigens einer, den Rudolph Lothar mehrmals in seinem Buch verwendet.

An einer Stelle wird das Burgtheater ganz wörtlich mit einem Kranken verglichen:

„Das ganze Interesse der Herren, die wie Doctoren um das Bett eines Kranken versammelt sind, dreht sich um den zu besetzenden Posten eines Literaten.“ (87) – Darauf, dass Lothar das Burgtheater an einzelnen, zwar seltenen, aber doch sich durch das ganze Buch ziehenden Stellen, mit einem lebendigen Wesen zu vergleichen scheint, habe ich in einem früheren Kapitel schon hingewiesen, was schließlich dazu verleitet, Rudolph Lothars Buch als „Biografie“ des Burgtheaters zu sehen. Von seinem „Geburtstag“ etwa ist die Rede (vgl. 7), von seinen Krankheiten und zuletzt von seinem möglicherweise nahe bevorstehenden Tod.

Auch literaturhistorische Überlegungen im Allgemeinen und solche die österreichische Literatur bzw. Dramatik im Besonderen betreffend flicht Lothar ein sein Burgtheaterbuch ein, indem er eben entsprechende historische Schriftstücke zitiert und seine Ansichten damit verknüpfen kann. Dazu seien drei

Beispiele hier etwas ausführlicher angeführt, sodass der zeitliche Rahmen verdeutlicht werden kann:

„Als Nicolai 1761 Wien besuchte, konnte er mit Recht schreiben: die Cultur stände jetzt in Wien wie anno 1731 in Sachsen. Von Sturm und Drang des deutschen Dramas, von dem regen Leben des Mannheimer oder Weimarer Theaters war keine Spur zu entdecken. Die, ich möchte sagen, zwangsweise Fütterung der Wiener Theaterkreise mit fremder Kost hat einen nicht zu unterschätzenden Einfluss auf die ganze Wiener Production geübt: *Wir sind noch heute das Nachahmen und Bearbeiten nicht losgeworden*, der spanische, italienische und französische Einschlag *lebt noch heute in unserer Dramatik*, soweit eben von einer österreichischen Dramatik die Rede sein kann.“ (16)

„Im Jahre 1796 schied Alxinger einmal über den Zustand der Aufklärung in Österreich: ‚Ihr Thermometer ist dem Gefrierpunkte nahe. Bücherverbote und Pfaffenthum sind unsere einzigen Dämme, die wir einer befürchteten, wiewohl ohne Grund befürchteten Revolution entgegenstellen. Ich habe mir nach diesen inneren Kämpfen endlich vorgenommen, nicht mehr Österreicher, sondern bloß Deutscher zu sein. Wie soll auch ein Gelehrter bei dieser förmlichen Fehde gegen die Wissenschaften noch an seinem Lande hängen?‘ Die jahrhundertelange Durchsetzung Österreichs mit clericalen Elementen, der Jesuitismus, der früher das Theater, jetzt Schule und – Beichtstuhl beherrschte, haben Österreich die geistige Concurrenz mit den anderen Culturstaaten unmöglich gemacht und in Österreich auf jede kurze Aufschwungsepoche eine grauenhafte Reaction folgen lassen. *Wir denken darüber heute nicht anders* als Alxinger dies vor hundert Jahren that. Aber nicht vergessen darf werden, dass die festeste Burg des Clericalismus in Österreich immer Hof und Adel gewesen ist, der Adel vielleicht deshalb, weil er zum größten Theile aus Convertiten bestand, die einen doppelten Glaubenseifer zeigen wollten. Und das Theater des Hofes und des Adels war – das Burgtheater!“ (36f)

„Man hat ihn [Sonnenfels] oft mit Lessing zusammen genannt, man hat oft versucht, eine Parallele zwischen ihm und Lessing zu ziehen; aber ein wichtiges Moment trennt die beiden: entstammten beide auch dem Volke, so war doch nur Lessing der richtige Volksmann; Sonnenfels sah im Adel nicht nur den Factor, den Bestimmer und den Genießer der Kunst, er sah in der Mitarbeit des Adels auch das einzige Moment, das der Kunst vorwärtshelfen könne! [...] Dieser fundamentale Irrthum Sonnenfels’ deckt sich ja mit dem eigenen Programm des Burgtheaters. *Heute rächt sich das Princip*. In richtiger Erkenntnis hatte Lessing die Augen seines Volkes auf Shakespeare gerichtet. Sonnenfels empfand, so deutsch er zu empfinden glaubte und so deutsch er sich gab, mehr französisch: ihm entsprachen die Classiker Corneille und Racine am meisten.“. (19)

Vor allem in den ersten beiden Zitaten klingt etwas davon an, das für Rudolph Lothar – genauso wie für Hermann Bahr – ein zentrales Thema ihrer Schriften zum Burgtheater ist: die besonderen Verhältnisse in Österreich oder das „österreichische Wesen“. – Vieles findet sich zu diesem Thema auch in Lothars Buch.

cc) *Österreichisches Wesen, österreichische Literatur und die Wiener Gesellschaft*

Führte ich alles an, was Rudolph Lothar zum Wesen des Österreichers, zu den Besonderheiten der österreichischen Literatur und des österreichischen Theaters in seinem Buch über das Wiener Burgtheater zu sagen hat, würde es den Rahmen sprengen. Vieles findet sich wieder, was Hermann Bahr zum österreichischen Wesen sagte, wie etwa, dass die Wiener wegen der Schauspieler, nicht wegen der Dichter oder der Stücke ins Theater gingen (vgl. 107), dass die Burgschauspieler Vorbild für gesellschaftliches Verhalten und Mode wurden (vgl. 191) oder dass die Wiener am Hanswurst und am Stegreiftheater hingen, den regelmäßigen Stücken misstrauisch zunächst begegneten und das Burgtheater als Hofbühne dem Theatervergnügen des Volkes entgegenstand. (vgl. 3)

Warum das Thema des österreichischen Wesens für Lothar im Zusammenhang mit dem Burgtheater wichtig ist, führt er am Beginn einer längeren Passage, die dieses Thema behandelt, an, die – vor allem auch als Vergleich zu Hermann Bahrs Betrachtungen zum österreichischen Wesen – hier wiedergegeben sei:

„Ich glaube, man kann keine Geschichte des Burgtheaters schreiben, ohne ein Wort zu sagen von dem Wesen des echten Österreichers; nur wer die Psychologie des Österreichers kennt, wird die Rolle verstehen, die das Burgtheater im Laufe dieses Jahrhunderts bei uns gespielt hat. *Österreich ist ein Durchgangsstaat*. Durch Österreich zogen die deutschen Kaiser und Herren, die deutschen Kaufleute, die deutschen Kunstliebhaber und Gelehrten nach Italien, durch Österreich fluteten slavische Volksmassen, in Österreich sammelten sich spanische, niederländische, italienische Söldnerscharen mit ihren abenteuerlichen Capitänen, Glücksrittern u.s.w. – und von *all dem Fremden, das durch unser Land zog, blieb etwas haften*, hier ein Wort und dort eine Geberde, hier eine Sitte und dort ein Sprichwort; *der Österreicher lernte empfänglich sein*, und man kann mit

einem bitteren Wortspiel vom Wachstum seiner Bevölkerung sprechen. Auf der leicht beweglichen Wasserfläche des Bürgerthums kräuselten die politischen Ereignisse nur geringe Wellen, desto tiefer gieng alles, was persönliches Interesse herausfordern konnte; *der Österreicher hat das Interesse des Südländers für das Straßenleben* und für den in die Straße hinaustretenden Mann. Der *Schauspielercult*, der bei uns immer getrieben worden ist und bis auf den heutigen Tag seine absonderlichsten Blüten gezeitigt hat, ist eigentlich eine Klimasache. Die ersten Lieblinge des Publicums waren *die Schauspieler auf den offenen Buden* des Judenplatzes und der Freitung und des Neuen Marktes. Auf den offenen Plätzen, in den engen Straßen des alten Wien lebte das rechte Volksleben, und dieses helle, sich am Bunten und Lauten erfreuende Leben legt sich nun wie ein Schatten der *Hang des einzelnen zur Träumerei*, der romantische Zug, der in uns allen Österreichern steckt, die *unbestimmte Sehnsucht*, die uns *Unrast und Unruhe* ins Blut gegeben. Es ist, als ob die nach Italien durchziehenden Scharen die Zurückbleibenden die Sehnsucht nach dem Wunderland da unten gelehrt hätten. Und zu dem sich immer nach etwas Unbestimmten, Unfassbarem Sehnen, dessen Seele für alles Romantische immer bereiten Boden gab, trat *ein nörgelndes, bissiges Etwas*, das ihm alles gering erscheinen ließ, was er besaß, und alles verklärte, was ein anderer hatte. – So war und ist der Österreicher beschaffen, und aus allen diesen widerspruchsvollen und doch psychologisch so eng verwandten Elementen recrutierte sich das Publicum im Theater.“ (4f)

Ein Theater orientiert sich nicht zuletzt an seinem möglichen Publikum, das sich eben aus den Menschen der Umgebung vor allem zusammensetzt. Die Eigenart dieser Menschen zu verstehen, sich in ihr besonderes Wesen einfühlen zu können, ist wohl nötig, ein Theater zu leiten, und der Mangel dieser Kenntnisse und dieses Verständnisses wurde – wie oben angeführt – Schlenther zur Last gelegt. Aus diesem Grund also, das Publikum zu verstehen, finden sich die Ausführungen zum österreichischen Wesen in den beiden Theaterschriften so ausführlich. Mögen die Aussagen von Bahr und Lothar dazu, die – wie anschließend gezeigt wird, durchwegs große Übereinstimmung besitzen – auch auf Vorurteilen und Klischees beruhen, ein wahrer Kern mag – wie es bei Vorurteilen und Klischees meist der Fall ist – doch darin liegen.

Seine Überlegungen zum österreichischen Wesen knüpft Rudolph Lothar zunächst an die Tatsache, dass Österreich immer ein Durchgangsland war, in dem verschiedene Einflüsse zusammentrafen und sich mischten. Vor allem der

Durchgang von Norden nach Süden, von Deutschland nach Italien, diesem „Sehnsuchtsland“ der Deutschen, wird hervorgehoben.

In Österreich, zwar nicht „im Süden“, aber doch dem Süden näher als Deutschland, fänden sich Wesenszüge „südlicher“ Lebensart, wie „das Interesse für das Straßenleben“ – und somit auch das Straßentheater mit dem – obwohl bei Lothar an dieser Stelle nicht direkt angesprochenen – Hanswurst, dem Harlekin. Vom „Hang zur Träumerei“ als „romantischem Zug“, von „unbestimmter Sehnsucht“ und von „Unrast und Unruhe“ ist weiters bei Lothar die Rede, wenn er das österreichische Wesen kennzeichnet, und schließlich von „einem nörgelnden, bissigen Etwas, das ihm alles gering erscheinen ließ, was er besaß, und alles verklärte, was ein anderer hatte“. – Diese Charakteristik des unsicheren, unentschlossenen, sich selbst immer ein wenig verachtenden Österreicher findet sich – wie gezeigt wurde – auch bei Bahr wieder.

Bahrs bissige Ausfälle gegenüber den „Unösterreichern“ – bzw. überhaupt die Tatsache, es gebe sie überhaupt diese „Unösterreicher“ – fehlen bei Lothar. Jener Herr von Sonnenfels, der Bahrs Hauptvertreter dieser Art ist, wird übrigens von Lothar zwar als Mensch ebenfalls nicht besonders sympathisch geschildert, doch wird ihm Gerechtigkeit zuteil, in dem Sinne, dass das, was er tat, aus gutem Willen geschah:

„Sein [Sonnenfels'] Wille war immer der beste, lauterste, größte; leider waren nicht alle Wege, die er gieng, geeignet, der nationalen Kunst in Österreich zu nützen. Als er mit eisernem Besen das Dialektstück, die Burleske aus dem Burgtheater hinausfegte, hatte er keine Ahnung, dass er damit die eigentlich volkstümliche, bodenständige Kunst aus dem Hause vertrieb[.] (18)

„Sonnenfels war maßlos eitel und bei aller Anerkennung seiner für die damalige Zeit fortgeschrittenen Gesinnung kann man in ihm den ersten Typs jenes seltsamen politischen Menschenschlages erkennen, der in Österreich die liberale Partei geheißen wird. [...] [A]ber wenn man auch heute, nach aller Überschätzung, die diesem Manne zuteil geworden ist, ihn von einem richtigen Standpunkte aus betrachten muss – seine Verdienste um das Geistesleben in Wien, seine Verdienste vor allem um die Ausgestaltung des Burgtheaters müssen anerkannt werden.“ (20)

Oder: „Er [Sonnenfels] hatte ein schwieriges Amt, die Censur zu verwalten, und er that dies mit Umsicht und Geschmack.“ (23)

Wenn im weiter oben angeführten Zitat Alxinger [Johann Baptist Alxinger, Kritiker und Journalist] beschließt, „nicht mehr Österreicher, sondern bloß Deutscher zu sein“, da er sich in einem von Reaktionismus und Klerikalismus bestimmten Österreich eingengt fühlt, und Rudolph Lothar ihn gewissermaßen in seinem Satz: „Wir denken darüber heute nicht anders als Alxinger dies vor hundert Jahren that“, bestätigt, so scheint das doch von einer anderen Österreich-Sicht Lothars als Bahrs zu zeugen, der alles Österreichische (mit Ausnahme kleiner, verzeihlicher Schwächen) im reinsten und besten Lichte dazustellen sucht.

Was jedoch bei Lothar im Vergleich zu Bahr in auffälliger Weise bei der Betrachtung des österreichischen Wesens fehlt, ist jener bei Bahr immer wieder angesprochene Bezug zum Barock. Doch das vielleicht auch nur auf den ersten Blick und auf der Oberfläche, wenn man beachtet, was Lothar über den spanischen Einfluss auf die österreichische Theaterdichtung sagt:

„Bei Grillparzer, Halm, Raimund und, um auch von Neueren zu sprechen, bei Doczi ist spanischer Einfluss unverkennbar. So ist denn auch heute noch, dank dem Tropfen spanischen Blutes, der durch unsere Adern läuft, das romantische Spiel mit Farben, Düften, Träumen, bunten Trachten, mit Gefühlen, die heiße Sonnenglut oder milder Mondenschein geboren, bei uns eine unverwelkte Blüte: in Österreich stirbt die Romantik nie aus.“ (54)

Lothar spricht zwar von „Romantik“, doch er scheint damit das selbe zu meinen wie Bahr, wenn dieser das barocke Theater beschreibt. – Und mit dem spanischen Einfluss, besonders auf Grillparzer, wird wohl der auch von Bahr angesprochene Calderon gemeint sein.

Bahr sieht eine enge Verbindung zwischen dem Österreicher und dem Theater. „Wir sind ein Volk geborener Komödianten“, schreibt er an einer oben bereits zitierten Stelle. Lothar nun schreibt: „Das Wesen des Österreicher spiegelt sich in seiner Literatur.“ (59) – Und beide meinen das selbe, wenn man Lothars früher in seinem Burgtheaterbuch aufgestellten Satz daneben setzt: „Das Theater ist in Österreich gepflegt worden, die Dichtung nie.“ (39)

Wie sich nun das Wesen des Österreicher in der Literatur bzw. im Theater spiegelt, stellt Lothar folgendermaßen dar:

„Romantik und Realismus gehen Hand in Hand. Sentimentalität und scharfer, bissiger, ja boshafter Witz sorgen für Rührung und Heiterkeit. Der actionsscheue Österreicher hat auch kein actionsreiches Drama: die Handlung sinkt zur Nebensache herab, der Aufputz, der Dialog mit seinen Wendungen, Scherzen und Pointen hält die Aufmerksamkeit rege. So war es in der alten Stegreifkomödie, wo Maschinerie, Feengeschichten u.s.w. für die Phantasie, der Hanswurst für den Realismus sorgte, wo die in die lose Handlung eingestreuten Arien und Spässe die Würze des Theatervergnügens bildeten.“ (59)

Unmittelbar darauf kommt Rudolph Lothar auf Grillparzer zu sprechen, der „unser einziger Tragiker geblieben“ ist und einen national-historischen Stoff suchte, wobei der Autor zwischen nationalem Staat und Stamm unterscheidet, auf letzterem müsse der „wahre Patriotismus fußen“. (60)

„Nicht auf einer Staatsidee, sondern auf der Stammesidee müsse der wahre Patriotismus fußen. Und in der Geschichte müssten die Wurzeln der Stammesidee gesucht werden. Grillparzer that dies mit herrlichem Gelingen in seinem ‚Ottokar‘ (1825). Aber hier zeigte es sich, wie grundverschieden die Begriffe sind, die man ‚oben‘ und im Volke von Nationalität hat. Der Fluch Österreichs ist es, dass es zwischen diesen Begriffen keine Brücke gibt, dass Volk und Regierung fremde Sprachen sprechen.“ (60)

Das Burgtheater als Theater des Hofes und der Regierung, die eine „andere Sprache als das Volk spricht“, kann nach dieser Sicht also kein Theater des Volkes oder kein wahres „Nationaltheater“ sein, obwohl es gerade das ursprünglich auch sein sollte und es dies – nach Rudolph Lothars Sicht – erst in der Republik geworden ist. Und so konnte er erst in seiner Ausgabe des Burgtheaterbuches von 1934 schreiben:

„Es ist heute schon mehr denn je das Nationaltheater, das Kaiser Joseph im Auge hatte. Es kann gar nicht national genug sein, es kann seine österreichische Sendung nie genug betonen. Sein internationales Repertoire ist im höchsten Sinne nur Mittel zum Zweck. Zweck und Ziel des Burgtheaters bleibt für Gegenwart und Zukunft die Pflege des nationalen Gedankens. Und der nationale Gedanke ist der Stolz auf die österreichische Heimat, das beglückende Bewußtsein, dieser Heimat ein treuer Diener sein

zu dürfen. Die Treue zu Habsburg, die Österreich ausgezeichnet und groß gemacht hat, hat sich heute in eine Treue zur Heimat gewandelt.“¹³⁴

Das fünfte und letzte Hauptstück der Ausgabe von 1934, das die Zeit nach 1900 schildert, beginnt Rudolph Lothar mit einer Bestandsaufnahme der kulturellen und gesellschaftlichen Situation, des „geistigen Lebens in Wien“ in Lothars Worten, jener Zeit, in der er sein erstes Burgtheaterbuch geschrieben hat. Und er zitiert dabei einen berufenen Zeitzeugen, den im Jänner 1934 verstorbenen Hermann Bahr nämlich, den er an dieser Stelle als einen „gründlicher Kenner des Wienertums“ bezeichnet, der „das sogenannte liberale Bürgertum“ „amüsanter geschildert“ habe.¹³⁵

Der Schluss aus Rudolph Lothars Überlegungen lautet:

„Faßt man das geistige Leben um die Jahrhundertwende in all seinen Erscheinungen zusammen, so kommt man zu einem klaren Schluß. Das, was in Wien die moderne Bewegung hieß, Jung-Wien und Secession, war vor allem eine Kenntnisaufnahme der Außenwelt, ein Einbruch französischer, deutscher, englischer Geistesströmungen in alle künstlerischen Bezirke. Fast gleichzeitig aber damit erwachte ein starkes Bodengefühl, vielleicht im Kampf mit der Fremde und um die Fremde erst recht geweckt und gestärkt. Überall sehen wir Ansätze zum Wiener Roman und zum Wiener Stück, eine Wiener Heimatkunst bereitet sich vor. Die Keime, die damals gesät wurden, sind erst Jahrzehnte später aufgegangen. Aber die nationale Kunst von heute wurzelt in jenen stürmischen Kampftagen um die Jahrhundertwende, als die Secession und Jung-Wien ihre ersten Schlachten schlugen.“¹³⁶

Neben „Jung-Wien“ und „Secession“ aber habe es noch weitere wichtige Elemente gegeben: die katholische Literaturbewegung mit deren „Haupt und Meister“ Kralik, die etwa Hofmannsthal beeinflusste, der sich mit „Jedermann“ [...] zur Gruppe der katholischen Dichter, der Poeten des starken Glaubens, der Gottsucher, wie man sie nennen könnte, [gesellte].“¹³⁷ Der Katholizismus aber habe auch im Burgtheater immer eine Stätte gehabt, nicht nur in Verbindung mit der Tatsache des Hoftheaters, sondern auch hinsichtlich des bürgerlichen Publikums.

134 Lothar, Rudolph: Das Wiener Burgtheater. 1934. S. 484.

135 Vgl. Ebd. S. 315.

136 Ebd. S. 328.

137 Vgl. Ebd. S. 321f.

„Es ist ja begreiflich, daß das Burgtheater seiner ganzen Natur und seinem ganzen Wesen nach für die katholische Bewegung mehr Sympathie besaß und ihr auch bessere Lebensbedingungen bieten konnte, als für die mehr oder minder sozialistisch angehauchten Arbeiter- und Proletarierdramen, die, wenn sie gehaltvoll und wertvoll waren, im Deutschen Volkstheater Unterkunft fanden.“¹³⁸

Ein weiteres Element der Wiener Kultur und Gesellschaft der Zeit war natürlich – wie in den Zeiten davor – das Burgtheater selbst, mit glanzvollen Aufführungen genauso wie mit „Theatermiseren“. Eine Schauspielerkrise habe immer ein Stadtereignis gebildet (vgl. 136) und „[e]ine Premiere im Burgtheater war ein gesellschaftliches Ereignis, dem beizuwohnen als gesellschaftliche Pflicht“¹³⁹, stellt Lothar fest.

Ein drittes wichtiges Element der Gesellschaft war der liberale Salon, der vor allem von den Damen der Gesellschaft geführt wurde, etwas, das Rudolph Lothar mit der Wahl der Stücke des Burgtheaters in Verbindung bringt, denn dort hätten vor allem „Weiberstücke“ Erfolg gehabt, eine Tatsache, die er mit Beispielen und die Berufung auf andere belegt:

„Wilbrandt hat, wie Guttenbrunn konstatiert, fast ausschließlich Weiberstücke geschrieben und Wildenbruch, der fast ausschließlich Männerstücke auf die Bühne brachte, konnte in Wien niemals Fuß fassen. Diese Vorherrschaft der Frau am Theater beruht zum großen Teil darauf, daß in Wien das Theater nie aufgehört hat, ein Faktor der Gesellschaft zu sein, daß der Salon im Theater und das Theater im Salon ihre Fortsetzung fanden. Der Salon aber ist das Reich der Frau. Mit dem Blühen des gesellschaftlichen Lebens blühte das Theater immer mit und mit seinem Zerfall zerfiel es selbst. Um die Jahrhundertwende war der Salon des Bürgertums, der liberale Salon tonangebend.“¹⁴⁰

Diese Auszüge aus der zweiten Ausgabe des Burgtheaterbuches von Rudolph Lothar sind nun nicht nur deshalb interessant, weil sie einen Einblick in die Situation der Entstehungszeit der ersten Ausgabe bieten, sondern auch deswegen, um zu zeigen, welche Bedeutung diesen Hinweisen auf das gesellschaftlich Umfeld des Burgtheaters in beiden Büchern Lothars beigemessen wird.

138 Lothar, Rudolph: Das Wiener Burgtheater. 1934. S. 323.

139 Ebd. S. 326.

140 Ebd. S. 326.

Es gibt, wenn die Geschichte des Burgtheaters behandelt wird, immer wieder diese Ausblicke auf die gesellschaftliche Situation der jeweiligen Zeit. Somit wird der Autor jenem auf den ersten Seiten des Buches selbst erhobenen Anspruch gerecht, er wolle zeigen, welche Rolle das Burgtheater im Kulturleben der Stadt gespielt habe und auf welche Weise „Bühne und Zuschauerraum“ verbunden waren.

Ähnliche größere Bestandsaufnahmen der gesellschaftlichen Situation finden sich in Lothars Buch immer wieder und dabei, etwa wenn von der Zeit um 1848 die Rede ist, wird die Bedeutung des Burgtheaters ins Zentrum gestellt, es war das Gesprächsthema in den Salons vornehmer Häuser wie im Kaffeehaus (vgl. 62f u. 65).

cd) Theaterleitung, Schauspielkunst und Kritiker

Die Geschichte des Burgtheaters oder dessen „Biografie“ ist nicht zu erzählen ohne jene Menschen zu beschreiben, zu charakterisieren, die das Theater leiteten oder auf andere Weise darauf Einfluss nahmen. Hermann Bahr greift ein paar Einzelpersonen heraus, Rudolph Lothar spricht von ungezählten Personen. Doch auch bei ihm treten jene besonders hervor, denen zum Teil auch Bahr sein Augenmerk schenkt, wie etwa Schreyvogel, Laube, Dingelstedt, und Burckhard.

Wie an dem früher schon angeführten Zitat, das von Sonnenfels handelt, bereits angedeutet wurde, lässt Lothar den Personen mehr Gerechtigkeit in dem Sinne zukommen, dass er sie aus der naturgemäß doch um mehr um Objektivität bemühten Sicht eines historischen Schriftstellers betrachtet und nicht in der naturgemäß subjektiven Sichtweise des Essayisten.

Oft geht Lothars Schilderung und Charakterisierung einer Person eine Beschreibung in eigenen Worten voraus, bevor er aus historischen Quellen zitiert.

Ein Beispiel etwa, wenn er die Nachfolger Schreyvogels, Johann Ludwig Deinhardstein und Franz von Holbein, beschreibt, die Bahr nur kurz namentlich in dieser Weise erwähnt:

„Schreyvogels Nachfolger, den vergnügten Vogelfänger Deinhardstein und den ordentlichen Holbein zu schelten ist alter Brauch, von Laube schreibt das einer nach dem anderen ab.“¹⁴¹

Rudolph Lothar nun über diesen beiden:

„Sein [Schreyvogels] Nachfolger war der Professor der Ästhetik und der Herausgeber der ‚Wiener Jahrbücher‘, Johann Ludwig Deinhardstein, der am 13. Mai 1832 zum Vicedirector des Burgtheaters ernannt wurde. Deinhardstein war ein Dilettant in Kunstdingen, ein leichtsinniger, gedankenloser, heiterer Lebemann, einer der vielen Burgtheaterlenker, die die Direction als Unterhaltung betrachteten und sie wie einen Sport betrieben. Deinhardstein war ein glatter, geschmeidiger Hofmann, hatte Bildung und Bühnentalent, aber keine Spur von Ordnung und Zucht. Sein Bestreben war vor allem darauf gerichtet, dem p.t. Adel, dem alten Stammpublicum zu Diensten zu sein.“ (48f)

„Holbein war ein echter Theatermensch; er hatte Ideen, er hatte einen gewissen Spürsinn für das wahrhafte Talent. [...] Als er aber nach Wien kam und in einer Epoche der Jugend, der Gährung Schritt halten sollte mit der neuen Zeit, da war er bereits ein alter Mann, und wenn sein Thatendrang, seine Arbeitslust und sein Ehrgeiz auch noch ganz ungebrochen waren, seine geistige Spannkraft war es nicht mehr. Er gerieth durch die Zeit und die Umstände in eine Situation, die ihm selbst unbehaglich und unerträglich erschien. Eine bisher unveröffentlichte Stelle aus seinen Memoiren mag uns darüber aus seinem eigenen Munde Aufklärung geben: [...]“ (75)

Über Deinhardstein heißt es bei Lothar weiter, seine „nachlässige und zügellose Wirtschaft wurde immer unhaltbarer“ (49) und er wurde – nachdem er „äußerlich belobt“ und geadelt worden war – abgelöst, woraufhin aus einer Eingabe an den Kaiser kurz zitiert wird, in der um die Ablösung Deinhardsteins ersucht wird.

Im Falle Holbeins, nach der – keineswegs scheltenden, sondern ihn eher entschuldigenden („da war er bereits ein alter Mann“) – Beschreibung, lässt der Autor den Beschriebenen „aus seinem eigenen Munde Aufklärung geben“, lässt ihn also durch ein historisches Schriftstück selbst zu Wort kommen.

141 Bahr, Hermann: Burgtheater. S. 47.

Was die Vorstellungen über einen idealen Theaterleiter betrifft, so sehen diese bei Lothar und Bahr ganz ähnlich aus. Eine starke Hand, geradezu eine „Tyrannis“ ist notwendig, ein Theater zu führen, wie auch bei Lothar zu lesen ist:

„Er [Kaiser Josef II., 1789] mochte endlich eingesehen haben, dass die vielköpfige Wirtschaft, wie immer organisiert sie sei, in einem Theater nicht möglich ist, und er hatte damit gewiss Recht, denn ein Theater verlangt gebieterisch ein Oberhaupt; die Republik ist keine für ein Theater wünschenswerte Verfassung. Da ziehe ich die Tyrannis jedenfalls vor, allerdings die Tyrannis eines kunstverständigen und kunsterfahrenen Mannes.“ (34)

An Schreyvogel etwa lobt Lothar die Eigenschaften: „[...] leichte Entzündlichkeit, die Wärme, mit der er für das eintrat, was er für gut und für richtig hielt, und die Energie, die nöthig ist, um seinen Überzeugungen Ausdruck zu geben“ (40), er bezeichnet ihn als „ernsten, logisch und scharfdenkenden“ Menschen (47) und hebt – in Anbetracht der Erschwernisse durch die Zensur, der zu begegnen er „der Mann dazu“ war (44) – die Zusammenstellung des Repertoires und den Ausbau der Truppe, also das Aufspüren von Talenten – hervor. „Immer unter verschiedenen Titeln und Würden, bald als Secretär, bald als Dramaturg, blieb aber Schreyvogel die Seele des Hauses“, heißt es. (47)

Dem Theaterleiter Heinrich Laube ist so gut wie ein ganzes Kapitel gewidmet, und nicht nur das: Er wird später auch immer wieder als Vergleichspunkt herangezogen, an ihm spart Lothar nicht mit Lob, ohne gleichzeitig diese mit einem Hinweis auf doch gemachte Fehler, zu relativieren:

„Er war ein Praktiker durch und durch, er war der erfahrendste Theatermensch, der je auf dem Sitze eines Directors gesessen hat. Trotz aller seiner Fehler stehe ich nicht an, zu behaupten, dass er überhaupt der beste Director war, den je die deutsche Bühne hervorgebracht hat.“ (104)

Laube, der Theaterdichter des „jungen Deutschland“, dessen Stück „Die Karlsschüler“ im Burgtheater aufgeführt worden war, und der später eine „Geschichte des Burgtheaters“ schrieb, wird 1849 Leiter des Burgtheaters. Er war, so Lothar, „zum Heile für das von ihm geleitete Institut eine tyrannische

Natur, und ein Theater kann nur von einem Dictator geleitet werden – allerdings muss dieser Dictator künstlerische Ziele verfolgen.“ (97)

Und an Laube wird die Überlegung geknüpft, ob ein Theaterleiter gleichzeitig Dramatiker sein solle. Laube selbst bejahte dies entschieden, ein Theaterdirektor müsse „notwendig“ auch ein Dramatiker sein. Lothar relativiert das nun: „Der richtige Gedanke, der in diesem Satze steckt, ist in ein zu weites Kleid gehüllt: der Director einer großen Bühne kann ein schlechter Poet sein, wenn er nur einen hochentwickelten dramatischen Sinn hat.“ (99) Dieser „hoch entwickelte dramatische Sinn“ ist auch nötig um Regie zu führen, dazu meint Lothar: „Der Director ist der berufenste Regisseur, ein Theater muss von der Bühne, nicht vom Bureau aus geleitet werden.“ (98)

Dem „erfahrenen Theatermenschen“ Laube, sei nun noch gegenübergestellt, was Rudolph Lothar zu dem Theaterfremdling, dieser – in Lothars Worten – „Merkwürdigkeit“, diesem „geniale Dilettant“ (178) am Burgtheater, Max Burkhard nämlich, zu sagen hat, also einer jener Personen, denen auch Bahr besondere Beachtung schenkt:

„Indessen gieng man eifrig auf die Suche nach einem Director, und das Ergebnis war so merkwürdig, dass es Jahre bedurfte, bis sich Wien an diese Merkwürdigkeit gewöhnt hat. Ihr Name war Max Burckhard. Der Ministerial-Vicesecretär, der Docent für österreichisches Privatrecht, Dr. Burckhard wurde am 5. Februar 1890 zum artistischen Secretär und am 12. Mai 1890 zum Director des Burgtheaters ernannt.“ (176)

So heißt es im ersten Drittel des 10. Kapitels und bald darauf:

„Widerwärtigkeiten aller Art brachte dem jungen Director sein neues Amt in Fülle. Es gab ein Gekläff und ein Geheul, ein lautes und ein Stummes Spiel des Hasses und der Verfolgung. Wohin er blickte, sah er Feinde, Gegner und Hetzer. Im Hause und außer dem Hause, im Publicum und in der Kritik, in der Welt der Literatur und in der Welt der Künstler grollte und gährte es – und doch gieng er seines Weges, ja man muss heute die Kunst bewundern, mit der er durch alle diese Fährnisse hindurch seine Straße schritt. Vielleicht ist seine beste Kraft in dieser Kunst aufgegangen.“ (176)

Und später:

„Ein Wunderbares geschah: er versöhnte seine Gegner, er schloss mit den Ärgsten günstigen Frieden, ja er machte sich manche zu Freunde.“ (178)

Burckhard war – im Gegensatz etwa zu Laube – Österreicher, und diese Tatsache wird auch bei Lothar besonders hervorgehoben und damit werden auch in gewisser Weise individuelle Eigenschaften mit dem Wesen des Wieners bzw. Österreichers verbunden:

„Burckhard ist ein merkwürdiges Gemisch von modernstem Wesen und ältestem Wienerthum, er hat die lebenswürdige grobe, freudige und doch indolente Art des echten Wieners, aber unter seinem Stößer wirbeln allerlei radicale Gedanken. Er hat eine scharfe Gabe, Menschen und Dinge zu beobachten und einen Mutterwitz von guter Prägung. Er hat eine kecke und resolute Manier des Draufloshfahrens und Festhaltens, bei der man nie recht weiß, ob es Energie oder Eigensinn ist.“ (178)

Und nun folgt ein Vergleich mit seinen Vorgängern, vor allem mit Laube, der vieles von dem ausdrückt und zusammenfasst, was Lothar als wichtige Aufgaben und Eigenschaften eines Theaterleiters versteht:

„Laube kannte das große Geheimnis der Theaterführung, er stand als *Feldherr mitten unter seinen Schauspielern*, er war die oberste Instanz und die *oberste Autorität* in allen Dingen der Bühne, er wusste, dass *der Director der erste und beste Regisseur seines Hauses sein muss*, dass er verstehen muss, *mit den Dichtern zu arbeiten*, ihnen zu rathen, sie zu stützen, sie zu fördern. Das Wertvollste, was Schreyvogel, Laube und Wilbrandt hinterlassen haben, war die *Förderarbeit*, die sie den Dichtwerken angedeihen ließen. [...] Im *Finden und Entdecken* liegt das Genie des Theaterdirectors. Ein *Wegweiser*, ein *Ruthengänger der Kunst* war Heinrich Laube – Burckhard war es nicht. Er begann, seine Findigkeit just zu erproben, als er gehen musste.“ (178/181)

Die hier in diesem Auszug kursiv hervorgehobenen Bezeichnungen, die am Beispiel Laubes „das große Geheimnis der Theaterführung“ in Vergleichen (Feldherr, Wegweiser, Rutengänger) und in Eigenschaften und Tätigkeiten (absolute Autorität, Regisseur, Förderarbeit, Finden und Entdecken) darstellen, erinnern wohl deutlich an jene im Kapitel zu Bahrs Text über dessen zu einer gelungenen Theaterführung gemachten Aussagen.

Anders als bei Laube, wo Fehler zwar gleich am Anfang seiner Vorstellung angedeutet, aber später nicht klar und eindeutig als konkrete Fehler benannt werden, werden im Abschnitt zu Burckhard die Fehler beim Namen genannt, allerdings, ebenfalls relativierend, in einem Atemzug mit den Vorzügen:

„Wenn wir die Vorzüge des Burckhard’schen Repertoires rückhaltlos anerkennen, dürfen wir auch seine Fehler nicht verschweigen: der Contact des Theaters mit der Gesellschaft wurde loser; dem täglichen Gerichte – man verzeihe diesen Ausdruck – wurde nicht die genügende Sorgfalt zutheil, die alten Bestände des Spielplanes vermorschten, verstaubten. Bühnen wie das Burgtheater, die ein erbgesessenes Stammpublicum haben, bewahren den Contact mit diesem eben hauptsächlich durch die Pflege eines Repertoires, das Mustervorstellung an Mustervorstellung reiht. (187)

Ein anderes Beispiel eines „Fehlers“ geschieht im Zusammenhang mit einer versäumten Förderung eines Schauspielers, wobei wieder der Vergleich mit Laube hergestellt wird:

„Es ist schade um ihn [den Schauspieler Ferdinand Bonn]. Was hätte Laube aus ihm gemacht.“ (190)

Wenn Rudolph Lothar über Burckhard schreibt, kommt er plötzlich, ganz unversehens auf den Hanswurst zu sprechen, den er am Anfang seines Buches, wo er über das Extemporieren spricht, zwar kurz erwähnt, in einem einzigen Satz nennt er ihn einmal „Harlekin“ und einmal „Hanswurst“ (6), der jedoch danach keinen Auftritt mehr in seiner Geschichte des Burgtheaters hat. Doch an der Stelle – in Person des Direktors Burckhard – kommt er unerwartet wieder zum Vorschein:

„Der alte Wiener Hanswurst, der allen Leuten die Wahrheit sagt und sich lustig macht über die actuellen Verkehrtheiten und Blödigkeiten, lebte – o Schrecken! – im Geiste eines k.k. Burgtheaterdirectors wieder auf! Und wie vor mehr denn hundert Jahren war ihm heute das gleiche Los beschieden: Er wurde ‚entfernt‘. Die freimüthige Sprache Burckhards, seine Selbständigkeit, seine Rücksichtslosigkeit gegen hohe Herren, die sich ins Theatergetriebe mischen wollten, sein wirklich nationales Denken machten ihn ‚unmöglich‘. Er sah die Unhaltbarkeit seiner Stellung und nahm seine Entlassung.“ (192)

Der Hanswurst oder der „elementare Schauspieler“ Bahrs bzw. überhaupt die Schauspielkunst an sich ist bei Rudolph Lothar natürlich ein Thema der Betrachtung.

Namen einzelner Schauspieler und Schauspielerinnen werden oft genannt, gelegentlich mit einer kurzen Beschreibung aus zeitgenössischen Quellen (und nebenbei werden sie durch die zahlreichen Bilder im Buch der Leserschaft nahe gebracht), und – sofern sie in der Geschichte des Burgtheaters eine größere Rolle spielten, wie etwa Adolf Sonnenthal, der einige Male vorübergehend das Burgtheater leitete, woran Lothar Überlegungen knüpft, wieweit es gut sei, dass ein Schauspieler gleichzeitig Theaterleiter sei, oder Charlotte Wolter, die durch die sogenannte „Wolter-Affäre“, in der es um ihre Unzufriedenheit mit Rollenbesetzungen ging, in die Burgtheatergeschichte eingingen, – wird ihnen ein größerer Abschnitt gewidmet. In der Ausgabe von 1934 dagegen, die jene Zeit vor allem genauer behandelt, die Lothar selbst als Zeitgenosse bezeugen konnte, werden etliche Schauspieler und Schauspielerinnen genauer vorgestellt.

Über das Wesen der Schauspielkunst und ihre Aspekte äußert sich Rudolph Lothar in seiner Ausgabe von 1899 insbesondere an zwei Stellen seines Buches. Einmal ganz am Anfang, in der Zeit kurz vor und bei der Gründung des Burgtheaters im Zusammenhang mit dem Extemporieren und den Versuchen, das „regelmäßige Drama“ einzuführen, wo es heißt:

„Natürlich sahen die extemporenden Schauspieler mit Verachtung auf alle die herab, die ihre Rolle memorierten und sich so zu Slavendiensten für den Dichter hergaben. [...] [I]ch begreife ihren Stolz vollkommen: der extemporende Schauspieler fühlte sich tatsächlich als Künstler, der, auf der Bühne stehend, eine Figur erschuf; er sah in dem memorierenden Kollegen einen Minderwertigen, einen Diener, keinen Herrn. Erst sehr spät erwachte das Gefühl im Schauspieler, dass auch der Memorierende imstande sei, Kunstwerke zu liefern und im Vereine mit dem Dichter, sich weder unter noch über ihn stellend, Menschen auf die Bretter zu stellen.“
(6)

An späterer Stelle wird das Thema der Schauspielkunst wieder aufgegriffen, wenn er über die Zeit der 1840er Jahre spricht:

„Wie verhielt sich nun die Schauspielkunst zu den Werken der Dichtkunst? Am Ende des vorigen [des 18.] Jahrhunderts, zur Zeit, als dem deutschen Drama im Burgtheater die Alleinherrschaft übertragen wurde, gab es besonders zwei Arten der Darstellung: die eine war die Schule des schönen Sprechens, des Declamierens und der ‚edlen‘ Geberde; die andere, mit Eckhof und Schröder als Lehrmeister und mit Shakespeare als dem Gegenstande steter Beschäftigung, suchte geniale, unmittelbare Auffassung, ungezwungene Natürlichkeit, Betonung des Charakteristischen. Auch jetzt, in den Vierzigerjahren sehen wir die Schauspielkunst in zwei Lager gespalten: die Weimarer classische Schule, die Schule der schönen Geberde, des gemessenen Spieles, der sorgfältigen, im Tone schwelgenden Declamation steht der modernen, romantischen, naturalistischen Schule, die Naturwirklichkeit verlangt und das ‚Individuelle‘ betont, gegenüber.“ (58)

Ein Verweis auf die Gegenwart, wie es sonst so oft in Rudolph Lothars Buch geschieht, erfolgt an dieser Stelle nicht. Doch er deutet an, dass beide Arten der Schauspielkunst im Burgtheater zum Tragen kamen, wenn er schreibt:

„Das Lustspiel hat die realistische Spielweise begründet und gefördert, und den Lustspielen Bauernfelds verdankt das Burgtheater zum großen Theile seine Spielweise, die in ihren Grundzügen direct auf Schröders Wirksamkeit in Wien zurückgeht. Freilich war im Burgtheater auch immer ein Hauch, der von Weimar kam, zu verspüren.“ (58)

Theaterdichter, wie der hier genannte Eduard von Bauernfeld, werden in Lothars Burgtheaterbuch etliche vorgestellt: Grillparzer; Hebbel und Grabbe, die Realisten, deren Losung „Natur, Wirklichkeit“ hieß (vgl. 54); und eben jener Bauernfeld, der zu seiner Zeit, Mitte des 19. Jh. einer der meistgespielten österreichischen Dichter am Burgtheater war, einer, der „zur rechten Zeit [kam]“ und in seinen Stücken alles vereinigte, „was seine Zeit und sein Publicum verlangten“, der zwar aus einem „Typenschatz“ schöpfte, aber auch „aus Eigenem zwei wichtige Dinge hinzu[fügte]: einen liebenswürdigen, heiteren, geistvollen Dialog und neue Charaktere“ (57)

Eine Personengruppe rund um das Theater und deren Bedeutung, neben Theaterleitern, Schauspielern und Dramatikern, findet bei Lothar besondere Beachtung: die Kritiker.

Zwei dieser Kritiker werden in der Burgtheaterschrift von 1899 näher vorgestellt: Moritz Gottlieb Saphir (1795-1858) und Ludwig Speidel (1830-1906).

Saphir wird als „der kritische Wettergott von Wien“ bezeichnet, als ein „geistvoller Mann und ein witziger Kopf, wenngleich sein Witz im Worte stecken blieb und immer mehr spielerischer als klärender Natur war“. (72) Speidel, der zur Zeit der Entstehung des Buches der wohl bedeutendste Theaterkritiker in Wien war, wird von Lothar als „der eigentliche Hüter der Burgtheatertradition“ beschrieben, der „von seinem Schreibtische aus tiefer und stärker in das Geschick des Burgtheaters eingegriffen, als mancher der Männer, die einander auf dem leitenden Posten folgten.“(109f)

Im Zusammenhang mit Saphir führt Lothar nun einige durchaus kritische Überlegungen zur Stellung des Kritikers weiter:

„Es ist gewiss das Recht des Kritikers, seinen Geist leuchten zu lassen und es war immer in Wien beliebt, wenn ein Kritiker dies auf witzige Weise that, aber es ist immer ein Schaden – um nicht ein schlimmeres Wort zu gebrauchen – wenn der Kritiker das Stück und den Autor nur als Sprungbretter seine Laune betrachtet und sich bei der Besprechung immer nur fragt, wie er am besten über die Sache Witze machen könnte. Dass Saphir solcherart zuwerke gieng – und er fand darin bis auf den heutigen Tag eifrige Nachahmer – war wohl nicht die geringste seiner Sünden.“ (72)

de) Bahrs Einfluss

Die drei hier in dieser Arbeit untersuchten Texte behandeln allesamt das Wiener Burgtheater und sind innerhalb eines engeren Zeitrahmens von gut zwanzig Jahren – nimmt man Lothars zweite Ausgabe dazu, von fünfunddreißig Jahren – erschienen. Zwei der Autoren gehen in ihrer Betrachtung des Themas von der Geschichte des Burgtheaters aus, Rudolph Lothars Buch tut das von Anfang an mit dem klar dargelegten Ziel, die Geschichte des Burgtheaters erzählen zu wollen, Hermann Bahrs Essay dagegen kommt ganz unvermutet auf die Geschichte zu sprechen, da er am Anfang einen ganz anderen Anschein erweckt, nämlich jenen, über sein eigenes persönliches Verhältnis zum Burgtheater schreiben zu wollen. Diese Tatsache, dass beide Texte die Geschichte des Burgtheaters zum Thema haben, mag in gewisser Weise einen Vergleich nahe legen, doch ein solcher Vergleich kann aufgrund der Verschiedenheit der literarischen Gattung tatsächlich nur eingeschränkt geschehen.

In einer anderen Hinsicht aber lässt sich ganz Interessantes feststellen, jener Tatsache nämlich, dass Rudolph Lothar sein Burgtheaterbuch ein zweites Mal, in erweiterter Version und in Kenntnis von Hermann Bahrs Burgtheaterschrift, herausgegeben hat. Dass auch Bahr Lothars Buch aus dem Jahr 1899 kannte, steht zweifelsfrei fest, obwohl sich im Text selbst kein Hinweis darauf findet, ist es doch in seinem dem Essay angeschlossenen Literaturverzeichnis anführt. – Rudolph Lothar dagegen nimmt in seiner zweiten Ausgabe direkten Bezug zu Hermann Bahrs Burgtheaterbuch, wie sich an einigen Stellen zeigen lässt.

Ein sehr anschauliches und gut nachvollziehbares Beispiel etwa findet sich in der Schilderung von Josef Schreyvogels Entlassung. – Die drei nun angeführten Zitate sind in zeitlicher Reihenfolge wiedergegeben:

Rudolph Lothar, 1899:

„Da wurde das Burgtheater unter die unmittelbare Leitung des Oberstkämmereramtes gestellt und also dem Grafen Rudolf Czernin, dem Oberstkämmerer, in die Hand gegeben. Mit Czernin vertrug sich Schreyvogel nicht lange, denn Czernin war schroff und dünkelfhaft, das Prototyp eines unangenehmen, beschränkten Aristokraten, der nichts verstand und alles zu verstehen meinte, und der sich mit dem ernsten, logisch und scharfdenkenden Schreyvogel absolut nicht vertrug. Die Antwort Schreyvogels: ‚Das verstehen Sie nicht, Excellenz!‘ die er im gerechten Zorne seinem Vorgesetzten ins Gesicht warf, ist ein historisches Wort. Aber es kostete Schreyvogel den Kragen. Mit unerhörter Brutalität wurde er seines Amtes entsetzt, buchstäblich aus dem Hause gejagt, er der diesem Hause ein Leben voll reicher ersprießlicher Arbeit gewidmet.“ (47f)

Hermann Bahr, 1920:

„Nachdem er [Schreyvogel] achtzehn Jahre gefroht [!] und das Burgtheater über alle deutschen Bühnen erhoben hatte, warf ihn ein Graf mit solcher Eile hinaus, daß sein Regenschirm stehen blieb. Das Burgtheater lebt seitdem davon, daß von Zeit zu Zeit immer wieder einer diesen vergessenen Regenschirm nimmt.“¹⁴²

142 Bahr, Hermann: Burgtheater. S. 47.

Lothar, 1934, im Anschluss an den oben zitierten und unveränderten Abschnitt aus der ersten Ausgabe:

„Bauernfeld hat diese Entlassungsszene sehr dramatisch geschildert: ‚Ein untergeordneter Hofbeamter las Schreyvogel den Erlaß vor, wonach er die Geschäfte alsogleich an den Hofsekretär Baron Forstern abzugeben habe, und als der von dieser Eröffnung betäubte, ja vernichtete Mann die Übergabe nicht sofort bewerkstelligen konnte und um Frist bis zum nächsten Morgen bat, ward ihm der Bescheid, daß sie nicht gewährt werden könne. Übrigens brauche man ihn eigentlich auch gar nicht mehr und er könne sich sogleich entfernen. Gebrochen wankte Schreyvogel die Treppe hinab – es war ein naßkalter Frühlingstag, der Regen fiel in Strömen und Schreyvogel wurde nun erst gewahr, daß er seinen Überzieher und Regenschirm oben gelassen. Er stieg nochmals die Treppe herauf und als er die Türe jenes Amtszimmers öffnete, in welchem er durch volle 18 Jahre zum Ruhme des Burgtheaters, ja seines Vaterlandes überhaupt gewirkt, entspann sich folgendes Gespräch zwischen ihm und dem Hofbeamten, dessen Namen wir gern nennen würden, wenn er in er in einer unserer Quellen erhalten geblieben wäre.

‚Was wünschen Sie, Herr Schreyvogel?’

‚Meinen Schirm und Überzieher.’

‚Die sollen Ihnen nachgeschickt werden, falls Sie sie nicht vorfinden sollten.’

‚Drüben in der Ecke sind sie.’

‚Das kann ich glauben oder nicht.’

‚Fragen Sie den Diener, ich werde mich auf den Tod erkälten.’

‚Daran liegt uns nichts.’

Dieses Gespräch hat am 26. Mai 1832 in der Kanzlei des Wiener Burgtheaters stattgefunden *und Bahr knüpft an Schreyvogels zurückgelassenen Regenschirm die Bemerkung: ‚Das Burgtheater lebt seitdem davon, daß von Zeit zu Zeit immer wieder einer diesen vergessenen Regenschirm nimmt.’*

Wie man Burgtheaterdirektoren ‚entfernt’, ist ein lehrreiches Kapitel in der Geschichte des Hauses. Schreyvogels Schicksal wiederholte sich, als Laube ‚ging’ und als Burckhard ‚schied’.“¹⁴³

Ein ähnlicher Einfluss von Bahr auf Lothar findet sich im Zusammenhang mit Herrn von Sonnenfels und dem Hanswurst. – Sonnenfels ist für beide Autoren eine wichtige Person aus den Anfängen der Burgtheatergeschichte, davon war bereits die Rede, und auch davon, dass Bahr ihn, seinem Stil und der Eigenart der

143 Lothar, Rudolph: Das Wiener Burgtheater. 1934. S. 92ff.

Tagebücher Bauernfelds werden im übrigen in der zweiten Ausgabe von Rudolph Lothars Buch im Gegensatz zur ersten Ausgabe häufig herangezogen.

essayistischen Gattung gemäß, ungleich polemischer und einseitiger schildert als Lothar.

Rudolph Lothar schreibt 1899 unter anderem über Sonnenfels:

„Als er mit *eisernem Besen* das Dialektstück, die Burleske aus dem Burgtheater *hinausfegte*, hatte er keine Ahnung, dass er damit die eigentlich volkstümliche, bodenständige Kunst aus dem Hause vertrieb[.]“ (18)

Gemeint ist damit letztlich jener Hanswurst, den Sonnenfels – nach Lothars Formulierung – *mit eisernem Besen vertreibt*, während er ihn – nach Bahrs wiederholt gebrauchter Formulierung – *totschlägt*.

In der zweiten Ausgabe greift Lothar nicht nur Bahrs Formulierung auf, er zitiert wörtlich aus Bahrs Essay, wenn den betreffenden Abschnitt der ersten Ausgabe nun ergänzt:

„Als er mit eisernem Besen das Dialektstück, die Burleske, aus dem Burgtheater hinausfegte, hatte er keine Ahnung, daß er damit die eigentlich volkstümliche bodenständige Kunst aus dem Hause vertrieb, das aus dem Rohstoff bei richtiger Wartung noch reichen Gewinn gezogen hätte. [...] Sonnenfels, als der ‚Anwalt aller Unbarocken‘, wie Hermann Bahr ihn nennt, ‚aller Unösterreichischen, aller Zugereisten, aller wurzellosen Leute des bloßen Verstandes‘, hatte von seinem Standpunkt aus ganz recht, als er den Hanswurst erschlug. ‚Er schlägt auf den Hanswurst, gewiß, daß er damit Österreich ins Herz trifft ...‘“¹⁴⁴

Einen Bezug zu Bahr stellt Rudolph Lothar übrigens bereits in der Einleitung der Ausgabe von 1934 her, wenn er nach Darlegung der Absicht und Nennung anderer Bücher zum Burgtheater anführt:

„Bahr hat einmal witzig gesagt: ‚Immer ist die große Zeit des Burgtheaters vorüber, das richtige Burgtheater liegt immer in der Vergangenheit.‘ Die *laudatores temporis acti* haben zu allen Zeiten darüber geklagt, daß das Burgtheater im Verfall sei, daß man es zerstört habe und daß die gute alte Zeit des Hauses nie mehr wiederkomme. Viele haben davon gesprochen, daß Glanz und Glorie des Burgtheaters nur in seiner Vergangenheit lägen, daß die eigentliche Geschichte des Burgtheaters zu Ende war, als es aufhörte ein Hoftheater, das idealste und vornehmste Hoftheater der Welt zu sein. Jene Mächte freilich, die das Burgtheater zur höchsten Blüte leiteten,

144 Lothar, Rudolph: Das Wiener Burgtheater. 1934. S. 30f.

haben heute aufgehört Mächte zu sein. Aber ich bin der Meinung, daß das Burgtheater erst heute imstande ist seine wahre Mission zu erfüllen und daß seine Zukunft, wenn es seiner Sendung gerecht wird, nicht vor der Vergangenheit zu erblassen braucht. Diese Sendung klarzustellen soll der vornehmste Zweck meines Buches sein.“¹⁴⁵

Was die letzten Zeilen des hier zitierten Abschnittes betrifft, so deuten sie das an, was besonders im Abschlusskapitel von Lothars Buch aus dem Jahr 1934 anklingt, dass die sich in der Zwischenzeit radikal veränderten politischen und gesellschaftlichen Umstände eine neue Sicht auf das Burgtheater und eine neue „Sendung“ des Burgtheaters verlangen.

145 Lothar, Rudolph: Das Wiener Burgtheater. 1934. S. 10f.

IV. Einflüsse und Hintergründe – ausgeführt an einem Beispiel

In diesem Abschnitt soll nun davon die Rede sein, was gleichsam hinter den hier behandelten Texten zum Wiener Burgtheater steht. Ein Beispiel, an dem sich dies besonders darstellen lässt, ist die Beziehung zwischen Hermann Bahr und Josef Nadler, die durch die ausdrückliche Widmung Bahrs Burgtheaterschrift klar zum Ausdruck kommt. Warum nennt Bahr Nadler dort den „Schliemann unserer barocken Kultur“? – In diesem Widmungssatz sind drei Worte interessant und zu klären: der Name *Schliemann*, der Begriff *Barock* und nicht zuletzt das Wort *wir*.

Heinrich Schliemann (1822-1890), ein Kaufmann aus St. Petersburg, der sich aufmachte und das antike Troja auszugraben begann, steht für einen Entdecker im wahrsten Sinne des Wortes, der vorhandenes Verborgenes, durch die Zeit Zugedecktes freilegt und ans Licht bringt. Mit ihm also vergleicht Bahr Josef Nadler. Ob und wieweit dieser Vergleich zutrifft, soll in der Folge überlegt werden.

Vom Barock ist in Bahrs Text viel die Rede, er verbindet, wie oben dargelegt wurde, die barocke Kultur eng mit Österreich und dem Theater. Was er unter diesem barockem Theater versteht, hat er in seiner Burgtheaterschrift ausführlich beschrieben. Auffälligerweise wendet Rudolph Lothar 1899 den Begriff „Barock“ für das Theater nicht an,¹⁴⁶ obwohl er das Theater in Wien vor der Zeit des Burgtheaters in ganz ähnlicher Weise wie Hermann Bahr beschreibt. Hat sich also in diesen zwanzig Jahren, die zwischen den beiden Texten liegen, der Barockbegriff gewandelt, wurde er auf einmal für das Theater anwendbar und war er das davor nicht?

Die barocke Kultur, die Bahr anspricht, bezeichnet er als „unsere“. Wer ist dieses *Wir*, dem dieses *Unser* zu eigen ist? Da Bahr – so wie auch Lothar, wie gezeigt wurde – so viel vom „österreichischen Wesen“ spricht, liegt es nahe, dieses

146 In der zweiten Ausgabe seines Burgtheaterbuches verwendet Lothar den Barock-Begriff dagegen im Zusammenhang mit Schauspielkünsten, wenn er z.B. über Max Reinhardts Schauspielkünste spricht: „Aber dieser naturalistische Schauspieler war zugleich Romantiker und ein echt österreichischer Barockmensch“. Vgl. Lothar, Rudolph: Das Wiener Burgtheater. 1934. S. 338.

„unser“ auf Österreich zu beziehen. Doch als *Barock* verstehen wir doch eine *Kunstepoche*, also eine Zeitströmung mit ihren besonderen künstlerischen Ausformungen, mit einem bestimmten Lebensgefühl, das keineswegs auf Österreich beschränkt ist. Ist dieses „Unser“ Bahrs also gar nicht nur Österreich, nicht nur das „Bairische“ des deutschsprachigen Österreich, sondern vielmehr etwas Gesamteuropäisches?

Grundlage und Bezugspunkt Bahrs zu Josef Nadler ist dessen bedeutendes und umstrittenes Werk, seine vierbändige „Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften“, deren erster Band im Herbst 1911 erschien.¹⁴⁷

Der Titel dieser Literaturgeschichte ist sprechend genug: Literaturgeschichte ist hier nicht – wie in der Zeit davor hauptsächlich – ein „Anhängsel der Weltgeschichte“ und eine „Aufzählung von Namen, die die Kraft bewiesen hatten, unvergessen zu bleiben“,¹⁴⁸ wie Hermann Bahr sie charakterisiert, sondern aus einem neuen Blickpunkt betrachtet, dem der Regionalität, und es wird dabei festgestellt, dass jede Region – oder anderes gesagt und auf die dort lebenden Menschen bezogen – jeder *Stamm* seine eigene besondere literarische Ausdrucksform und geschichtlich betrachtet seine besondere Blütezeit habe. Die Landschaft, das Klima und auch die Abstammung würden den Menschen und so auch dessen literarische Ausdrucksform prägen, deswegen müssten Geographie, Ethnographie (Volkskunde) und Ethnologie (Stammeskunde) sozusagen als Grundlagen- oder Hilfswissenschaften der Literaturgeschichte hinzugezogen werden.¹⁴⁹

147 Vgl. Ranzmaier, Irene: Stamm und Landschaft. Josef Nadlers Konzeption der deutschen Literaturgeschichte. Berlin/New York: de Gruyter 2008. (= Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte, 48 (282)). S. 93.

148 Bahr, Hermann: Josef Nadler. In: Labyrinth der Gegenwart. Hildesheim: Franz Borgmeyer (o.J.). S. 58-63. Hier S. 59.

149 Vgl. Ranzmaier, Irene: Stamm und Landschaft. Josef Nadlers Konzeption der deutschen Literaturgeschichte. S. 71.

Josef Nadler, 1884 im böhmischen Neudörfel geboren,¹⁵⁰ später Professor für deutsche Literatur in Fribourg, ab 1925 in Königsberg und ab 1931 in Wien, hatte diese Sichtweise von Literaturgeschichte nicht erfunden oder entdeckt, jedoch in seinem Werk ausgearbeitet und durchdacht. Er steht damit in einer Tradition regionaler Literaturgeschichtsschreibung, die „gerade nach der Reichsgründung 1871 einen Aufschwung [erlebte], da manchen daran gelegen war, die Bedeutung der einzelnen Regionen im Rahmen einer einheitlichen Nation stärker hervorzuheben“. In Österreich fand diese regionale Literaturgeschichtsschreibung ihren Ausdruck vor allem in der ab 1897 erschienenen „Deutsch-Österreichischen Literaturgeschichte“ von Johann Willibald Nagl und Jakob Zeidler, die, so Irene Ranzmaier, „als Projekt zur Abkoppelung einer österreichischen von der deutschen Nationalliteratur im Zeitraum seines Erscheinens einzigartig“ erscheint.¹⁵¹

Nadlers Lehrer an der Prager Universität, August Sauer, dem er den ersten Band seiner Literaturgeschichte widmete, gab ihm in jedem Fall entscheidende Anregungen für seine Überlegungen.¹⁵²

Trotz der Betonung des Regionalen geht es Nadler um eine gesamtdeutsche Literaturgeschichte, die die einzelnen Regionen oder Stämme immer wieder aufeinander bezieht, auch wenn es ihm wichtig ist, besonders die österreichische Literatur hervorzuheben und innerhalb der deutschen Literatur aufzuwerten.¹⁵³

Dies als kurzer Blick auf Nadlers Werk, auf dessen Einfluss und Bedeutung Bahr nicht müde wird hinzuweisen.

Als Nadlers Literaturgeschichte erschien, hatte Hermann Bahr seinen Wohnsitz nach Salzburg verlegt, in jene Stadt also, die für ihn *die* barocke Stadt schlechthin war. Und nun liest er Nadlers Literaturgeschichte, besonders der dritte Band, der

150 Zu Josef Nadlers Biografie vgl. Ranzmaier, Irene: Stamm und Landschaft. Josef Nadlers Konzeption der deutschen Literaturgeschichte. S. 58, 93, 329 u. 373.

151 Vgl. Ranzmaier, Irene: Stamm und Landschaft. Josef Nadlers Konzeption der deutschen Literaturgeschichte. S. 53 u. 55f.

152 Vgl. Ebd. S. 93 u. 75.

Als Impuls wird vor allem Sauers Rektoratsrede „Literaturgeschichte und Volkskunde“ gesehen.

153 Vgl. Ebd. S. 115 u. 159f.

1918 erschien, hatte seine Aufmerksamkeit erregt, und er ist begeistert, er findet darin „die klare Bestätigung seiner eigenen Gedanken, die sich über dreißig Jahre hinweg in seinem Geiste entwickelt und ihn heftig bewegt hatten“.¹⁵⁴ Besonders Nadlers Auseinandersetzung mit dem Barock ist es, die bei Bahr begeisterte Annahme findet. In seinem kurzen Aufsatz mit dem Titel „Barock“ schreibt Bahr, sich auf seine Nadler-Lektüre beziehend:

„Seitdem weiß ich erst auch, was Barock ist, und seit ich das weiß, las ich jedes Wort über Barock, soweit ich solcher Schriften nur irgend habhaft werden konnte. Der Einblick ins Barock, den ich Josef Nadler schulde, warnt mich vor Irrtümern, rückt mir ins rechte Licht, worin erst seinen vollen Sinn erhält, was mir unverständlich oder unverständlich schien. Ich lese, was ich über Barock lese, längst mit den Augen Nadlers.“¹⁵⁵

Früher schon, z.B. in einem Essay mit dem Titel „Salzburg“ aus dem Jahr 1914, hatte Bahr sich mit dem Barock auseinandergesetzt, allerdings noch nicht in der Verbindung mit Theater oder Literatur, sondern zunächst in Verbindung mit Baukunst und daraufhin mit dem Barock als Ausdruck eines Lebensgefühls religiöser und entgrenzender Natur, wie man sagen kann:

„Das Barock ist eine neue Antwort auf die Frage des Christen, was er denn in den Pausen zwischen den Verzückungen anfangen soll, mit sich und diesem irdischen Leben, in das er aus dem Himmel abstürzt.“¹⁵⁶

„Barock ist der Superlativ aller Synthese. Es ist unersättlich, es hat nie genug, es will alle Höhen, alle Tiefen, alle Weiten in einer einzigen ungeheuren Gebärde beherrschend umfassen, nichts soll übrigbleiben, die ganze Welt aller Himmel und aller Erden und aller Höllen in seinen Armen sein. Indem es immer auf Gestalt dringt, öffnet es aber diese so weit, daß es zuletzt wieder ins Chaos gerät. Gestalten ist Begrenzen, jede Gestalt ist ein Verzicht, aber die dämonische Herrschsucht des Barock ringt um eine grenzenlose Gestalt.“¹⁵⁷

154 Vgl. Daviau, Donald G.: Hermann Bahr, Josef Nadler und das Barock. In: Vierteljahresschrift des Adalbert-Stifter-Instituts des Landes Oberösterreich. Jg. 35, 3/4 (1986). S. 171-190. Hier S. 172.

155 Bahr, Hermann: Barock. In: Labyrinth der Gegenwart. Hildesheim: Franz Borgmeyer (o.J.). S. 7-14. Hier S. 13.

156 Bahr, Hermann: Salzburg. Berlin: Julius Bard 1914 (= Bards Bücher der Kunst, Bd. VI.). S. V.

157 Ebd. S. XI.

Nachdem Bahr seine Begeisterung für Nadlers Werk nicht für sich behielt, sondern öffentlich machte, sich in der Folge auch für eine Berufung Nadlers an die Wiener Universität einsetzte, begann ein zuerst von Nadler ausgehender Briefverkehr zwischen ihnen, der bis zu Bahrs Tod 1934 anhielt.¹⁵⁸

Seltsamerweise allerdings kam es aber nie zu einer persönlichen Begegnung.

Der erste Brief, den Nadler am 19. Oktober 1918 aus Freiburg/Fribourg an Bahr schrieb, drückt die große Dankbarkeit für Bahrs Würdigung und Interesse aus, wenn er schreibt:

„Ich glaubte mich völlig vereinsamt mit meinen Gedanken, wenn ich die Gesellschaft mit meinem Lehrer Sauer Einsamkeit nennen darf. Und nun finde ich u. höre ich, daß gerade Sie, oder besser, selbstverständlich Sie mit verwandten Worten das gleiche Bekenntnis ablegen.“¹⁵⁹

Wie wichtig Nadlers Literaturgeschichte für Bahr war, zeigt sein Brief an Nadler vom 26.4.1919, in dem es heißt:

„Die Heilige Schrift und Goethes Schriften ausgenommen, hab ich in der letzten Zeit mit keinem anderen Werk in einer so fortwährenden u. mir so ungeheuer fruchtbaren inneren Communication gelebt, Ihr Buch gehört zu den großen Ereignissen meines Lebens.“¹⁶⁰

Hauptbezugspunkt zwischen Bahr und Nadler ist (wie das auch in der Widmung von Bahrs Burgtheaterschrift zum Ausdruck kommt) das Barock, dem Bahr einen wesentlichen Abschnitt seines Burgtheater-Essays widmet. Was aber ist nun unter dem Barockbegriff dieser Zeit zu verstehen, warum verwendet ihn etwa Rudolph Lothar zwei Jahrzehnte früher nicht für das Theater?

Zunächst sei eine heutige Definition des Barocks angeführt:

„Der Begriff ‚Barock‘ entstammt der Portugiesischen Sprache, in der unregelmäßig geformte Perlen als ‚barocco‘, d.h. ‚schiefrund‘ oder ‚merkwürdig‘ bezeichnet wurden. Dieser Begriff wurde im französischen Raum zuerst abwertend für Kunstformen gebraucht, die nicht dem herrschenden

158 Vgl. Daviau, Donald G.: Hermann Bahr, Josef Nadler und das Barock. S. 175.

159 Zitiert aus: Hopf, Karl: Hermann Bahr und Josef Nadler. Dokumentation einer Brieffreundschaft. In: Vierteljahresschrift des Adalbert-Stifter-Instituts des Landes Oberösterreich. Jg. 33, 1/2 (1984). S. 19-51. Hier S. 25.

160 Zitiert aus ebd. S. 30.

Geschmack entsprachen. Erst seit 1855 wurde er von Jacob Burckhardt im *Cicerone* mit positiver Bedeutung benutzt und Ende der 1880er Jahre als wissenschaftliche Zeitbestimmung in den Sprachgebrauch eingeführt.“¹⁶¹

Der ursprüngliche Charakter des Abwertenden ist also beachtenswert. Und darauf bezieht sich auch Hermann Bahr in seiner eigenen Barock-Definition, die mit seiner persönlichen Beziehung zum Barock verbunden ist:

„Das Wort Barock, angeblich portugiesischer Herkunft, soll zunächst rohe Perlen bezeichnet haben. Andere wollen es aus dem Italienischen ableiten, von *parruca*, Perücke. Hochklang also der Name zunächst nicht. Wann er aber zu der Bedeutung kam, die wir ihm anhören, das läßt sich geschichtlich ganz genau bestimmen. Barock kam zur Welt am siebenten Dezember 1598, am Geburtstag Lorenzo Berninis[.] [...] Schon der bloße Name ward [nach der Zeit der Aufklärung] verpönt, das Wort bekam einen Mißton, es wurde bald ein Synonym von Bizarr, Wunderlich und Absurd. [...] In meiner Kindheit galt, was irgendwie bloß im leisesten Verdacht stand, an Barock zu streifen, für den ‚guten Geschmack‘ als abgetan. Ich liebte schon darum Barock, bevor ich es noch kennen lernte: die Verachtung, mit der die ‚Gebildeten‘ darüber sprachen, schien mir die Würde des Barock zu verbürgen, gar als es, zur Abschreckung, auch noch ‚Jesuitenstil‘ benannt wurde. [...] Auf deutscher Erde begann das Barock zunächst nicht in der Kunst sondern als pädagogisches Hilfsmittel, nämlich als ‚Schulkomödie‘. Die Jugend sollte darin erproben, wie behende Latein von ihren Lippen floß.“¹⁶²

Trotz jenem Hinweis auf die Schulkomödie, also auf das Theater, wurde es erst um 1916 üblich, den kunsthistorischen Begriff Barock auf die Literatur anzuwenden. Fritz Strich, so merkt, George C. Schoolfield an, habe in seinem Beitrag zur Muncker-Festschrift von 1916 als erster „die Übertragung des stilistischen Begriffs von der Kunstgeschichte auf die deutsche Lyrik des 17. Jahrhunderts legitimiert“.¹⁶³ Doch bereits davor hatte Nadler im 1913 erschienen zweiten Band seiner Literaturgeschichte (er trägt den Titel „Sachsen und das Neusiedelland“, in der er sich mit den schlesischen Dichtern des 17. Jahrhunderts

161 <http://de.wikipedia.org/wiki/Barock> (30.7.2009)

162 Bahr, Hermann: Barock. In: Labyrinth der Gegenwart. S. 7f.

163 Schoolfield, George C.: Nadler, Hofmannsthal und „Barock“. In: Vierteljahresschrift des Adalbert-Stifter-Instituts des Landes Oberösterreich. Jg. 35, 3/4 (1986). S. 157-170. Hier S. 157.

beschäftigt, die wir heute vor allem mit barocker Lyrik verbinden) das Wort Barock verwendet, und zwar „nie, um entweder die Autoren zu beschreiben, die von ihm mißbilligt werden, oder solche, für die er eine Vorliebe hegt“ und vor allem im dritten Band, der sich u.a. auch mit dem Theater in Wien und der Gründung des Burgtheaters befasst, wendet er den Barockbegriff insbesondere auf das Theater an.¹⁶⁴

Das Theater ist im übrigen ein Phänomen, das nach Nadler besonders in den Alpen, im Siedlungsgebiet des bairischen Stammes, seine ursprüngliche Form finde; aus den Zurufen und Wechselreden, über die sich Menschen in den Bergen über weite Entfernungen verständigten, sei das Drama hervorgegangen, eine allerdings etwas widersprüchliche Sicht, wie auch Irene Ranzmaier anmerkt, da Nadler das Zentrum dieser Erscheinung in Wien, also nicht mitten in den Bergen, ansetzt.¹⁶⁵

Eine enge Verbindung stellt Nadler in jedem Fall zwischen dem Barock und den Habsburgern her, die – wie gezeigt wurde – auch Bahr feststellt und genauso wie Bahr sieht er die Verbindung zwischen barocker Hofkunst und der Volkskunst (des bairischen Stammes), wenn er im ersten Band seiner Literaturgeschichte schreibt:

„Alle Länder, die durch Sonderart und Einfluß am deutschen Barocktheater zusammenwirkten, lagen dauernd oder vorübergehend unter Habsburgs Hand: blühende Landschaften Italiens mit dem stärksten langobardischen Einschlage; Spanien mit seiner romanisch gewordenen Überschicht von Goten und Sweben; Burgund und Brabant.“¹⁶⁶

„Wo blieb das Volk? Welsche Kunst am Hofe der Habsburger und am Hofe irgend eines kleinen binnendeutschen Fürsten, die sind nicht dasselbe. In den Ländern eines Fürsten, der die Krone des römischen Reiches trug, zu dessen Krone Teile Italiens gehörten, dem ein Völkergewirr Heeresfolge leistete, auf dessen Scheitel der Weltglanz des alten Reiches fortleuchtete, an dessen Hofe sich madjarischer, spanischer, tschechischer, italienischer,

164 Schoolfield, George C.: Nadler, Hofmannsthal und „Barock“. S. 157.

165 Vgl. Ranzmaier, Irene: Stamm und Landschaft. Josef Nadlers Konzeption der deutschen Literaturgeschichte. S. 120 u. 166.

166 Nadler, Josef: Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften. I. Band. Die altdeutschen Stämme 800 – 1740. S. 404.

deutscher Hochadel drängte, hatte die Kunst des Barock ihren tiefsten Sinn. Für den Baier schlechthin, für den Baier der neuen Großmacht insbesondere war Barock Hofkunst, Reichskunst, Volkskunst. [...] Und genug, die Kunst des Barock ist wirklich zur Kunst des bayerischen Volkes geworden in allen Formen, auch von der Kanzel aus“¹⁶⁷

Die inhaltliche Nähe zwischen Josef Nadler und Hermann Bahr kann beispielgebend noch ein weiterer Auszug aus dem ersten Band von Nadlers Literaturgeschichte zeigen, der sich mit dem Stegreiftheater, also einem Thema von Begeisterung für Bahr, beschäftigt:

„Stegreiftheater! Ein paar verlumpte Komödianten sprangen auf die Bühne und schwätzen Zoten daher. So stellten es die Leute dar, die nichts lernen und nichts lesen, sondern Grundsätze haben. Das Stegreiftheater hatte zunächst das mit dem Barocktheater gemein, daß es unliterarisch war, die Wirkung nicht in festgelegten, heiligen, unverletzlichen Worten suchte. Die Barockbühne wirkte durch das Gesamtkunstwerk, das Stegreiftheater durch die ungebundene, durch keinen Wortlaut gehemmte oder bedingte Persönlichkeit des Schauspielers. Das Stegreifstück ist der äußerste Gegensatz zum Lesedrama. [...] Das Stegreifstück ist die Volkskunst musikalischer, bildkraftbegabter, schauspielerisch hoch veranlagter Völker, der Italiener und der Baiern. Das Stegreifstück ist die Kunstform schöpferischer Schauspieler, Theaterkunst schlechthin. [...] Aber wesentlich ist es, daß der Schauspieler und das Theater unbedingt herrschen, während sonst der große Dichter sein neuestes großes Drama von irgendwelchen Schauspielern vortragen läßt. Hier spielt der Schauspieler sich selber, sonst muß er den Dichter spielen.“¹⁶⁸

Nebenbei sei darauf hingewiesen, dass jene „Barock-Entdeckung“ Nadlers nicht nur Hermann Bahr begeisterte und in ihm ihren Widerhall fand, auch Hugo von Hofmannsthal griff Nadlers Anregungen auf, was letztlich zur Einführung der Salzburger Festspiele beitrug, die eine Wiederbelebung der alten Barocktheatertradition sein sollten. In Hofmannsthals „Aufruf“ von 1919 seien vier Zitate aus

167 Nadler, Josef: Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften. I. Band. Die altdeutschen Stämme 800 – 1740. S. 413.

Interessant ist in diesem Zusammenhang auch, dass Bahr in einem Essay mit dem Titel „Wien“ aus dem Jahr 1906, in dem er sich u.a. mit dem Wesen des Wieners (konkret etwa am Beispiel der Person Grillparzers) auseinandersetzt, die Kelten als die Vorfahren „der Wiener“ nennt, die er als „das Volk der grossen Schauspieler“ bezeichnet. Vgl. Bahr, Hermann: Wien. Wien: Czernin 2008 (= Bibliothek der Erinnerung, Band VI). S. 32.

168 Ebd. S. 419f.

dem dritten Band von Nadlers Literaturgeschichte enthalten, die sich „wie zu erwarten, auf den theatralischen ‚Urtrieb des bayrisch-österreichischen Stammes‘ beziehen“.¹⁶⁹ Eine Idee in dieser Richtung hatte Hermann Bahr bereits 1903 an Max Reinhardt herangetragen,¹⁷⁰ was zeigt, dass das Interesse in dieser Hinsicht zu der Zeit bereits vorhanden war und durch Nadler erst vertieft und bestätigt wurden.

„Das Recht und die Ehre Österreichs wahre ich überall energisch, es ist empörend, wie brutal diese Landschaft, die durch Jahrhunderte als Grenzwächter auf geistige Blüte verzichten mußte, von den Preußen behandelt wurde“,¹⁷¹ schreibt Josef Nadler am 27.11.1910 an August Sauer. Nadler, der Deutschböhme, aus einem Randgebiet der Monarchie stammend, war also überzeugter Österreicher und bekannte sich noch während des ersten Weltkrieges zur Idee des Vielvölkerstaates.¹⁷² Ganz ähnlich wie Hermann Bahr das Besondere des Österreichischen hervorhebt, aber es – gerade über den Barockbegriff – in einen größeren Zusammenhang stellt. Denn das Barock im Sinne jener entgrenzenden und synthetischen Kraft, die Bahr in seinem oben zitierten Salzburg-Essay erkennt, wird für ihn, wie Daviau das ausdrückt, „fast zu einem Zeitmythos“, der „eine neue vereinigte humanistische Welt“ ermöglichen sollte; denn Bahr träumte von einem vereinten Europa, zu dem eine „zweite Barockbewegung“ verhelfen könnte.¹⁷³

169 Vgl. Schoolfield, George C.: Nadler, Hofmannsthal und „Barock“. S. 163.

170 Vgl. Daviau, Donald G.: Hermann Bahr, Josef Nadler und das Barock. S. 177.

Gründer der Salzburger Festspielen waren schließlich Hofmannsthal, Max Reinhard und Richard Strauß; Hermann Bahr war letztlich nicht mehr direkt beteiligt, verfolgte das Ergebnis aber mit Interesse. Vgl. Daviau, Donald G.: Hermann Bahr, Josef Nadler und das Barock. S. 182.

171 Zitiert aus: Ranzmaier, Irene: Stamm und Landschaft. Josef Nadlers Konzeption der deutschen Literaturgeschichte. S. 159f.

172 Vgl. Ebd. S. 160.

Auf Nadlers später bestehendes Naheverhältnis zum Nationalsozialismus soll hier, da die Zeit davor Thema ist, nicht eingegangen werden.

173 Vgl. Daviau, Donald G.: Hermann Bahr, Josef Nadler und das Barock. S. 171 u. 185.

V. Vergleich und Nichtvergleichbarkeit – Schlussbemerkungen und Zusammenfassung

Drei Texte dreier österreichischer Autoren über das Wiener Burgtheater wurden hier vorgestellt und hinsichtlich ihrer literarischen Gattung, ihres Stils, ihrer Aussagen, Schwerpunkte und Absichten untersucht. Das gemeinsame Thema sollte einen Vergleich nahe legen, die Gestalt und Gestaltung der Texte macht einen Vergleich in mancher Hinsicht schwer. Trotzdem soll nun versucht werden, Gemeinsamkeiten und Unterschiede der Texte und auch der Autoren zusammenfassend herauszufinden.

Die Autoren – und somit die Texte – haben gemeinsame Zeitgenossenschaft. Es wurden also Texte nicht aus verschiedenen historischen Epochen untersucht, obwohl zwischen Rudolph Lothars erster Ausgabe (1899) und Oskar Jellineks Schrift aus dem Jahr 1907 auf der einen Seite und Hermann Bahrs Essay von 1920 und Lothars an einzelnen Stellen hinzugezogener zweiter Ausgabe (1934) auf der anderen Seite das Ende des österreichischen Vielvölkerstaates und der erste Weltkrieg liegen, epochemachende Ereignisse also, trotzdem – und darauf kommt es an – die drei Autoren *kommen* aus der selben Zeit und von sehr ähnlichen Voraussetzungen. Verblüffend ähnlich ist vieles aus ihren biografischen Hintergründen: Alle drei stammen nicht aus Wien, sondern aus Provinzstädten der Monarchie und sind als Jugendliche nach Wien gekommen. Das Burgtheater war ihnen jedoch davor bereits ein Begriff, vor allem durch ihre Eltern (bei Rudolph Lothar wurde das zwar nicht nachgewiesen, kann aber durchaus angenommen werden; Lothars Vater, der wohlhabende Kaufmann aus Budapest, mag zuweilen ins Wiener Burgtheater gekommen sein). Alle drei kommen aus gutbürgerlichen und literatur- bzw. theaterinteressierten Familien, allen dreien waren höhere Bildung und ausgedehnte Reisen möglich, alle drei versuchten sich selbst in der dramatischen Kunst, in der biografischen Darstellung von Hermann Bahr und Oskar Jellinek wurde zudem auf die kindlichen Schauspielversuche hingewiesen und Lothar und Bahr waren mit dem Theater auch beruflich unmittelbar und in mehrfacher Hinsicht verbunden.

Das Wiener Burgtheater stellt für alle drei Autoren ein Monument der (österreichischen) Kultur dar, eine Institution höchster kulturelle Identität und Autorität, ein kulturelles „Heiligtum“, wenn man so will. Die Tradition und die Geschichte dieses Burgtheaters ist allen dreien wichtig, auch wenn Jelinek darauf bloß anspielt und das Thema nicht – wie die beiden anderen Autoren – in den Mittelpunkt stellt, er bezieht sich eben doch auch darauf. Er bezieht sich darauf in seinen ganz persönlichen Überlegungen zum Wiener Burgtheater. *Ganz persönlich*, das ist das Stichwort, das dazu überleiten soll, abschließende Überlegungen zur Gestaltung der einzelnen Texte anzustellen. Bei der näheren, also der inhaltlichen Betrachtung der drei Texte wurde hier – wie im einleitenden Teil angekündigt – ein Weg beginnend mit dem persönlichsten Text der eigenen Erfahrung Jelineks als Theaterbesucher über den weiter ins Allgemeine der Theaterfragen gehenden Text Bahrs bis hin zum in erster Linie durchwegs historisch-sachlichen Buch Lothars beschritten.

Oskar Jelineks schriftlich dargelegte Theatereindrücke und –überlegungen wurden vor allem hinsichtlich der verwendeten sprachlichen Vergleiche untersucht, wobei festgestellt wurde, dass sich seine zum Vergleich der Schauspielkunst herangezogenen Motivfelder im Bereich des Aristokratischen, des Religiösen, zu einem kleineren Teil des Militärischen und zum hauptsächlichsten Teil im Bereich der Literatur finden lassen. Das überrascht keineswegs, es sind die Welten der damaligen Zeit und Umgebung, in der der damals noch jugendliche Autor, besonders wenn man auf seine Herkunftsfamilie und seine Bildung blickt,¹⁷⁴ aufgewachsen ist. Seine so sicher erscheinende Kritikfähigkeit war wohl geprägt von der kulturellen Diskussion zu der Zeit in Wien, von den Theaterkritiken in den Zeitungen und floss mit seinen persönlichen Eindrücken

174 Man könnte hierzu vielleicht anmerken, dass gerade aus dem Bereich, mit der er sich zu jener Zeit zu befassen begann, nämlich seinem Studium der Rechtswissenschaft, keine Motive auftauchen, und es bleibe dahingestellt, ob er diesen Bereich vielleicht bewusst vom „Linksstudium der Musen“ fernhalten wollte.

An einer Stelle seiner Burgtheaterschrift findet sich aber tatsächlich ein kleiner Hinweis auf sein Studium der Rechtswissenschaft, wenn er auf die Rolle des Erbförsters Bezug nimmt und schreibt, dieser, durch Baumeister verkörpert, „kriegt mich immer wieder herum, daß ich mit ihm glaube Recht müsse Recht bleiben – obgleich [!] ich doch Jurist bin.“ Vgl. Jelinek, Oskar: Das Burgtheater eines Zwanzigjährigen. S. 24.

zusammen; vieles wird er – und nicht nur in seinem Elternhaus, gerade auch in Wien – über das „alte Burgtheater“ reden gehört haben, wenn er sich um die Theatererlebnisse früherer Zeiten „betrogen“ sieht.

In seinem Text hebt Oskar Jelinek an einigen Stellen die Subjektivität seines Schreibens hervor, es geht ihm nicht um Objektivität, sondern um seine persönliche Sichtweise, um seine Ansichten. „Es ist ein ‚Wie ich es sehe‘“, schreibt er in der Einleitung und weist auf den „dokumentarischen Wert“ seiner Schrift hin, da sie die Meinung „wohl mancher meiner Alters- und Bildungsgenossen“ wiedergebe.¹⁷⁵ Er sieht sich also zur Zeugenschaft des Burgtheaters seiner Zeit berufen, möchte seine Eindrücke durch das Niederschreiben aufbewahren. Diese subjektiven Eindrücke werden aber immer wieder mit der Meinung seiner Zeitgenossen in Verbindung gebracht, wie das etwa im Kapitel über den Schauspieler Josef Kainz einige Male geschieht, es ist dabei von einem „Gemeinplatz“ die Rede, von einem „von den vielen Modesätzen aus den Wiener Theaterdiskursen“, von „theatergeschichtlich“ festgelegtem „Urteil“, und Jelinek bezieht dazu persönliche Stellung.¹⁷⁶ Selten allerdings nennt er die Namen der Stimmen aus diesen „Theaterdiskursen“, einmal ist es der Kritiker Ludwig Speidel, dessen Aussage er zitiert, einmal „der große Dichter und Kunstversther J.J. David“.¹⁷⁷

Ein Thema, das bei Bahr und Lothar so zentral erscheint, das „österreichische Wesen“ nämlich, kommt auch bei Oskar Jelinek an einzelnen Stellen vor, vor allem im Zusammenhang mit SchauspielerInnen. Eine Schauspielerin, Lotte Medelsky, bezeichnet er als „die österreichischste“, sie habe nichts von „Lotte-Schneidigkeit“, aber das „Schmerzlich-Süße österreichischer Frühlingsabende“ könne sie „müheles auf ihr Antlitz bannen“.¹⁷⁸ Ähnlich an einer anderen Stelle, wenn er bei Kainz eine „echt österreichische Weichheit und Anmut“ findet,¹⁷⁹ oder bei der Schauspielerin Rosa Retty anmerkt, sie könne uns, also dem öster-

175 Vgl. Jelinek, Oskar: Das Burgtheater eines Zwanzigjährigen. S. 4.

176 Vgl. Ebd. S. 9, 12 u. 17.

177 Vgl. Ebd. S. 53 u. 61.

178 Ebd. S. 39.

179 Ebd. S. 18. Tatsächlich steht im Text „Armut“ und nicht „Anmut“, dabei kann es sich aber wohl nur um einen Druckfehler handeln.

reichischen Publikum, die „peinlichen Backfische, made in Germany [...] genießbar machen“¹⁸⁰, was heißt, ihre Schauspielkunst vermag es, Rollen dem österreichischen Geschmack anzugleichen. Dieses Österreich-Thema kommt also auch bei Jellinek vor, allerdings auf SchauspielerInnen bezogen, die in diesem Text unbedingt im Mittelpunkt stehen. Für sie findet er durchwegs lobende, ja begeisterte Worte, nur an wenigen Stelle übt er seine subjektive Negativkritik, die zum Teil nicht mit der allgemeinen Meinung übereinstimmt, etwa wenn er von einer Schauspielerin sagt, sie habe ihn „nie begeistert“, er von Hugo Thimig, der „jahrzehntelang schlechthin als ‚der Komiker der Burg‘ galt“, sagt, er habe von ihm „eigentlich nie den Eindruck einer bezwingenden komischen Urkraft gewonnen“ oder er einen Mangel an „wirklichen und jugendlich-feurigen Liebhabern“ am Burgtheater seiner Zeit feststellt.¹⁸¹

Das durchwegs vorherrschende Lob für SchauspielerInnen teilt Oskar Jellinek mit den beiden anderen Autoren, genauso wie die Kritik an Paul Schlenther und seiner Theaterleitung oder den Verweis auf die größere oder bedeutendere Vergangenheit des Burgtheaters. Bei diesen Themen stimmen die drei Texte, so unterschiedlich ihre Schwerpunkte und ihre Herangehensweisen zum Teil sind, unbedingt überein.

Hermann Bahr erweckt zunächst den Anschein, ebenfalls über persönliche Theaterindrücke zu schreiben, kommt aber bald auf etwas anderes zu sprechen, auf die Entstehung und die Geschichte des Burgtheaters, das Thema, das zum Grundgerüst für weitere Überlegungen zu Theaterfragen, zum Barock oder zum österreichischen Wesen wird. Trotzdem es nicht oder nur an einzelnen Stellen *um ihn* geht – anders als bei Jellineks Text, in dem man den Autor als reflektierenden Theaterbesucher beim Lesen ständig vor sich zu haben meint – Bahr nicht, wie man vielleicht meinen und erwarten könnte, einen Einschub über seine eigene, nur kurz zurückliegende Zeit als Dramaturg am Burgtheater einbringt, er dies nur in einem Satz wie nebenbei kurz erwähnt, so sind es doch *seine* Überlegungen, ist

180 Jellinek, Oskar: Das Burgtheater eines Zwanzigjährigen. S. 38.

181 Vgl. Ebd. S. 43, 53 u. 64.

es *seine* Meinung, ist es die dem Essay angemessene Subjektivität, die von einem Einfall zum nächsten kommt. Allerdings handelt es sich um eine andere Art von Subjektivität als bei Oskar Jelinek, die in der Unterschiedlichkeit der Personen begründet ist: Es ist nicht die des kenntnisreichen Laien, sondern die des Theaterfachmanns und Theaterpraktikers; der Text stützt sich also nicht auf unmittelbare Erfahrung und unmittelbaren Eindruck, sondern auf lange davor schon zu diesem Thema Überlegtes.

Bei der Untersuchung dieses Textes wurden sozusagen zwei verschiedene Stränge, zwei Schienen festgestellt: einerseits die Vorstellung der Geschichte des Burgtheaters, in geraffter Weise des Theaters überhaupt, die Vorstellung einzelner herausragender Personen aus der Burgtheaterleitung, und andererseits die daran geknüpften Überlegungen, über Allgemeines besonders zur Theaterleitung, zum Publikum, den Schauspielern, dem österreichischen Wesen und dem Barock. Die vorgestellten Theaterleiter werden zu Musterbeispielen gelungener Theaterführung, an jedem von ihnen konnte ein besonderer Aspekt herausgehoben werden.

Ein wichtiges Stilmittel, das Bahr in seinem Burgtheaterbuch, besonders im zweiten Kapitel, anwendet, ist das der Gegenüberstellung. Eine Vorgehensweise die – wie er selbst anführt – im Gegenstand selbst, dem Burgtheater, begründet liegt, wenn Bahr sagt, das Burgtheater sei aus Opposition entstanden und sei immer dann, wenn es der Intention seiner Gründung entgegenstand, am größten gewesen. Doch man kann diese Vorgehensweise der Gegenüberstellung auch mit der Person Hermann Bahr selbst verbinden, blickt man auf seine Biografie, die ebenfalls Gegensätzen und Richtungswandeln geprägt ist.

Auch in der sprachlichen Gestaltung wurde gewisse Gegensätzlichkeit festgestellt: Satzgebilden und Aufzählungen von *barockem* Überschwang, wie man sagen kann, stehen Kürzestsätze und unvollständige Sätze der *Moderne*, wie man sagen kann, gegenüber.

Bahrs Erzählen der Geschichte des Burgtheaters ist ein Beleuchten einzelner herausragender Episoden, es ist anekdotenhaft und von gelegentlichen Anspielungen geleitet. Der Schluss ist offen, das muss er der Natur der Sache gemäß auch sein, da das Burgtheater nicht zu bestehen aufgehört hatte, doch Bahr beendet das Erzählen der Burgtheatergeschichte früher als nötig, er kommt nicht

bis in seine Gegenwart, die seine eigene Zeit in der Leitung des Burgtheaters einschließen würde, er kommt – das auch nur in Andeutung – bis Paul Schlenther, dem „Negativbeispiel“ in allen drei hier untersuchten Texten. Das letzte Kapitel spricht, wie dargestellt wurde, von Möglichkeiten und bleibt somit offen und grenzenlos. Grenzenlos vielleicht in dem Sinne, wie Bahr das vom Barock, diesem Hauptbezugspunkt seines Burgtheatertextes, feststellte.

Rudolph Lothar stellt im Gegensatz zu Bahr gleich im ersten Satz seines Buches fest, was er will: Die Geschichte des Wiener Burgtheaters erzählen nämlich. Und genau das tut er, bis in die Gegenwart. Doch er will nicht nur die Geschichte des Burgtheaters erzählen, er will Hintergründe deutlich machen, das „Warum und Weil“ der Ereignisse klären und wirft dabei immer einen Blick auf die Gegenwart, in der sich Auswirkungen von Entscheidungen und Entwicklungen in der Vergangenheit zeigen.

Lothars Buch enthält eine Fülle von historischem Quellenmaterial, das die vom Autor erzählte Geschichte des Burgtheaters belegt, die Grundlage dafür bildet. Es zeigt sich – wie bei dem im Kapitel zu Lothars Buch eingeschobenen kurzen Vergleich mit Bahrs Burgtheatertext festgestellt wurde – große Übereinstimmung mit Bahr, was die Bewertung einzelner Erscheinungen in der Burgtheatergeschichte betrifft. Lothar sieht genauso wie Bahr einen „Antagonismus“ zwischen „unserer Literatur“ und „unserer führenden Bühne“, spricht von den Schwierigkeiten, das regelmäßige Drama gegenüber den extemporierenden Stücken durchzusetzen.¹⁸² Jene Personen aus der Theaterleitung, mit denen Bahr sich beschäftigt, nehmen großen Raum auch in Lothars Buch ein, sowie auch das österreichische Wesen bei ihm ein wesentliches Thema ist, vor allem – Lothar ist bemüht, möglichst alles zu begründen – weil es dazu dient, das spezielle Publikum in Österreich bzw. in Wien zu verstehen und somit auch notwendige Besonderheiten in der Theaterleitung herauszufinden. Neben den genauer geschilderten theaterpolitischen Hintergründen, der Nennung unzähliger Namen mit der Burgtheatergeschichte verbundener Personen, die mehr oder weniger genau vor-

182 Vgl. Lothar, Rudolph: Das Wiener Burgtheater (1899). S. 3 u. 9.

gestellt werden, wird auch das Repertoire zur jeweiligen Zeit durch Aufzählung der einzelnen Stücke vorgestellt, Bezugspunkt und Gegenpol dazu ist in der Anfangszeit immer wieder das Theater am Kärntner Tor.

Ähnlich wie es Oskar Jelinek darum geht, persönliche Zeugenschaft über seine Erfahrung als Theaterbesucher abzulegen, will Rudolph Lothar als erfahrener Theatermann von seinem Standpunkt und seiner Zeit aus gesehen dessen geschichtliche Entwicklung darstellen, er legt also zunächst auch in gewisser Weise Zeugenschaft seines zeitgenössischen Burgtheaters ab, und darin – also wann immer es um die Gegenwart geht – ist er durchaus subjektiv, denkt man an die Relativierungen der zweiten Ausgabe und zieht sie – wie es hier geschehen ist – zu Vergleichen heran.

Bei der Untersuchung von Lothars Burgtheaterbuch wurde mehr als aus den beiden anderen Texten wörtlich zitiert. Dies begründet sich einerseits in dem immer wieder zum Vergleich herangezogenen Blick auf die zweite Ausgabe, um die Gleichheit oder mögliche Unterschiede der beiden Ausgaben zu verdeutlichen, andererseits in der sprachlichen Erscheinung des Textes selbst, der in den jeweiligen Auszügen für sich stehen kann und kaum weiterer Interpretation bedarf; der Inhalt ist hier das Maßgebliche, es gibt hier kaum dichterische Sprachbilder und Vergleiche wie bei Jelinek oder Anspielungen, wortgewaltige Ausflüge in Themen, die ein Buch für sich ergäben, auf die Spitze getriebene, provozierende Übertreibungen wie bei Bahr.

Im abschließenden Kapitel wurde am konkreten Beispiel der Beziehung zwischen Hermann Bahr und Josef Nadler, ausgehend von Bahrs Widmung seines Burgtheaterbuches, versucht, einiges an Hintergründen des hier behandelten Bahr-Textes zu klären. Es wurde dabei auch das Verständnis von Literatur und Literaturgeschichte in dieser Zeit Anfang des 20. Jahrhunderts in Österreich angesprochen.

Hinsichtlich einer möglichen „Einflussgeschichte“ ist auch nicht zu übersehen, dass Hermann Bahr Rudolph Lothars Buch aus dem Jahr 1899 kannte und wohl auch Oskar Jelineks Burgtheaterbuch, obwohl er das nicht anmerkt.

Überlegt man, unter welchen Einflüssen zum Thema Theater Lothar und Jelinek gestanden haben mögen, so ist bei Lothar in jedem Fall seine praktische

Theatererfahrung zu nennen, das ganze umfangreiche Material, das er für seine Burgtheatergeschichte verwendete und jene Schriften zum Burgtheater, die er selbst in seiner Einleitung anführt. Bei Jellinek hatten natürlich die zeitgenössischen Theaterkritiken, vor allem des 1906 verstorbenen Ludwig Speidel, wohl nicht geringen Einfluss auf seine Kritikfähigkeit in Theaterfragen.

Allen drei Autoren ist ein gewisses Sendungsbewusstsein gemein, sie fühlen sich berufen, über das Burgtheater zu schreiben, aus Gründen, die von jugendlicher Begeisterung, über den Wunsch, Zusammenhänge herzustellen (wie Bahr das über das Barock-Thema tut oder Lothar über seinen Anspruch, das „Warum und Weil“ zu durchleuchten), bis zur Kritik am befürchteten bzw. erkannten Verfall des zu ihrer Zeit gegenwärtigen Burgtheaters reichen.

Die Tatsache, dass nicht nur der doch berühmte Hermann Bahr, der dem Burgtheater beruflich nahe stand, sondern auch ein junger Mann aus dem Publikum oder ein zwar dem Theater verbundener und relativ bekannter Autor, der jedoch nicht jenes Naheverhältnis zum Burgtheater hatte wie Bahr oder wie der ebenfalls ein Burgtheaterbuch wenige Jahre davor (1891) herausgebende Heinrich Laube, ihre Texte zum Thema Burgtheater veröffentlichen konnten, erscheint doch als ein Hinweis darauf, wie wichtig das Burgtheater in dieser Zeit genommen wurde, wie sehr es im Blickpunkt der Öffentlichkeit stand. Auch dieser Aspekt sollte hier deutlich werden. Der Aspekt nämlich, dass das Wiener Burgtheater als eine kulturelle Institution in dieser Zeit in einem heute kaum noch vorstellbaren Ausmaß die Menschen bewegte, sie daran Anteil nahmen und sich damit verbunden fühlten.

Literaturverzeichnis:

Primärliteratur:

Bahr, Hermann: Burgtheater. Wien/Berlin: Wiener Literarische Anstalt 1920. (= Theater und Kultur hg. unter Mitwirkung von Hermann Bahr und Hugo Hofmannsthal von Richard Smekal, Bd. 1).

Bahr, Hermann: Die Krisis der Burgtheaters. In: Zur Kritik der Moderne. Hg. von Claus Pias. Weimar: VDG 2004. S. 152-161.

Bahr, Hermann: Essays. Leipzig: Insel Verlag 1912.

Bahr, Hermann: Labyrinth der Gegenwart. Hildesheim: Franz Borgmeyer (o.J.).

Bahr, Hermann: Salzburg. Berlin: Julius Bard 1914 (= Bards Bücher der Kunst, Bd. VI.).

Bahr, Hermann: Tagebuch 1918. Innsbruck/Wien/München: Tyrolia 1919. (= Hermann Bahr, Tagebücher, 2).

Bahr, Hermann: Wien. Wien: Czernin 2008 (= Bibliothek der Erinnerung, Band VI).

Bernhard, Thomas: Holzfällen. Eine Erregung. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988.

Goethe, Johann Wolfgang: Faust. Der Tragödie zweiter Teil. Stuttgart: Reclam 1986.

Ibsen, Henrik: Gespenster. Stuttgart: Reclam 1997².

Jelinek, Oskar: Das Burgtheater eines Zwanzigjährigen. Wien: Carl Konegen 1907.

Jelinek, Oskar: Gesammelte Novellen. Hamburg/Wien: Zsolnay 1950.

Lothar, Rudolph: Das Wiener Burgtheater. Leipzig/Berlin/Wien: E.A. Seemann 1899. (= Dichter und Darsteller. Hg. von Dr. Rudolph Lothar, II.).

Lothar, Rudolph: Das Wiener Burgtheater. Ein Wahrzeichen österreichischer Kunst und Kultur. Wien: Augartenverlag 1934.

Lothar, Rudolph u. Alfred Grünwald: Die Dame mit den Türkisen. Spiel in drei Akten. Wien: Verlag Eirich 1936.

Schiller, Friedrich: Die Räuber. Stuttgart: Reclam 1992².

Schnitzler, Arthur: Briefe 1913-1931. Hg. von Peter Michael Braunwarth, Richard Miklin, Susanne Pertlik und Heinrich Schnitzler. Frankfurt am Main: S. Fischer 1984.

Schnitzler, Arthur: Fink und Fliederbusch. Komödie in drei Akten. In: Arthur Schnitzler. Das dramatische Werk. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1979. (= Gesammelte Werke in Einzelausgaben, Bd. 7). S. 97-191.

Schnitzler, Arthur: Jugend in Wien. Eine Autobiographie. Wien/München/Zürich: Molden 1968.

Shakespeare, William: Julius Cäsar. Ein Trauerspiel. Übersetzt von Christoph Martin Wieland. Zürich: Haffmans Verlag 1993. (= William Shakespeare. Theatralische Werke in 21 Einzelbänden, Bd. 9).

Speidel, Ludwig: Kritische Schriften. Ausgewählt, eingeleitet u. erläutert von Julius Rütsch. Zürich/Stuttgart: Artemis 1963.

Zweig, Stefan: Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers. Düsseldorf u. Zürich: Artemis & Winkler 2002.

Sekundärliteratur:

Biographien der Wiener Künstler und Schriftsteller. Redigiert von Paul Gustav Rheinhardt auf Grundlage von Ludwig Eisenberg's „Das geistige Wien“. Wien: Gesellschaft für graphische Industrie 1902. (= Deutsch-österreichisches Künstler- und Schriftstellerlexikon, Erster Band).

Das Burgtheater und sein Publikum. Hg. von Margret Dietrich. Festgabe zur 200-Jahr-Feier der Erhebung des Burgtheaters zum Nationaltheater. Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften 1976 (= Österreichische Akademie der Wissenschaften Philosophisch-historische Klasse, Sitzungsberichte, 305. Band. Veröffentlichungen des Instituts für Publikumsforschung, Nr. 3, 1. Band).

Daviau, Donald G.: Der Mann von Übermorgen. Hermann Bahr 1863-1934. Wien: Österreichischer Bundesverlag 1984.

Daviau, Donald G.: Hermann Bahr, Josef Nadler und das Barock. In: Vierteljahresschrift des Adalbert-Stifter-Instituts des Landes Oberösterreich. Jg. 35, 3/4 (1986). S. 171-190.

Deutsch-österreichische Literaturgeschichte. Unter Mitwirkung hervorragender Fachgenossen herausgegeben von J.W. Nagl, Jakob Zeidler und nach Zeidlers Tod von Eduard Castle. Wien: Carl Fromme 1937.

Calaitzis, Elke: Das Burgtheater-Publikum von Wilbrandt bis zum Dreierkollegium. (S. 369 – 477). In: Das Burgtheater und sein Publikum. Hg. von Margret Dietrich. Wien: 1976.

Fels, Friedrich Michael: Nietzsche und die Nietzscheaner. In: Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910. Stuttgart: Reclam 2000. S. 150-153.

Fuhrich, Fritz: Burgtheater und Öffentlichkeit von Laube bis Dingelstedt. In: Das Burgtheater und sein Publikum. Hg. von Margret Dietrich. Wien: 1976. S. 335 – 367.

Genette, Gerard: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches. Frankfurt/Main: Suhrkamp Taschenbuch 2001 (= Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1510).

Ginzkey, Franz Karl: Oskar Jelinek. Der Mann und das Werk. Vorwort zu: Oskar Jelinek: Gesammelte Novellen. Hamburg/Wien: Zsolnay 1950. S. 7-25.

Haeussermann, Ernst: Das Wiener Burgtheater. Wien/München/Zürich: Fritz Molden 1975.

Hopf, Karl: Hermann Bahr und Josef Nadler. Dokumentation einer Brieffreundschaft. In: Vierteljahresschrift des Adalbert-Stifter-Instituts des Landes Oberösterreich. Jg. 33, 1/2 (1984). S. 19-51.

Hüttner, Johann: Das Burgtheaterpublikum in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. In: Das Burgtheater und sein Publikum. Hg. von Margret Dietrich. Wien: 1976. S. 123 -184.

Kindermann, Heinz: Das Publikum und die Schauspieler-Republik. In: Das Burgtheater und sein Publikum. Hg. von Margret Dietrich. Wien: 1976. S. 97 – 121.

Kindermann, Heinz: Josef Schreyvogel und sein Publikum. In: Das Burgtheater und sein Publikum. Hg. von Margret Dietrich. Wien: 1976. S. 185 – 333.

Nadler, Josef: Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften. I. Band. Die altdeutschen Stämme 800 – 1740. Regensburg: Josef Habel 1923.

Nadler, Josef: Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften. III. Band. Der deutsche Geist. Regensburg: Josef Habel 1924².

Ranzmaier, Irene: Stamm und Landschaft. Josef Nadlers Konzeption der deutschen Literaturgeschichte. Berlin/New York: de Gruyter 2008. (= Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte, 48 (282)).

Rub, Otto: Das Burgtheater. Ein theaterhistorisches Nachschlagebuch. Wien: Verlag Paul Knepler 1913.

Rütsch, Julius: Einleitung zu: Ludwig Speidel: Kritische Schriften. Ausgewählt, eingeleitet u. erläutert von Julius Rütsch. Zürich/Stuttgart: Artemis 1963. S. 7-33.

Schindler, Otto G. (unter Mitarbeit von Herbert Matschinger): Das Publikum in der josephinischen Ära. (S. 11 – 95) In: Das Burgtheater und sein Publikum. Hg. von Margret Dietrich. Wien: 1976.

Schoolfield, George C.: Nadler, Hofmannsthal und „Barock“. In: Vierteljahresschrift des Adalbert-Stifter-Instituts des Landes Oberösterreich. Jg. 35, 3/4 (1986). S. 157-170.

Schuschnigg, Kurt von: Vorwort zu: Lothar, Rudolph: Das Wiener Burgtheater. Ein Wahrzeichen österreichischer Kunst und Kultur. Wien: Augartenverlag 1934.

Stornigg, Margarete: Oskar Jelinek. Leben und Werk eines österreichischen Dichters. Dissertation Wien 1954.

Weigl, Gudrun Maria: Ein Richter als Dichter. Recht und Gerechtigkeit im Werk Oskar Jelineks. Diplomarbeit Wien 1993.

Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910. Hg. von Gotthard Wunberg unter Mitarbeit v. Johannes J. Braakenburg. Stuttgart: Reclam 2000.

Internet:

http://www.oeaw.ac.at/oebl/bios/59lfg/spitzer_rudolf_lothar.htm (24.1.2009)

http://de.wikipedia.org/wiki/Rudolf_Lothar (24.1.2009)

<http://de.wikipedia.org/wiki/Barock> (30.7.2009)

ANHANG

Abstract

In dieser Diplomarbeit werden drei essayistische Texte der österreichischen Autoren Hermann Bahr („Burgtheater“, 1920), Oskar Jelinek („Das Burgtheater eines Zwanzigjährigen“, 1907) und Rudolph Lothar („Das Wiener Burgtheater“, 1899) vorgestellt und hinsichtlich ihrer sprachlichen und inhaltlichen Gestaltung untersucht.

Die Grundfrage dabei lautet: Wie, auf welche Weise, mit welchen literarischen Mitteln nähern sich die Autoren allgemein dem Kulturphänomen Theater und besonders dem Wiener Burgtheater, das titelgebendes Hauptthema der drei Schriften ist, an?

Im Einleitungsteil werden die Autoren und der Hauptgegenstand ihrer Texte, das Wiener Burgtheater, vorgestellt.

Den Hauptteil bildet die genauere Untersuchung der drei Schriften.

In einem ersten Schritt wird die äußere Gestalt und Gestaltung der Texte einer Betrachtung unterzogen; es wird die Frage nach der Gattung gestellt, nach dem Aufbau, der Kapiteleinteilung, eventueller Widmungen, Anhängen oder Bebilderungen und es wird ein erster oberflächlicher Blick auf den Inhalt geworfen.

Im zweiten Schritt wird jeder der drei Texte – beginnend mit dem kürzesten und persönlichsten Jelineks, über den ins Allgemeinere von Theaterfragen gehenden Bahrs bis zu dem vorwiegend historisch-sachlich gestalteten Buch Lothars – genauer hinsichtlich stilistischer Gestaltung, Aussagen und Absicht untersucht.

Die Schwerpunkte der Untersuchung variieren dabei den Texten entsprechend:

Bei Jelineks Schrift, die grundsätzlich die persönlichen Eindrücke eines begeisterten jugendlichen Theaterbesuchers vermittelt, können vor allem die Vergleiche, die Motivfelder, die für die Darstellung von Schauspielkünsten angewendet werden, dargestellt werden. Bei Bahrs Text, der vor allem einige Einzelpersonen aus der Geschichte des Burgtheaters herausgreift und vorstellt, jedoch auch auf die Besonderheiten der Theatertradition in Österreich hinweist, wird anhand konkreter Aussagen in diesem Essay herausgearbeitet, was für diesen Autor einen

idealen Theaterleiter ausmacht, welche Bedeutung das Publikum hat, welcher Stellenwert dem gerade in diesem Text immer wieder hervorgehobenen „österreichische Wesen“, das unmittelbar mit dem Theater in Österreich verbunden wird, beigemessen und wie es beschrieben wird. In einem späteren Kapitel werden an diesem Text beispielhaft und ausgehend von der einleitenden Widmung Bahrs an Josef Nadler die Hintergrundgeschichte des Textes und die den Autor bewegenden Einflüsse gezeigt.

Bei Lothars Burgtheaterbuch, das grundsätzlich die Geschichte des Burgtheaters von seinen Anfängen bis zur Gegenwart erzählt, werden beispielhaft bezeichnende Stellen herausgehoben, an denen sich die essayistischen Züge dieses Buches verdeutlichen lassen, wenn sie etwa von Kritik an der Theaterleitung, am Repertoire usw. sprechen; es kommt dabei immer wieder zu Vergleichen mit der Neuausgabe des Buches aus dem Jahr 1934, um Unterschiede und etwaige Relativierungen des Autors darzustellen, und auch zum Vergleich mit Bahrs Essay.

Den Schlussteil der Arbeit bildet ein zusammenfassender Vergleich der drei Schriften.

Als Ergebnisse lassen sich kurz zusammengefasst feststellen:

Die *Herangehensweise* der drei Autoren an das Thema umfasst eine *Bandbreite*, die von Schilderung persönlicher Eindrücke von Burgtheaterbesuchen über ein allgemeines Überlegen zu verschiedenen Fragen des Theaters bis zum Erzählen der Burgtheatergeschichte (verbunden mit Einschüben eigener Erfahrung und Überlegung) reicht. Das Wiener Burgtheater hatte zu dieser Zeit eine *heute kaum mehr vorstellbare Bedeutung im gesellschaftlichen Leben*, was auch ein Grund dafür ist, dass sich nicht nur ein bereits längst bekannter und mit dem Burgtheater auch beruflich eng verbundener Autor wie Hermann Bahr, sondern auch ein junger und noch kaum bekannter Schriftsteller wie Oskar Jelinek zu diesem Thema zu Wort meldeten und ihre Schriften auch veröffentlicht wurden.

Von allen drei Autoren wird ein *Verfall des Burgtheaters ihrer Gegenwart* festgestellt, die gegenwärtige *Theaterleitung kritisiert*, wohingegen sie den SchauspielerInnen ihrer Zeit durchwegs Lob und Beifall spenden.

Ein wesentliches Thema der Schriften – vor allem bei Bahr und Lothar – ist das so bezeichnete „*österreichische Wesen*“, das vor allem an der spezifischen österreichischen Theatertradition festgemacht und von Bahr mit dem Barock eng verbunden wird.

In *stilistische und rhetorischer Hinsicht* ließen sich bei Jelinek vor allem die verwendeten Motivfelder zeigen, verbunden mit der Fülle an Anspielungen, die sich im Text finden, während bei Bahr vor allem auf das Mittel der Gegenüberstellung hingewiesen wurde, sein assoziative Vorgehen von einem Thema auf das nächste zu kommen und seine oft auf die Spitze getriebenen Aussagen und Übertreibungen.

Lebenslauf

Persönliche Daten:

Elisabeth Aloisia Strasser, geb. 10. Februar 1969 in Kirchdorf an der Krems (Oberösterreich).

Schulbildung:

Volks- und Hauptschule in Wartberg an der Krems: 1975-1983;

Handelsschule in Kirchdorf an der Krems: 1983-1986;

Bundesgymnasium für Berufstätige in Linz, Spittelwiese: 1998-2003;

Studium der Deutschen Philologie und Besuch ergänzender Lehrveranstaltungen aus den Studienrichtungen Geschichte und Philosophie an der Universität Wien: 2003-2009.

Berufliche Tätigkeit:

Seit 1988 in Linz als Sekretärin und Sachbearbeiterin beschäftigt; daneben schriftstellerische Tätigkeit.