

über dem Eigentumsrecht auf die ehemaligen Hoftheater schwebte, wirkte mit; sie gesellte der Sorge um die Gegenwart die bittere Sorge um die Zukunft, um die in schwerer Arbeit errungenen Versorgungsansprüche. In dankenswerter Opferwilligkeit hat die Nationalversammlung schon im April beschlossen, jenen Teil des Defizits der beiden Hoftheater aus staatlichen Mitteln zu decken, der aus den Mitteln des hofärarischen Vermögens nicht bedeckt werden könnte. Eine völlige Sicherstellung aller berechtigten Ansprüche war erst nach dem Friedensschluß möglich, der dem deutschösterreichischen Staat das Eigentumsrecht auf die ehemaligen Hoftheater zusprach. Die lange Dauer der Friedensverhandlungen und des Ratifizierungsprozesses hat die Nerven unserer Künstler auf eine schwere Probe gestellt. In den letzten Tagen hat ein Regierungsbeschluß endlich die sichere Basis für die endgiltige Ordnung der Bedeckungsfrage bereitet.

Diese selbst ist aber damit nicht gelöst. Es ist fraglich, ob der deutschösterreichische Staat in der Lage ist, die beiden Nationaltheater hinreichend zu dotieren. Denn die bisherige Altersversorgung der Mitglieder des Theaters bedarf einer ausgiebigen Regulierung, die stetig wachsende Teuerung führt zu ebenso stetig wachsenden Gageansprüchen. Es müssen Wege gefunden werden, die berechtigten Ansprüche des Personals zu befriedigen, ohne den Staat über sein Vermögen zu belasten. Es muß vor allem vermieden werden, daß der augenblickliche Tiefstand der Krone zum dauernden Pegel für die Gagenregulierung werde.

Das Vertrauen in eine bessere Zukunft des Burgtheaters ist aufs innigste verknüpft mit dem Vertrauen auf eine bessere Zukunft unseres Staates. Wer die Fülle der Begabung, die Kraft der Tradition, die Größe der Heimatliebe kennt und schätzt, die unsern Landsgenossen innewohnt, der wird nicht verzweifeln. Wir werden uns wieder heben. Aber wir dürfen in der Not des Augenblicks nicht gefährden, was unser letzter, unser bester Besitz ist: die Heimstätten und Werkstätten edler Kunst. Wir wollen unser Burgtheater bewahren, hüten, retten. Wer es liebt, wer seine Heimat liebt, der stehe uns bei!

HERMANN BAHR · DAS PARADOX DES BURGTHEATERS

Schon Goethe klagt, „daß beym Theater immer nur vom Augenblick die Rede ist“, und wer sich je von seinem Dämon in Bemühungen ums Theater verstricken ließ, wird ihm seufzend beistimmen müssen: die schönsten Pläne, die besten Vorsätze, die kühnsten Entschlüsse bläst da der Sturm des drängenden Augenblicks weg und so sieht sich das Theater in seinem ur-eigensten Wesen gerade: den Blick zur Ewigkeit zu wenden, jeden Tag von neuem bedroht. Ja wie sich diese beiden: sein Amt, Botschafter der Ewigkeit bei der Zeit zu sein, und der überwältigende Zudrang des Augenblicks miteinander abfinden, das macht recht eigentlich den Inhalt aller Theatergeschichte aus, gar beim Burgtheater aber nun noch in einer höchst merkwürdigen Inversion. Denn während sonst fast überall Theater zunächst aus einem großen Gefühl seines Berufs zur Ewigkeit entsteht, um sich erst bei sinkender Kraft unter dem Druck der Tagesnot dann allmählich an den Augenblick zu verlieren, ist das Burgtheater vielmehr umgekehrt eben aus Ermattung, als Abwendung vom ewigen Berufe des Theaters, aus einer Verirrung in den Augenblick überhaupt erst entstanden und wie sich gegen diese Verirrung in den Augenblick der wahre Sinn des Theaters nun dennoch auch in ihm, wenngleich nur in Anfällen, nur in Ausbrüchen, doch immer wieder durchzusetzen weiß, das ist das bewegende Motiv seiner Geschichte. Das Burgtheater begann als ein bewußter Abfall von der Tradition des österreichischen Theaters, vom Barock, und ist doch immer zu Zeiten wieder vom Barock zurückerobert worden: es hat in allen großen Epochen seinen Anfang verleugnet, der selber eine Verleugnung der großen Tradition war. Dies ist das Paradox des Burgtheaters, daß es, zunächst selbst ein Verrat an der österreichischen Vergangenheit, nun immer wieder erst einen Verrat an dieser seiner angestammten Bestimmung begehen muß, um zu Macht, Bedeutung und Würde zu gelangen. Macht, Bedeutung und Würde hat es in vier Epochen erreicht: unter Schreyvogel, Laube, Dingelstedt und Burckhard, die alle vier, jeder in seiner Art, das Geheimnis des Burgtheaters tätig erahnten, nämlich, daß es nur, wenn es seinen Ursprung verleugnet, nur sozusagen hinter seinem Rücken groß sein kann.

Die Gründung des Burgtheaters ist der Ausdruck einer tiefsten geistigen Verarmung. In solchen unseligen Zeiten, wenn ein ratloses Geschlecht erschöpfter Enkel zu schwach geworden ist, das stolze Werk hoher Ahnen zu tragen, schlägt das Gefühl des eigenen Unvermögens gern in Erbitterung, neidischen Haß und eine wahre Wut gegen die Vergangenheit um, deren Glanz man lieber zerstören will, um nur nicht täglich die Mahnung an die Schmach der eigenen Ohnmacht noch vor Augen zu haben. Ferdinand III., Leopold I., Josef I. und Karl VI. hatten das Wunder vermocht, von furchtbaren Feinden unmittelbar am Leben selbst bedroht, doch die Verteidigung dieses Lebens eigentlich nur so nebenher zu führen, seinen Sinn aber keineswegs in dieser Verteidigung, sondern höher zu suchen: in der Darstellung von Schönheit. Der Türke dräute wie der Franzos, und auch noch die Pest dazu, doch man blieb dabei stets eingedenk, daß Theater, Oper und Ballet wichtiger sind und im schönen Schein mehr von der Wahrheit ist als im vermeintlichen Ernst des Daseins: Graf Ernst Rüdiger von Starhemberg murrte damals, „daß einer der eine Commedia agiert, mehr gilt als einer so eine Festung oder battaglia erhalten hat“, und der Kämmerer Alexander Carducci aus Florenz wurde für seine Regie des berühmten Roßballets zum Baron ernannt; es war eine Zeit grandioser Verachtung für die bloßen Nützlichkeiten und der reinsten Ehrfurcht vor beseeltem Spiel, es war das Heroenzeitalter einer Menschheit von genialen Kindern. Sein Ergebnis ist das Barocktheater, auf den ganzen Menschen ausgehend, mit allen Künsten an alle Sinne gewendet, alle Stände, Bauer und Bürger, Reich und Arm, Fürst und Volk versammelnd, Kirchenspiel, Weihespiel, Festspiel, Hofspiel, Volksspiel, Kinderspiel, Theater der Zehntausend, Theater als Ereignis, als Erlebnis, Augenlust, Ohrenschmaus, Sinnenrausch, Erzählung, Belehrung, Ermahnung, Verspottung, Erlustigung, Verblüffung, Berausung und Erschütterung zugleich, Wundertheater, Zaubertheater, Kasperltheater und alles, was nur irgend ein Mensch halt braucht, und von allen öffentlichen Angelegenheiten weitaus die höchste; hier war wirklich einmal das Leben eines ganzen Volkes von ihm selber völlig als Gleichnis empfunden, hier war das Sinnliche der menschlichen Existenz einmal völlig überwunden, und eben durch höchste Sinnlichkeit überwunden, durch eine vor Übermaß der Wollust zuletzt in Geist verdampfende

Sinnlichkeit! Eine so furchtbare Zumutung freilich an die gestaltende Kraft des Volkes, daß man heute kaum mehr begreift, wie dieses ihr über ein Jahrhundert lang standhalten konnte. Die Kraft versagte denn auch schließlich, und zwar zunächst von oben her. Mit Karl VI. scheint das Erzhaus erschöpft und nach ihm beginnt die Reihe der subalternen Regenten. Er läßt ein atemloses, vor nicht mehr zu überbietenden Leistungen der Vergangenheit traurig erstaunt verzichtendes Land zurück, und eine brave Wirtschaftlerin auf dem Thron. Mit der Abspannung aller Kräfte war aber auch die bildende gesunken und der geheimnisvolle Trieb, Erleben, eigenes wie fremdes, immer gleich zur Gestalt gerinnen zu lassen, erlosch. Dies ist dann stets der Augenblick des Erstarrens und da geschieht es immer wieder, daß sich, wie Gundolf es einmal unübertrefflich formuliert hat, „zwischen das ursprüngliche Leben einer Gesamtheit und den schöpferischen Geist des repräsentativen Einzelnen eine Zwischenwelt selbstbewußter Bildung schiebt“. Und das Zeichen davon ist der Literat: sobald die gestaltende Kraft abgeht, tritt der Literat auf; wenn einem Volke gar nichts mehr übrig bleibt, entsteht der Literat; hier heißt er Sonnenfels. Maria Theresia und Sonnenfels sind einander congenial: Maria Theresia, die Schauspieler hassend, „eine böse Brut“, die, für sie, „zum Verworfensten in der Monarchie“ gehört, und Sonnenfels, der Zensor, der dem Kaiser eine Denkschrift: „Über die Notwendigkeit, das Extemporieren abzustellen“ einreicht, der Pedant, der sich gegen Goldoni dreist erbot, „der unerträglichste Narr auf Gottes Erdboden“, so nennt ihn Lessing, und einen „falschen und niederträchtigen Mann“ noch dazu. Das ist die Luft, in der der Keim zum Burgtheater entsteht: aus Ressentiment, Ressentiment der Ohnmacht des Verstandes gegen alle schaffende Kraft, Ressentiment kleiner Enkel gegen eine große Tradition, Ressentiment vor allem gegen den höchsten Ausdruck dieser Tradition, den Schauspieler, den der Literat haßt als den anderen Pol der Welt. Es ist eine Gegenründung, ist antibarock, ist, unserer ganzen Vergangenheit absagend, der erste Versuch des Literaten, Schauspielkunst, worin sie gipfelt, durch Redekunst niederzumachen (denn das Um und Auf derer um Sonnenfels, übrigens fast lauter „zugereister“, unösterreichischer Leute, geht dahin, den Schauspieler abzuschaffen: mit dem Hanswurst ist der Schauspieler gemeint,

der echte, der schöpferische, dem es nie genügt, ein Handlanger des Worts zu sein). Und die ganze Geschichte des Burgtheaters besteht nun darin, daß sich dieser Versuch des emporkommenden Literaten, eines entarteten Humanisten, eines Humanisten, der statt der Seele nur noch Druckerschwärze hat, den Schauspieler unterzukriegen, und mit ihm das Ergebnis unsrer großen Tradition, immer von neuem wiederholt und Gott sei Dank aber immer wieder mißlingt, weil immer noch in der letzten Not, wie durch ein Wunder, wieder ein Verräter an jener josephinischen Bestimmung zum Ideal des Bildungsphilisters rettend einspringt und den unauslöschlichen Zwist zwischen Bourgeois und Geist wieder auf eine Zeit für diesen entscheidet: Schreyvogel zunächst, weil er den instinktiv barocken Menschen, den er schon auf die Welt mitbringt, dann erst auch noch ganz bewußt an Goethes unbewußt barockem Theatersinn (den dieser vielleicht jener Regensburger Begegnung mit dem Jesuitentheater auf seiner Italienischen Reise verdankt, wovon, über die Weimarer Maskenzüge durch Pandora zum zweiten Faust empor, bei Gelegenheit einmal noch ausführlicher zu handeln sein wird) ausgebildet und ins Werk gesetzt hat; dann Laube, freilich, obwohl Schlesier, ein ganz unbarocker Mann, selber durchaus Redner, gar kein Bildner, aber tief in sich geheimnisvoll, ja fast bis zum Dämonischen, mit dem höchsten Sinn für Empfindung der Schauspielkunst so hellseherisch begabt, wie zuweilen ungewöhnliche Menschen es gerade für ihren Widerspruch, für das was ihnen im Innersten versagt ist, für ihre ungestillte Sehnsucht sind; Dingelstedt wieder, in die Makartzeit, dieses Echo des Barocks im Bürgertum, gestellt und selber, trotz seinen „langen Fortschrittsbeinen“, ein Makartmensch, aber auch (und nicht bloß durch Vermählung) Opernmensch, mit jenem „tiefen Zug nach Repräsentation“, den Speidel an ihm rühmt, nach Verwandlung des eigenen Lebens in Schein und Spiel und Schau, dabei vielleicht aber auch noch mit der tiefen Erbitterung des selbst bloß zum Wort Verdammten, der, unter der Ohnmacht des bloßen Worts stöhnend, dem eigenen Unvermögen nun Malerei, Musik, Ballett und Schauspielkunst, die Versammlung aller Künste zuhilfe ruft; und endlich Burckhard, der Urbajuvar, so reich an überströmenden Gaben, unter denen doch aber die rasende Spielfreudigkeit des bairischen Stammes, das drängende Bedürfnis, diesen starren Ernst des buchstäblichen

Daseins in einen Reigen von Symbolen entrinnen zu lassen, die formende Lust an der Komödie des Lebens die mächtigste war. Zwischen diesen vier Rettern des Burgtheates, denen das leidenschaftliche Gefühl für den Schauspieler, den echten, den unliterarischen, den elementaren Schauspieler, den Zauberer, der den Dichter und den Maler und eigentlich überhaupt alles entbehren kann, der nichts als die Bühne braucht, nichts als Goethes zwei Bretter über zwei Fässer gelegt, gemein war, wurden von ihrer Zeit alle stets als Einbrecher in das Heiligtum des Burgtheaters behandelt und die Wächter atmeten erst wieder auf, wenn dann wieder ein Literat folgte, dem das Schauspiel wieder nur ein aushelfender Kommentar der Dichtung war. Und die Wächter hatten ganz recht: denn sobald das Burgtheater zum Theater wird, fällt es von sich selbst ab, es wird dem Sinne seiner Gründung untreu, die gegen den Schauspieler ging, gegen seine das ganze Barock, das eben ja von ihr überwunden werden soll, summierende Kunst. Ihr weist erst das Barock den gleichen Rang mit den übrigen Künsten zu. Ja man darf sagen, daß im Barock recht eigentlich der Schauspieler erst entsteht. Im Altertum, soweit wir uns von seinem Schauspieler überhaupt eine Vorstellung machen können, kommt er über die dienende Stellung des Sprechers oder Sängers, jedenfalls eines Begleiters und Gehilfen nicht empor. Erst wenn in den Kirchenspielen des Mittelalters das Altarbild sich auf einmal geheimnisvoll bewegt, ist es der Schauspieler, durch den es lebendig wird, der das Wunder tut, der das Leben bringt. Und durch diese fast wie Zauberei verruchte Kraft, Leben zu geben, wächst dann im Barock der Schauspieler gleichsam zum irdischen Leib des Geistes empor, denn an ihm erscheint nun das tiefste Geheimnis der barocken Erkenntnis, daß nämlich, was einer in dieser Welt ist, niemals er selbst sei, daß jeder in dieser Welt nur eine Rolle spielt, an der er sein eigenes Wesen höchstens nur im Gleichnis andeuten kann, daß Erscheinung immer schon Verwandlung ist. In solchen Ahnungen, deren höchste Darstellung Calderons kleines Welttheater bleibt, schwelgt das Barock und während den Griechen das Erlebnis der Verwandlung Grauen erregt und „nicht mehr derselbe zu sein“ für entsetzlich gilt, will das Barock darin den letzten Sinn der irdischen Existenz erkennen, dem Menschen zugewiesen, damit er seine Sünden daran büßen

und sich in den Willen Gottes schicken lerne. So geschieht es auch, daß im Barock allmählig überhaupt jeder Künstler zum Schauspieler wird, der Maler wie der Bildhauer, der Musiker wie der Dichter, denn der Mensch selber ist da zum Schauspieler geworden. Dann aber kommt der Josefinismus, setzt den Schauspieler ab und macht den Menschen zum Hofrat.

FRANZ HERTERICH · DAS KUNSTWOLLEN DER GEGENWART UND DAS THEATER

Wir leben nicht nur in einem Kampf heterogener Weltanschauungen, sondern auch in einem Gärungsprozeß der wichtigsten Kunstprobleme. Derjenige, der nun keine Lust hat, nicht absehbaren Experimenten nachzulaufen, noch in unfruchtbarer Reaktion eine Vogelstraußpolitik zu treiben, wird sich dazu bequemen müssen, aus dem Widerstreit des Sterbenden und werdenden sich die bleibenden Werte herauszuschälen und mitzuhelfen am Aufbau eines neuen Zeitgeistes.

Dieser neue Zeitgeist ist ja schon seit einem halben Jahrhundert im Anmarsch und kann in manchen Künsten auf einzelne markante Persönlichkeiten zurückgeführt werden, in der Malerei auf Delacroix und Turner, in der Plastik auf Rodin, in der Oper auf Wagner (Tristan), in der dramatischen Literatur auf Kleist und Hebbel, in der darstellenden Kunst auf die Duse und Mitterwurzer, in der Inszenierung auf Gordon Craig.

Aber das neue Kunstwollen war noch zu vereinzelt und wurde großenteils verdeckt durch die Kennzeichen des alten westeuropäischen Kunstwollens, das sich auf dem hellenistischen Naturalismus aufbaute, seit zwei Jahrtausenden unsere ganze westliche Kultur befangen hielt, und in Gottfried Semper seinen letzten wissenschaftlichen Dolmetsch und seinen einseitigsten Deuter hatte. Der österreichische Kunsthistoriker Riegl hat das Verdienst, als erster dieser einseitig materialistischen Immanenz die transszendentale, der okzidentalen die orientale, der konkret naturalistischen die abstrakt geometrische Richtung als mindestens gleichwertige entgegensetzen und uns überhaupt erst fähig zu machen, dieses andere Kunstwollen voll zu begreifen.

Unser bisheriges Weltgefühl geht, wie gesagt, auf den griechisch-klassischen Naturalismus zurück und basiert auf einem Vertraulichkeitsverhältnis zwischen Mensch und Außenwelt. Es kennt keine Scheu vor der Natur, vor dem lebendigen Organismus und äußert sich als sinnliches Wohlbehagen und intellektuelles Glücksempfinden ohne „Raumscheu“ im All. Der westliche Diesseitsmensch neigt wenig zu transszendentalen Abstraktionen. Sein Kunstwollen war deshalb auf eine mehr oder minder deutliche Naturnachahmung beschränkt, die zu einer hohen Virtuosität gesteigert, schließlich im Kunstkönnen ihr höchstes Ideal erblicken mußte.

Solange die westliche Kultur in dieser einseitigen Welt- und Kunstanschauung befangen war, konnte sie das ganz anders gerichtete Kunstwollen orientalischer Völker höchstens als primitives Stammeln, als ein unbeholfenes Nichtkönnen belächeln, ohne zu ahnen, daß es sich hier (wie auch beim heutigen Expressionismus) um eine bewußte Perhorreszierung der Naturnachahmung und um eine volle Abkehr von der Umwelt handelte. Es war eine snobistische Selbstüberhebung unserer Kunstkömmer gegenüber diesen scheinbar verzerrten Zeichnungen und abstrakten geometrischen und kristallinen Figuren, wie sie uns in der ägyptischen Pyramide als dem gigantisch bedeutendsten Beispiel entgegentritt, wie es uns in jedem orientalischen Teppich tausendfach variiert alle Tage unter die Füße kommt.

Aber Generationen westeuropäischer Kunst-„kömmer“ sind über diese orientalischen Kunstformen hinweggegangen, ohne sie als Zeugen eines Kunstwollens zu erkennen, das weit über die Endlichkeit und Gebundenheit des organisch Lebendigen hinaus in eine Region des Absoluten, des Unbedingten, des Abstrakten hinaufragt. Es ist der Ausfluß eines Weltgefühls, das eine außerweltliche Glücksmöglichkeit, ein Jenseits der Erscheinungen in Kunstformen zu bannen sucht, die turmhoch über dem virtuosen Naturabklatsch unseres westlichen Kunstwollens steht.

Dieses transszendentale gerichtete Weltgefühl, das schon die alten Ägypter beherrschte, das aus der semitisch-orientalen Rasse das Christentum und den Islam, aus der indischen Sphäre den Buddha erstehen ließ, war dem instinktiven Furcht- und Angstgefühl des Menschen vor der Außenwelt, einer Art geistiger Raumscheu angesichts der unbegreiflichen Verworrenheit des