

Das Burgtheater

Die nachstehenden Ausführungen Dr. Egon Friedells werden zweifellos viel Widerspruch wecken, und sicher mit Recht. Denn der gern in Paradoxien sich bewegende Autor, der dadurch oft zu tieferen Erkenntnissen vordrang, hat in der Frage des Burgtheaters, sowohl was die geistige, die innere und äußere Struktur betrifft, diesmal entschieden grotesk übertrieben, Ursache und Wirkung verwechselt, und was er den Geist der Zeiten nennt, ist oft des Herrn eigener Geist. Immerhin: wir wollen dem geschätzten Mitarbeiter auch dann Redefreiheit lassen, wenn er ungerecht ist und fehlgreift. Die Redaktion (des ›Neuen Wiener Journal‹)

Es ist in der letzten Zeit viel von der wirtschaftlichen Unmöglichkeit des Burgtheaters gesprochen worden; daß es aber auch in anderer Hinsicht ein unmögliches Theater sein könne, ist dabei niemandem eingefallen. Daß das Burgtheater eine hervorragende, ja einzigartige Kunststätte sei, deren Erhaltung jedermann aufs innigste zu wünschen habe, wurde dabei als ganz selbstverständlich vorausgesetzt. Die österreichische Mentalität funktioniert nämlich in fast allen Dingen ganz ähnlich wie die vorbildlichste und repräsentativste Institution Österreichs: die Steuerbehörde. Diese hat bekanntlich das Prinzip, von einem Menschen, der ein einzigesmal in seinem Leben infolge einer Verkettung höchst seltsamer und fast paradoxer Zufälle ein hohes Jahreseinkommen bezogen hat, von nun an mit unerschütterlichem Optimismus anzunehmen, daß er genau dasselbe Einkommen jetzt in allen folgenden Jahren seines langen und wechselreichen Lebens weiter besitzen werde. Es genügt in Österreich, daß einer irgendwann einmal sich ein Etikett ergattert hat, zum Beispiel ›der beste Sprecher des Parlaments‹ oder ›die feinste Feder Wiens‹, und von da an kann er dann Zungenlähmung bekommen und paralytisch werden: er bleibt bis zu seinem Tode der beste Sprecher und die feinste Feder. Und so ist denn auch das Burgtheater seit undenklichen Zeiten die ›erste deutsche Bühne‹, aber seit mindestens einem halben Menschenalter ist es das nur noch für Wien.¹

Literarisch war das Burgtheater ja niemals eine führende, geschweige denn die erste Bühne; auch nicht unter Laube. Dieser hat sich in seinem Geschmack immer vom Publikum leiten lassen, nicht aus Schwäche, sondern aus Überzeugung. Er hielt dies, im Gegensatz zu Goethe, für das einem Theaterdirektoren einzig angemessene Verfahren. Er war ein prinzipieller Gegner aller Experimente. Nun ist aber natürlich jede Kunstform, solange sie modern ist, jede Dichtung, die eine eigene persönliche Welt gestaltet, in ihrer Art ein Experiment. Auch Amerika war ein Experiment, bis es entdeckt war; Papins Dampfboot, Zeppelins Luftschiff, die Telepathie, die Infinitesimalrechnung: das waren doch schließlich ursprünglich lauter Experimente; die niemand ernst nahm. Und Laube, so liberal und fortschrittlich er in seinen politischen Anschauungen war, dachte als Ästhetiker höchst konservativ: er hätte sicher auch die ›Räuber‹ abgelehnt, wenn sie zu seiner Zeit neu gewesen wären. Und Hebbel, den Hauptvertreter der damaligen ›Moderne‹, hat er ja auch tatsächlich nicht gelten lassen. Was er gern spielte, war jenes edle Theater, was eigentlich immer nur die Mundart und das Kostüm verändert, im Grunde aber zu allen Zeiten ebenso gleich bleibt wie der menschliche Durchschnitt; sein Ideal waren Stücke mit starker aber mechanischer Handlung, soigniertem, aber blutlosem Dialog, wirksamen, aber unwahren Figuren.

Dies ist seither die literarische Signatur dieser Bühne geblieben. Die Repertoirestücke des Burgtheaters waren immer bloß Theater, skrupelloses, hemmungsloses, verantwortungsloses Theater: niemals enthielten sie echte Gedanken, sondern nur etwas, das im Bühnenrahmen fast ebenso aussah, niemals Leidenschaften, sondern nur Feuerwerk, das bei verdunkeltem Zuschauerraum damit verwechselt werden konnte. An der wirklichen, lebenden, kämpfenden Literatur der Gegenwart ist das Burgtheater aber fast immer ängstlich oder achtlos vorübergegangen. Von den sechs großen Dramen des mittleren Ibsen, jenen, die wahrscheinlich am längsten bleiben werden, weil sie nicht ihrer Zeit, sondern der Weltliteratur angehören: ›Brand‹ und ›Peer Gynt‹, den beiden Teilen von ›Kaiser und Galiläer‹, ›Frau Jeger auf Destrot‹ und den ›Kronprätendenten‹ hat es nur das zuletztgenannte gegeben, dieses aber so früh, daß man fast auf den Verdacht kommen könnte, es habe seine Aufführung dem Umstand verdankt, daß man es mit einer Pappendeckelhistorie von Wilbrandt verwechselte. An Strindberg hat sich das Burgtheater erst vor etwa einem Jahr erinnert, indem es zwei Einakter von ihm gab, die für ihn ungefähr ebenso signifikant sind wie die ›Geschwister‹ und ›Sathros‹ für das Lebenswerk Goethes; von Maeterlinck hat es nur die ›Monna Banna‹ gespielt, zweifellos dessen äußerlichstes und theatralischstes Werk, von Wedekind die drei Viertelstunden ›Kammersänger‹ und sonst nichts. Dagegen hat es von Hans Müller² pünktlich fast jede Uraufführung gebracht, wie früher die alljährliche Novität von Fulda und sogar von Triesch, jenem unsäglichen Lustspielautor, dessen Albernheiten kein Provinztheater gutwillig gespielt hätte. Und wenn es sich schon einmal widerwillig zu einem Dichter entschloß, so probierte es solange an ihm herum, bis er dem Burgtheater ähnlicher war als sich selbst, und machte aus Ibsen Sardou, aus Shaw Scribe und aus Hauptmann Iffland.

Nun wurden die vielen schlechten Stücke, die das Burgtheater auf dem Gewissen hat, in seiner Blütezeit allerdings von ganz außerordentlichen Schauspielern mit so viel Eigenart und Leben gefüllt, daß man ganz und gar vergaß, was denn eigentlich auf der Bühne geredet wurde: aus den Attrappen wurden Menschen, und sogar interessante. Und man muß zugeben, daß auch heute noch das Burgtheater die Gabe besitzt, durch den Reichtum, die Farbigkeit und die

55 Gestuftheit seines Ensembles den hohlsten Kitsch mit Glanz zu umgeben. Aber so viel Geist auch seine einzelnen Mitglieder besitzen, dieses Ensemble selber hat keinen Geist. Es ist ein Aggregat der verschiedenartigsten Individualitäten, die alle in einer anderen Richtung spielen, und so entsteht aus ihrem Zusammenwirken immer bloß ein mechanisches Gemenge, niemals eine wirkliche chemische Verbindung.

Aber das wäre noch nicht das Schlimmste: das eigentlich Unmögliche und Irreparable am Burgtheater ist das Haus. Wir wollen gar nicht von der Innendekoration reden, die mit ihren stupiden Allegorien, ihrem plebejischen Samtgeprotze und ihrem lärmenden Marmorschwindel eine Orgie der Geschmacklosigkeit, Geistlosigkeit und Rohheit darstellt: an derlei Äußerlichkeiten pflegt man sich rasch zu gewöhnen. Aber es ist ein Theater, in dem man nicht theaterspielen kann. In geradezu genialer Weise hat es der Architekt verstanden, die beiden Partner: Schauspieler und Publikum auseinanderzubringen. Das Orchester und die Proszeniumlogen töten jede Intimität, jeden Kontakt, ja jede Akustik. Um in den hinteren Parterreihen oder gar auf den Galerien gehört oder gesehen zu werden, muß der Darsteller ununterbrochen schreien oder fuchteln, und wenn es ihm dann schließlich doch gelingt, sich verständlich und bemerkbar zu machen, so hat er davon nicht viel. Denn das wichtigste vermag er ja doch nicht zu übertragen: jenes geheime Fluidum, das den Hauptreiz jeder starken schauspielerischen Persönlichkeit ausmacht. In dieser Rücksicht aber funktioniert das Orchester als ein höchst zuverlässiger Fluidumfänger: es läßt absolut nichts durch; über diesen Laufgraben kommt niemand hinüber. Der Lepidopterologe Fabre hat einmal absorbierende Schwefeldämpfe aufgestellt, um zu konstatieren, ob die mysteriöse Anziehung, die das Schmetterlingsweibchen meilenweit auf das Männchen ausübt, auf physiologische Ausstrahlungen zurückzuführen ist: ganz ähnlich wirkt das Orchester des Burgtheaters auf seelische Ausstrahlungen. Es verschluckt sie und sterilisiert jede Persönlichkeitswirkung: eine künstlerische Infektion des Auditoriums kann nicht mehr stattfinden. Dieses Verhältnis ist aber natürlich ein reziprokes: auch die Stimmung des Publikums, jene unwägbare Atmosphäre von Heiterkeit oder Rührung, die den Schauspieler befruchtet und beflügelt, kann nicht heraufdringen, ja die Sache geht sogar so weit, daß man auf der Bühne die Zuhörer nicht einmal richtig lachen hört. Und wie wertvoll es für einen Komiker ist, nicht genau zu wissen, ob unten gelacht wird, wird sich wohl jedermann selbst ausmalen können. Es ist daher nicht zu verwundern, daß Menschendarsteller von höchstem Rang wie Matkowsky oder Sorma im Burgtheater durchfielen, bloß weil sie auf die notgedrungene Alfresko-, oder sagen wir es rund heraus: Schmierentechnik dieses odiosen Kastens nicht eingestellt waren, daß man einer so reinen und schlichten Naturkraft wie der Medelsky schließlich vorwerfen durfte, daß sie Gesichter schneide, und einem Künstler wie Devrient, der die Noblesse und Diskretion in Person ist, daß er schreie: was blieb ihnen denn in diesem Zirkus anders übrig? Und vielleicht waren auch die kleinen Übertreibungen der alten Burgschauspieler, die allzu runden Tanzmeisterbewegungen Hartmanns, die tränenge tränkte Stimme Sonnenthals, die statuenhaften Gebärden der Wolter nur eine Folge des unmöglichen Hauses. Manche kamen nie darüber hinweg, wie zum Beispiel Lewinsky, der zeit seines Lebens sich an das neue Haus nicht gewöhnen konnte und bei jeder Gelegenheit bitter darüber klagte.

Aber die prächtige Bühne mit ihren enormen Möglichkeiten entschädigt vielleicht doch für manches? O nein, der Architekt hat in jeder Hinsicht ganze Arbeit getan. Auf den höheren Rängen sieht man nämlich nur noch etwa ein Drittel der Bühne, so daß auch dieser Vorteil vollkommen illusorisch wird. Wir haben also auf der einen Seite einen sehr fassungskräftigen, aber gänzlich unakustischen Zuschauerraum, auf der anderen Seite eine untiefe Bühne; mit einem Wort, das ideale Kino.

Ich für meinen Teil bin daher nicht empfindsam genug, um der Möglichkeit, daß das Burgtheater eines Tages von einer amerikanischen Filmgesellschaft gekauft werden könnte, nicht mit ziemlicher Ruhe ins Auge zu blicken, denn es stellt im Grunde nichts anderes dar, als eines der leuchtendsten Denkmäler des spezifisch österreichischen Schwachsinn.

(1457 words)

Quelle: <https://www.projekt-gutenberg.org/friedell/wozuthed/chap028.html>

¹Diese Polemik erschien 1920. – ²Hans Müller-Einigen, u.a. von Wilhelm II. sehr geschätzt.