

T 492662

Blätter des Burgtheaters

Herausgegeben von Albert Heine

Erstes Heft

Juni 1919

Hermann Bahr: Grundsätze

Thespis war es, dem zuerst einfiel, den getragenen Ernst des ja sehr feierlichen, doch nicht gerade kurzweiligen dionysischen Kults seinen beweglichen Athenern etwas zu würzen, indem er dem dorisch das Lob des Gottes preisenden Chor einen allerhand aufregende Begebenheiten in der vertrauten attischen Mundart darbietenden Schauspieler beigab, so daß nun Andacht und Vergnügen beide fortan auf ihre Rechnung kamen. Aus einer Kreuzung von Gottesdienst, Moritat und Gebärdenspiel ist das griechische Theater entstanden und wer an schönen Tagen im Dionysostheater zu Athen sitzt, fühlt heute noch, wie sehr dies alles dem Lokal entsprach: Meer rauscht herein, Himmel blaut darüber, an Aug und Ohr dringt Ewigkeit; und da standen nun Götter und Helden auf der Bühne, vorne saß des Dionysos hoher Priester, rings aber die Stufen empor das laute Volk Athens, ruhelos in seiner Gier, erbaut, zugleich aber auch belustigt zu werden, und dazu Zwiebeln essend. Und da die Menschheit seither zwar wiederholt das Lokal, doch im Grunde kaum ihre Natur gewechselt hat, ist es bei jenen Elementen auch bis auf den heutigen Tag geblieben. Das Theater des Abendlands kann nie vergessen, daß es überall zunächst als Gottesdienst begann, aber auch nicht, daß die große Menge dabei doch nur still hält, so lang sie sich gepackt fühlt, sei es durch Augenlust, Ohrenschaus oder Spaß, so lang sie was zu fürchten und zu staunen, zu hören und zu schauen, zu weinen und zu lachen kriegt. Und so ist das Theater immer und überall dieselbe Mischung von etwas sehr Hohem mit dem Gemeinsten, von Ewigkeit und Zeit, von reinsten Geistigkeit und derbster Sinnlichkeit; und wenn auch jedes dieser Elemente stets sich vordrängen und die andern verdrängen will, es stellt sich doch immer wieder zuletzt die bewährte Mischung her. Theater lebt nur, wenn es



des Menschen metaphysischen Trieb, aber ebenso auch sein irdisches Vergnügen, wenn es Seelendurst und Sinnenlust der Zwiebeleser stillt; mit beiden zu jonglieren ist recht eigentlich die Zauberkraft des Schauspielers, in dem ja der Ministrant mit dem Hanswurst in einer freilich nie ganz ungestörten Ehe lebt.

Goethes Theater war von einem ganz reinen Gefühl für das Geheimnis dieser trüben Mischung beherrscht. Ein Weiser, ein Seher, ein Künstler, der sich lächelnd zur Menge herabläßt und spielend mit ihr einläßt, das ist das Bild seiner Direktion. Er hatte kaum 1791 die Leitung des Hoftheaters übernommen, als er bald begriff, daß dieses Geschäft doch „im Vergleich mit dem Weltwesen höchst unwichtig“ ist, weshalb er, seinem eingeborenen Sinn für „Ironie“ getreu, die ihm ja nicht bloß für die Kunst, sondern selbst für die Wissenschaft unentbehrlich schien, es rat-sam fand, „allzu rigoristische Forderungen“ ein für allemal zu meiden und hauptsächlich Kotzebue zu spielen, seinen Todfeind, dessen „Nullität“ er nicht ausstehen konnte, mit dem nun aber immerhin einmal „wirklich eine Form gewonnen worden“, auf die die guten Deutschen seit Jahren schon „wie hungrige Raben gewartet hatten“. Man mag im ersten Heft von Litzmanns „Theatergeschichtlichen Forschungen“ über das „Repertoire des Weimarer Theaters unter Goethe“ nachlesen, mit wie geringer Scham Goethe den Geschmack seines Publikums bediente, bis zur dümmsten Posse herab; Operetten gab es ja noch nicht, er hätte sie sicherlich keineswegs verschmäht. War aber dann der Hunger seiner Raben wieder für eine Zeit gestillt, so stand er nicht an, gelegentlich, um doch selber von seinem Theater auch etwas zu haben, ein Stück wie den Alarcos zu spielen, nur damit „wir diese äußerst obligaten Silbenmaße sprechen lassen und sprechen hören“. Er wußte, daß ein Publikum, das seine Launen, seine Schaulust, seinen Spieltrieb befriedigt sieht, sich aus Dankbarkeit dafür alles mögliche gefallen läßt, sogar wenn es schon durchaus sein muß, auch einmal Kunst. Die Hauptsache blieb ihm übrigens im Grunde doch immer der Schauspieler; nach jungen Schauspielern auszusehen, sie stehen und gehen zu lehren, Sprache wie Gebärde, vor allem aber die geheime Kunst der Selbstverwandlung an ihnen einzutüben und auszubilden, ließ er nicht ab, bis ihm gelang, zum erstenmal in Deutschland, einen Stil zu schaffen, der dann eigentlich ja bis in die Achtzigerjahre hinein,

also fast ein Jahrhundert lang, auf den deutschen Bühnen vorherrschend blieb, wenn auch bald zur entseelten Manier erstarrt. Jahre seiner besten Kraft hat er dem Theater dargebracht, doch ohne das Zweideutige, das Imaginäre, das Hoffnungslose jeder Bemühung ums Theater je zu verkennen, zu vergessen. Er blieb eingedenk, „daß beim Theater immer nur vom Augenblick die Rede ist“, er blieb eingedenk, daß im Theater nichts wirkt, „als was sich auf Brettern zwischen Latten, Pappendeckel und Leinwand durch Puppen vor Kindern aufführen läßt“, er blieb eingedenk, daß das Theater „eines der Geschäfte ist, die am wenigsten planmäßig behandelt werden können; man hängt durchaus von Zeit und Zeitgenossen in jedem Augenblicke ab; was der Autor schreiben, der Schauspieler spielen, das Publikum sehen und hören will, dieses ist es, was die Direktionen tyrannisiert und wogegen ihnen fast kein eigener Wille übrig bleibt“; und so behielt seine still grandiose Tätigkeit für diese „merkwürdige und gewissermaßen sonderbare Anstalt“ immer denselben Beigeschmack trostloser Resignation, umsomehr, als er sich ja „die fortdauernde und vielleicht nie zu zerstörende Mittelmäßigkeit des deutschen Theaters“ durchaus nicht verhehlen konnte. Es hat vielleicht niemals seit Thespis einen Theaterdirektor gegeben, der bei höchstem Gefühl und Sinn für die Bedeutung, Macht und Würde des Theaters sich so wenig Illusionen über das Theater gemacht hätte. Gerade das war seine Größe: denn Illusionen über die Fragwürdigkeit und Unzulänglichkeit aller theatralischen Bemühungen, auch der glücklichsten, sind ihnen gefährlicher als selbst Unverstand, Willkür und Ohnmacht. Für ihn war das Theater immer die Mischung von Gottesdienst und Volksfest, und auch die Zwiebeln für seine Weimarer Athener vergaß er nie; doch unvergleichlich bleibt die ruhige Kraft, mit der er sie dann aus ihren Niederungen doch immer zuweilen wieder zu seinen reinen Höhen der Andacht hob und immer wieder in die gemeine Tageslust hinein plötzlich den Sternenhimmel erglänzen ließ!

Schreyvogel, selber mit goethischen Zügen im Wesen und dann in seiner Jenenser Zeit als Mitarbeiter an Wielands Merkur und Schillers Thalia Zeuge des goethischen Theatersinns, zeit-lebens den dankbar verehrenden Blick auf Weimar, hatte vor Goethe noch den sicheren Halt an einer großen Tradition und ihren belebenden Abglanz voraus. Denn was Goethe ganz allein

aus seinem eigenen Instinkt erst wieder sozusagen frisch erfinden mußte, war in Wien aus naher Zeit noch unmittelbar lebendig geblieben. Die höchste Geistestat des bayrischen Stammes, das Barocktheater, fast ein Jahrhundert lang das ganze Leben der Wiener Stadt beherrschend, war noch unvergessen und Schreyvogel, der die Spuren davon im Kärntnertheater nebenan immer noch unversehrt lustig fortwirken und fortwuchern sah, hatte nicht not, wie Goethe, sein Werk erst aus dem Nichts zu holen, und so war es dem behutsamen Geschmack des in seiner zögernden Verwegenheit ja wie fürs Theater prädestinierten Lenkers leicht, sich des doppelten Erbes ganz zu bemächtigen: Goethes Geist half ihm seinen eigenen österreichischen Instinkt nun erst auch noch bewußt gebrauchen zu lernen und das ergab sein Burgtheater, ein Beispiel echten Theaters, dergleichen die Deutschen weder vorher jemals noch nachher wieder hatten.

Denn kein anderer sonst als Goethe und Schreyvogel ist unter Deutschen je jener Mischung, ohne die das Theater nicht auskommt, mächtig gewesen. Man überließ sich entweder willenlos den niederziehenden Instinkten des Publikums oder geriet, wenn dann die Zwiebelherrschaft doch einmal gar unerträglich worden war, gleich wieder ins andere Extrem: das Theater nämlich der reinen Kunst auszuliefern, woraus Herrliches entstehen kann, nur kein Theater. So schon Immermann in Düsseldorf. Und größer, reiner, gewaltiger noch Bayreuth: die feierliche Mahnung an den religiösen Ursinn des Dramas. Und dann noch Bayreuths glühender Adept: Mahler. Laube hätte schon den Instinkt des vollen Theaters gehabt; wenn er dennoch davon abstand, hinter Schreyvogel zurückstand und sein Burgtheater am Ende doch nicht mehr als ein allerdings idealer Ausdruck des am Rande des Adels sich empordrückenden liberalen Bürgertums wurde, so lag das an seiner eigenen inneren Verwandtschaft mit dieser Klasse. Gewiß verstand er sich auf die Mischung, aber es kommt doch auch darauf an, wer mischt: ob die Mischung dadurch geschieht, daß sich ein ganz hoher, reiner, edler Kunstwille niederbeugt, oder dadurch, daß sich einer zur Kunst empor erst selber auf die Zehen stellen muß. Dingelstedt kam eigentlich dem vollen Theater viel näher: seine Shakespeareinszenierungen haben wieder einen barocken Hauch. Brahm, an Sicherheit des reinen Willens unvergleichlich, geriet auf den Seitenweg des „Literarischen“. Erst

Reinhardt hat dann den vollen Begriff des Theaters wieder hergestellt, eines Theaters, das rein dem Geiste, doch mit Eskapaden zur Sinnenlust, dient: in diesem Wiener ist das alte Barocktheater unserer Heldenzeit auferstanden.

Wahres Theater muß immer des Ursprungs eingedenk sein. Es muß den Mut haben, sich immer wieder darauf zu besinnen, sich immer wieder dazu zu bekennen, daß es Gottesdienst ist. Es muß aber auch den Mut haben, einzugestehen, sich selber und den anderen einzugestehen, daß es ebenso Volksbelustigung ist. Es soll den ganzen Menschen umfassen, in seinen Höhen, in seinen Tiefen und dann noch auch bis in allerhand Untiefen hinein. Je höher es sich in großen Augenblicken emporwagt, desto lieber wird ihm auch einmal eine Dreistigkeit, Ungebührlichkeit oder selbst Albernheit verziehen sein, gar wenn sie sich damit ausreden kann, daß sie den Schauspielern eine Gelegenheit gibt, einmal ihre Künste recht nach Herzenslust zu tummeln. Und ausgeschlossen bleibt so vom echten Theater eigentlich nur eins: was sich höher gebärdet, als es innerlich ist, was ein Niveau vortäuschen will, das es nicht einhalten kann, was nach der Dichtung schießt, ohne die Kraft dazu, was künstlerisch tut, ohne ein Recht darauf; alles ist dem Theater erlaubt, nur das Unechte, das Unaufrichtige nicht.

Wie heuer die Vorstellungen der Antigone, der natürlichen Tochter, der Phädra, von Dies irae und Jaakobs Traum uns das Recht gaben, dem Publikum die Freude des Schöpfers und der Fahrt ins Blaue zu bereiten, so möge der Genius des Hauses uns gewähren, daß wir ebenso nächstes Jahr nach Verrichtung unserer metaphysischen Andacht durch Claudel und Kornfeld oder etwa Goethes Pandora (welches Fest für Gütersloh müßte das sein!), Calderons standhaften Prinzen oder Shakespeares Sturm oder was immer solcher hohen Art uns sonst etwa beschieden sei, dann auch wieder Stücke finden, die, den Tagessinn unbedenklich vergnügend, den Hunger unserer Raben stillen.