



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert

Martersteig, Max

Leipzig, 1924

Das Wiener Burgtheater. Wilbrandts Leitung. August Förster und Max Burckhard. Internationale Theater-Ausstellung. Neue Wiener Theater. Adele Sandrock. Friedrich Mitterwurzer.

[urn:nbn:de:hbz:466:1-71797](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-71797)

Frau Alving der Gespenster — die von Charlotte Anno-Srohn, einer vielversprechenden und früh verschiedenen Darstellerin in Berlin zuerst gespielt worden ist — als Hedda Gabler und als Irene in ‚Wenn wir Toten erwachen‘. Anna Haverland, ihre Sachgenossin, füllte nach ihrer Wirksamkeit am Deutschen Theater an der Königlichen Bühne, dann am Berliner Theater das Fach der heroischen Mutter im edeln Stil und mit poetischer Wärme aus. Ihre Volumnia in ‚Coriolan‘ stand in klassischer Schönheit und Fülle, belebter als ähnliche Gestalten der Klara Ziegler, auf der Szene.

Hiermit dürfte nach dem bei früheren Epochen angewandten Maßstabe die Revue der zeitgenössischen Darsteller, was Berlin angeht, schon eher zu weit als zu eng, vollzogen sein. Den genannten Berliner Bühnengründungen folgte 1896 die des Theaters des Westens, das, nach verschiedenen mißglückten Versuchen, als Schauspielbühne sich zu entwickeln, als zweites Opernhaus der Metropole, erst unter Leitung von Max Hofpauer, dann unter der von Alois Praßch — der Ludwig Barnay in der Direktion des Berliner Theaters abgelöst hatte — sich behauptet, ohne künstlerische Bedeutung erlangt zu haben. Von bedeutsamen Bühnengründungen im Reich sei die des Deutschen Schauspielhauses in Hamburg hervorgehoben: auch ein Sozietätstheater, das Freiherrn Alfred von Berger, den langjährigen artistischen Sekretär des Burgtheaters und früheren Dozenten an der Wiener Universität als Leiter besitz, einen feinfühligem Dramaturgen der Gegenwart. Als Darsteller wirken dort, neben Franziska Ellmenreich, Adele Doré im Heroinefach, Robert Nhil als Konversationschauspieler und Karl Wagner, der Sohn von Joseph Wagner, im Fach der poetischen Helden. In Frankfurt am Main ist man dem früher von Wien gegebenen Beispiel gefolgt, Oper und Schauspiel unter selbständigen Leitungen zu isolieren; letzteres, unter der langjährigen Führung von Emil Claar, hat kürzlich sein besonderes, modernes Heim im Neuen Schauspielhaus empfangen.

Der Verschiebung des theatralischen Zentrums von Wien nach Berlin entsprechend, sind bis jetzt nur die künstlerischen Geschehnisse im Reich und in seiner neuen Metropole betrachtet worden. Lenken wir zum älteren Zentrum in Wien zurück, um mit den Geschehnissen der dortigen Bühnen — als wichtige Ergänzung — diese Darstellung der jüngsten Theaterkunst zu beschließen.

Unter Dingelstedt war eine bemerkenswerte Zentralisation der Leitung erreicht gewesen, 1875 war sogar der Posten des Intendanten ganz aufgelöst, und die Theater waren direkt wieder dem Oberhofmeisteramt unterstellt worden; 1880 jedoch wurde der Intendantenposten wieder reaktiviert, ohne daß indes die Bekleider desselben, die Freiherrn von Hoffmann, Bezeczny, Plappart

von Leenheer, irgendwie anders hervorgetreten wären denn als die taktvoll verwaltete Instanz zwischen der künstlerischen Leitung und der obersten Beamtenerschaft. Der tüchtige, ökonomische Direktor dieser ganzen Epoche war Eduard Wlassack, der gewissenhafte Chronist des Burgtheaters. Nach Dingelstedts Tod, 1881, wurde Adolf Wilbrandt der künstlerische Führer der dramatischen Hochburg. Das zaghafte, immer eher rückwärts als vorwärts gerichtete Talent Wilbrandts begriff seine Mission — die damals noch kaum angefochtene — darin, in einer Zeit der Gärungen den künstlerischen Charakter dieser Bühne konservativ zu bewahren. Von dem bösen Geist der Neuerer mochten weder das Hauspublikum des Burgtheaters, noch seine Darsteller etwas wissen. Feindlich aber galt alles, was geeignet erschien, die edle Linie des Burgtheaterstils zu stören. Ausnahmeweise und weil er nun doch einmal zur engeren Wiener Kultur gehörte, ließ man Anzengruber auf die geweihten Bretter; doch ehe man zuviel an Kühnheit wagte, suchte man lieber, wie es von jeher geschehen war, die liebe Durchschnittsware der Zeitproduktion durch gediegene und vertiefte Darstellung zu adeln. Seine literarische Initiative hielt das Burgtheater nicht ganz so trivial wie die königliche Rivalin in Berlin aber auch nicht viel mutiger und geschmackvoller; dagegen war Wilbrandt mit dramaturgischen Renovationen oft glücklich: Calderons ‚Richter von Zalamea‘, mit Bernhard Baumeister als Alcade und Ludwig Gabillon als köstlichen Don Lope, wurde eine Vorstellung, des alten Burgtheater Ruhms würdig. Der vollständigen Faust-Aufführung ist an früherer Stelle schon Erwähnung getan. Geringsfügig bis zur Unwesentlichkeit war in dieser Epoche leider der Zuwachs an schauspielerischer Kraft. Da mußte der alte Bestand mit den von Laube und Dingelstedt beschafften Ergänzungen schon die Parade bestreiten und tat es mit gewohnter Bravour, obschon dadurch der Mangel an verheißungsvoller Jugend nicht verdeckt werden konnte. Es geschah namentlich in dieser Periode des Burgtheaters, daß sich oft auf den Brettern Liebespaare zeigten, denen man zusammen ein Lebensalter von mehr als hundert Jahren nachrechnen konnte; das erschien grotesk in einer Zeit, die einem neuen Sturm und Drang zuneigte und in der temperamentvollen Willkür der Jugend frohe Zuversicht erblickte. Die Jugend am Burgtheater aber begann gewöhnlich erst mit dem vierzigsten Lebensjahre; bis dahin währte die Kindheit und dienende Anfängerschaft. Bei den Frauen machte man allenfalls eine Ausnahme: so rückte unter Wilbrandt Stella Hohenfels ins Fach der jugendlichen poetischen Frauengestalten, das sie mit warmer abgeklärter Innerlichkeit heute noch behauptet, während, wie erwähnt, der reichen Josephine Wessely nur kurze Zeit neben

ihr gegönnt war. Ihr Partner war Emmerich Robert, der mit Fritz Kraffel sich in die jungen Helden teilte. Sonst stand der Bau auf den alten, mit wohlverdienten Kränzen reich umwundenen Säulen.

Die literarische Gärung in der zweiten Hälfte der achtziger Jahre bereitete auch am Burgtheater den Wechsel oder wenigstens den Versuch zu einem Wechsel des dramaturgischen Systems vor. Wilbrandt zog sich theatermüde aufs Poetenaltenteil in seine Vaterstadt Rostock zurück, und unter den immer zahlreichen Kandidaten konzentrierte sich diesmal das meiste Vertrauen auf Dr. August Förster. In Wilbrandt war des Literaten zuviel gewesen und des konservativen Literaten zumal; andererseits scheute man aber auch, einem Schauspieler die Leitung der ersten deutschen Bühne anzuvertrauen, sonst hätte auch damals schon die überwiegende künstlerische Stellung, die Adolf Sonnenthal behauptete, der im Verein mit Freiherrn von Berger interimistisch die Leitung versah, diesen wohl in den Sattel gehoben. In Förster jedoch schien der Kompromiß gefunden: als Schauspieler und Regisseur in der Burgtheaterschule aufgewachsen, als Dramaturg von gediegener Bildung und nun auch als Direktor in einer sehr glücklichen Epoche am Leipziger Stadttheater, besonders dann aber am Deutschen Theater in Berlin, von hohem Verdienst. Gerade der aufblühende Ruhm des Berliner Deutschen Theaters hatte den des Burgtheaters fast schon in den Schatten gestellt. So wurde Försters Anstellung mit allgemeiner Zuversicht begrüßt.

Nicht viel mehr als ein Jahr war ihm in dieser Tätigkeit beschieden, die einige Anläufe zeigte, wohl geeignet, jene Zuversicht zu erfüllen. Grillparzer und namentlich Hebbel standen im Spielplan Försters voran: eine Aufführung von „Gyges und sein Ring“ bezeichnete eine weitere Stufe reifer Burgtheaterkunst, wenn auch die Vertreterin der Rhodope, Agathe Barsescu, eine Rumänin, die Förster der deutschen Bühne als einen neuen Stern zuführte, die Hoffnungen nicht erfüllt hat, die sie erweckte. Mit vielen Sorgen belastet, die aus den Anzutraglichkeiten für die darstellerische Technik im neuen Theaterbau, der mit seinem Direktionsantritt eingeweiht wurde, entsprangen, für die Erneuerung des Spielplans und des Personals reiche Pläne verfolgend, von denen einige auch schon in die Wege geleitet waren, starb Förster, als er in den Weihnachtstagen 1889 eine kurze Erfrischung in den Bergen suchte, eines jähen Todes. Das Deutsche Theater verlor in ihm einen seiner gediegensten Vertreter: Kunst, Können, Wissen und reiner Berufsgeist, bei gradem und jovialem Charakter, hatten gleichen Teil an seinem Wesen.

Nach kürzester Frist erhielt das Burgtheater einen neuen und alle Welt überraschenden Direktor in Dr. Max Burckhard, einem Rechtsdozenten der Wiener Universität. Niemand wußte recht, auf

Grund welcher Leistungen in irgendeinem Zusammenhang mit der Bühne. Die Wahl schien jedoch aus der Tendenz hervorgegangen, dem Schauspielerelement und der Regisseur-Oligarchie ein energisches, modernes literarisches Temperament gegenüberzustellen. Als solches bewährte sich auch der neue Leiter. Daß es auch zu viel Tradition an einem Theater geben und daß man vor lauter Bedenken weiter hinter dem Niveau selbst der besonnenen Entwicklung zurückbleiben kann, war am Burgtheater der letzten zehn Jahre nicht zu verkennen. Dieses Institut brauchte einmal einen Durchgänger. Vielleicht, daß man in dem sehr verwickelten vielköpfigen und von verschiedensten Neigungen bewegten anonymen Leitungszentrum, für das der zeitweilige Intendant freilich dem Namen nach aufkommen sollte, sich diese Durchgängerperiode nur als ein Intermezzo gedacht hat, um dann durch ein konservatives Regiment das mit neuen Fermenten durchsetzte Chaos wieder zur Harmonie zu bringen. Denn das Burgtheater stand in seinen alten Privilegien nicht mehr unerschüttert: im Herbst 1889 hatte in seiner unmittelbaren Nähe das Deutsche Volkstheater seine Pforten eröffnet, das mit besonderem Glück, ähnlich wie die neuen Schauspielhäuser in Berlin, in jeglichem Genre, auch auf dem Gebiet der Klassiker, besonders aber doch mit frischem Wagemut für neue Literatur der Hofbühne den Wettkampf darbot und durch seine bürgerlicheren Preise auch das bürgerliche Publikum Wiens an sich zog. Gleich darauf entstand eine weitere neue Bühne im Raimund-Theater, wie das Volkstheater aus einer Aktiengesellschaft hervorgegangen, das besonders das Genre, zu dem sein Name es verpflichtete, pflegen, daneben aber auch der modernen Produktion dienen sollte. Am Volkstheater war Emmerich von Bukovics, der für seinen Bruder Karl — eine wertvolle Kraft vom Laubeschen Stadttheater, die vor Eröffnung des Volkstheaters starb — eintrat, der Direktor; am Raimund-Theater, 1893 eröffnet, Adam Müller-Guttenbrunn, den Ernst Gettke bald ablöste. Am Ende der Burckhardtschen Periode kam dann noch das Kaiser-Jubiläum-Stadttheater, am 14. Dezember 1898 eröffnet, dazu, dessen Leitung Müller-Guttenbrunn zufiel, das sich jedoch durch ganz besondere Trivialität des Spielplans auszeichnete.

Ein besonderes Interesse konzentrierte sich auf Wien im Jahre 1892, als dort die Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen stattfand. Neben dem zusammengebrachten reichen kulturhistorischen Apparat waren auch Mustervorstellungen vorgesehen worden: die Comédie française ließ sich sehen, das Dänische National-Theater-Ensemble mit der bedeutenden Ibsen-darstellerin Hennings, ein Modernes Ensemble Berliner Schauspieler, von Emanuel Reicher geleitet, und im Carl-Theater spielte eine itali-

enische Truppe, wobei Eleonora Duse in Deutschland bekannt wurde. Schöne Vorzüge des romanischen Talents zeigten sich in dieser Schauspielerin, zugleich aber — man dürfte sagen: nur in klassischen Linien — die nervöse und selbst in ihrem pathologischen Charakter noch bestechende Impressionibilität der jüngsten Richtung. Von wirklicher Verwandlungs- und Charakterisierungsfähigkeit besitzt die Duse gar nichts: der Reiz der unter der leisesten Empfindung vibrierenden und nach außen sichtbar werdenden Seele macht ihre Kunst aus, die sie am originellsten als Vergas Santuzza, als Goldonis Locandiera und in Gioconda von d'Annunzio als Sylvia entfaltet.

Burdhards Epoche am Burgtheater entsprach durchaus den neu-geschaffenen Verhältnissen. Die Initiative war eine flottere als je in einer früheren Zeit: Anzengruber, Ibsen, Hauptmann wurden mit Eifer in den Spielplan aufgenommen, und man wagte lieber einmal ein Experiment, selbst wenn es voraussichtlich mißglücken würde, als daß man die Hände in den Schoß gelegt und den Konkurrenz Bühnen den Vorrang gelassen hätte. Das Burgtheater hat keine andere Zeitstrecke gehabt, wo es so viel neuer und bedeutsamer Arbeit obgelegen hätte. Unter den dreiundachtzig Novitäten der Burdhardischen Leitung war viel Tagesware, vieles aber auch von bleibendem und förderndem Wert. Ibsen erschien im Spielplan mit Ein Volksfeind, Die Kronprätendenten, Das Fest auf Solhaug, Stützen der Gesellschaft, Klein Eyolf, Die Wildente; Gerhart Hauptmann mit Einsame Menschen, Kollege Crampton, Hannele, Die versunkene Glocke; die Anzengruber-Darstellungen wurden ergänzt, und von Shakespeare standen von 1890 bis 1898 achtzehn Werke im Spielplan.

Auch in der Erneuerung des Darstellerkreises bewies Burdhard gesundes Auge und glücklichen Griff. Junge Talente, wie Georg Reimers und Max Devrient, rückten vor; neue wurden versucht, wie Ferdinand Bonn, der später in Berlin tätige Hermann Müller, Oskar Gimnig. Ferner wurden Babette Reinhold-Devrient, Marie Pospischil und die treffliche Mütterspielerin des Münchner Oberbayrischen Ensembles, Amalie Schönchen, gewonnen; endlich aber Adele Sandrock, Karoline Medelsky und Friedrich Mitterwurzer. Als, 1899, Burdhard zurücktrat, konnte Dr. Paul Schlenther, der wohl- und weitberufene Dramaturg der „Moderne“, die Nachfolgerschaft antreten an einem Burgtheater, das einen Regenerationsprozeß mit glücklichem Erfolg hinter sich hatte.

Adele Sandrock wurde, nach einer langen Künstlerfahrt durch Mitteleuropa, von Nord nach Süd und von Ost nach West, in Wien erst 1889 durch einen glücklichen Zufall, der sie zur Aushilfe ans Theater an der Wien berief, als Iza in ‚Sall Clemenceau‘ in ihrer

bedeutenden Kraft erkannt und ihr am Volkstheater der Boden zur Entfaltung ihrer intensiven künstlerischen Persönlichkeit bereitet. Schon damals faßte Förster sie fürs Burgtheater ins Auge. Die von ihm erkannten außerordentlichen Anlagen bewährten sich denn auch: eine elementar sinnliche Kraft, ein fast wildes Temperament, das auch der poetischen Vertiefung und der dämonischen Färbung zugänglich ist. Dazu reiche äußere Mittel — aber leider, wie sich zeigte, ein nicht zu behebender Mangel an Harmonie und Form. Die lange Wanderschaft an kunstleeren Stätten hatte Spuren hinterlassen in der Undiszipliniertheit all der schönen Gaben. Solche Mängel fielen besonders am Burgtheater ins Gewicht, wo der edle Stil der Wolter in diesem Rollenkreis zur Tradition gehörte. Dennoch setzte sich die Sandroß als Adelheid im Götz, als Kleopatra, als Eboli durch, gewann aber ihre eigentliche Bedeutung für die neue Ära des Burgtheaters als Christine in Liebelei, Rita in Klein Cyolf und Gina in der Wildente. Auch die Linie Ibsens überschritt ihr sensuelles Bedürfnis oft um ein beträchtliches; aber ihre lauende innere Glut traf das Element dieser bald begehrliehen, bald trägen weiblichen Raubtiere doch vortrefflich. Und wo ein Ausbruch großer Leidenschaft aus diesen Trieben heraus gefordert war, wuchs sie zu wirklicher Größe: ihr letzter Akt der Hebbelschen Judith war, wenn schon nicht reifste Schauspielkunst, so doch gewaltige Natur. Wir wissen es ja, daß diese Art darstellerischer Begabung selten in gerader Linie fortschreitet, weil sie es selten will; auch Adele Sandroß ertrug die Sesseln eines disziplinierten Ensembles nicht; sie war berühmt geworden und wollte ihren Ruhm auf Gastspielfahrten auskosten. Auch hier war das Resultat das bekannte: Verzerrung eines reichen Naturells zur Routine, zur Karikatur. Sie ist an den Ausgangspunkt ihrer Bedeutung, ans Volkstheater, zurückgekehrt; vielleicht fließt dort ihr ungezügelttes Künstlertum auch wieder in ein reguliertes Maß. Neben Adele Sandroß, in ihrer Bedeutung für die tragische Szene, standen in Wien während dieser Epoche zwei andere Talente: Helene Odilon für das Genre der Wiener Mondonne und Hansi Niese für das der derben Soubrette. Helene Odilon gehörte dem Volkstheater; die Niese spielt mit ihrem Gatten Joseph Jarno am Josephstädtischen Theater und bewährt sich, meist in französischen Schwänken, als ein in köstlicher Gesundheit sich gebender weiblicher Komiker, der ein reiches Stück der Erbschaft der Gallmayer angetreten hat.

Neben Adele Sandroß als Judith stand als Holofernes und neben ihrer Gina als Hjalmar Ekdal in dieser Epoche des Burgtheaters Friedrich Mitterwurzer. Oder sagen wir, sie stand neben ihm: die flüssige, sinnliche Natur neben dem feurig glühenden Genie des

proteïschen Schauspielers. Friedrich Mitterwurzer ist am 13. Februar 1897 kaum 53jährig gestorben; sein Nekrolog fällt also in die Zeitgrenze, die auch dieser Darstellung den Schluß bedeutet. Und daß aus dieser letzten Periode von einem Großen deutscher Schauspielkunst geredet werden darf, von einem, der ebenbürtig neben den hier geschilderten vollen Meistern stehen darf, ist tröstlich trotz der Klage um seinen Verlust. Das Eigenste der Schauspielkunst trat in Mitterwurzer einmal wieder leuchtend zutage und zeigte sich am Ende des Jahrhunderts in dieser genialen Kraft mit allem Zuwachs der in der Entwicklung gegebenen künstlerischen Anlagen. Man wird ihn kaum einen vollendeten Künstler nennen dürfen, wohl aber die genialste Erscheinung der modernen Bühne. Als solche sehen wir ihn freilich ebenso hart mit sich selbst als mit den Forderungen des Zeitgeists in Zwiespalt und durch den Charakter unserer Theaterkultur in seiner Wirkung bedingt.

Am interessantesten stellt sich Mitterwurzers Verhältnis zum Wiener Burgtheater dar: als eine Machtfrage zwischen Genie und Tradition. Frühzeitig war Laube auf den damals in Graz spielenden jungen Schauspieler aufmerksam geworden. Entstammte er doch gefürstetem Theaterblut; sein Vater war Anton Mitterwurzer, einer der reichstbegabten Opersänger an der Dresdner Bühne, wie wir wissen der erste Kurwenal Wagners, seine Mutter als Anna Herold eine geschätzte Darstellerin im Dresdner Schauspiel. Als kaum Zweundzwanzigjähriger spielte er, 1867, im Burgtheater schon Hamlet, Petruccio, Tellheim und Hauptmann Posert (in Ifflands Spielern). Sein Talent wurde anerkannt aber als unreif erklärt; Laube hielt es nur für „brüchige Charaktere“ geeignet, erinnerte sich des Debütanten jedoch, als er das Leipziger Stadttheater übernahm, und zog Mitterwurzer dorthin, wo dieser sich als Marquis Posa in voller Bedeutung einführte. Schon 1871 rief ihn Dingelstedt aufs neue an die Burg; Molière in Guzkows Urbild, Benedikt in Viel Lärm um Nichts und Herzog Alba führten ihn ein, und Mitterwurzer wirkte vier Jahre an dieser Bühne. Aber, so verschiedenartig schon diese Debütrollen waren, in keines der damit berührten Fächer war Mitterwurzer unterzubringen: eine Schauspielkunst, die heute in den alten Borotin der Ahnfrau schlüpft, morgen in den Siesko, die in den diametralsten Aufgaben zwar immer ihr flimmerndes Leuchten ver-rät aber fast nie zu einwandfreier Vollgestaltung wächst, die keine an diese dramatischen Gestalten geknüpften Haustraditionen achten will, konnte sich damals allgemeine Anerkennung nicht erwerben. Mitterwurzer war das geniale Schmerzenskind der Burgtheatermuse; und als er, 1874, ihr entlief, galt er als deren verlorener Sohn. Aber nicht bettelnd kam er zurück, sondern sich den Einlaß in das vor-

nehme Kunsthaus von neuem durch einen großen Erfolg erzwingend, den er an der Seite der Geistinger im Theater an der Wien erzielte. Dingelstedt stellte ihm eine mit Lewinsky und Sonnenthal alternde Beschäftigung in Aussicht, und abermals, von 1875 bis 1880, war Mitterwurzer Burgtheatermitglied und erhielt sogar das Dekret als Hofchauspieler. Der Undankbare gab es jedoch leichtem Herzens zurück, um wiederum einem Verhältnis zu entfliehen, in dem er, der offiziellen Schätzung nach, noch immer als ein Outsider der Schule betrachtet wurde. Und wieder nahm Laube die Gelegenheit wahr, den trotzdem so interessanten Künstler für Wien an seinem Stadttheater zu verwerten. Hier endlich hatte er Raum zur Entfaltung. In dem bunten Repertoire gab es ganze und „brüchige“ Charaktere von dominierendem Gewicht für sein Bedürfnis, sich auf den Brettern auszuleben. Neben dem Pfarrer von Kirchfeld spielte er den Coupeau in Zolas Totschläger, spielte Klassiker neben Sardou und Dumas und erprobte sich als einen erfindungsreichen Regisseur. Vier Jahre gehörte er zu Laube; der Versuch, sich selbständig zu machen und mit dem Direktor Tatarczy eine auf seine Kunst gestellte weitere vornehme Schauspielbühne im Carl-Theater zu begründen, schlug fehl: Mitterwurzer ging — wie so viele — auf die große Wanderschaft.

Die Virtuosenlaufbahn sollte also der Bühne auch dieses, ihr größtes Talent rauben: und die Gefahren, die sie jedem bereitet, schienen auch diesem zum unvermeidlichen Verderben werden zu müssen. Denn das von Laube diagnostizierte „Brüchige“ war in der Tat ein Wesenszug in Mitterwurzers Persönlichkeit. Beschränkung, Konzentration schienen dieser nötiger als Freiheit und Selbstherrlichkeit. Die gefürchteten Resultate blieben denn auch nicht aus: Wanderfahrten durch Amerika, bis in den äußersten Westen, und über alle erreichbaren Bühnen deutscher Zunge bereiteten ihm den Ruf eines zerrissenen disziplinosen Genies — aber immerhin den eines Genies, das Gaben austreute, wie in solcher Mannigfaltigkeit kaum je ein Schauspieler über sie verfügt hatte. Als Schmierendirektor Striese im Raub der Sabinerinnen, als Konrad Bolz der Journalisten, als Mephisto und als Wallenstein — als was immer Mitterwurzer auf der Bühne stand: es gab Partien in allen diesen Darstellungen — bald breitere, bald nur beschränktere — wo im Komischen wie im Tragischen eine hinreichende Gewalt der Persönlichkeit zu strahlender Lust oder zu erschütternden Schauern entzündete und die Teilnahme wie mit magischer Kraft an sich riß. Das Wunder der Transfiguration vollzog sich dann: der Schauspieler auf der Bühne war, was er vorgab, ganz, leibhaft, so daß man den Menschen, der unter der Maske steckte, gar nicht mehr auffinden konnte; und der Zuschauer selbst wurde entrückt in jene Sphäre der Rolle, in die körperhaft

gewordene Realität der künstlichen, oben ausgebreiteten Menschenwelt, ob diese nun der Garten des Musikdirektors Bergheim, Benedigischer Anlage, war oder das Studierzimmer Fausts, wo Mephisto den Verleiteten in ein Meer des Wahns versenkt. Um so herber war jedoch die Enttäuschung, wenn Mitterwurzer sich selbst und den Zuschauer plötzlich aus dieser Entzückung riß: plötzlich ohne ersichtlichen Grund, als ein Parodist seiner selbst, sich über sich und das Theater ironisch oder verächtlich lustig machte und seinen Part wie ein banaler Histrion beendete. Und dieser karikierte Mitterwurzer konnte auch wohl einen ganzen Abend vorhalten.

Die deutsche Schaubühne hat wohl nur einen Schauspieler gehabt, dessen Wirkungen die gleichen waren wie die Mitterwurzers. Was Klingemann über Ludwig Devrients Spiel zu sagen weiß, das konnte man auch bei Mitterwurzer erleben: die Gestalten stiegen in einer inneren Leuchtkraft sondergleichen empor, die oft anhielt bis zu Ende, oft aber auch plötzlich erlosch. Bei Devrient war der Grund hierfür die physische Reaktion nach einer durch Reizmittel bewirkten Ekstase. Beide waren jedoch ersichtlich Schauspieler von jener Art, die intuitiv unter dem Einfluß einer Hypnose gestalten. In der Studie des Verfassers, „Der Schauspieler, ein künstlerisches Problem“, die das Wesen dieser ästhetischen Hypnose erörtert, konnte für das Zustandekommen dieses Prozesses Mitterwurzers eigene Aussage angeführt werden, die hier wiederholt sein mag: „Ich versenkte mich mit aller Sammlung in die darzustellende Dichtung. Wirkt sie überhaupt auf mich ein, so befällt mich bald ein eigener Zustand, indem ich die Gestalten, namentlich aber die, welche ich darstellen möchte, lebhaft greifbar, bestimmt in allen ihren beschriebenen und nichtbeschriebenen Lebensäußerungen nicht ‚vor‘ mir sehe, sondern ‚in‘ mir. Was ich sein soll und wie ich es sein soll, das steht in seinen wesentlichen Formen, erfüllt von seinem gesamten Gefühlsinhalt, eigentlich mit einem Schlage vor meiner Seele. Daran merke ich, daß ich die Rolle spielen kann. Tritt dieser Zustand und dieses Erleben nicht ein, so wird gewöhnlich nie etwas aus der Rolle; alle Anstrengung des Verstandes kommt ihr nicht bei. Und da ich ihn und seine Wirkung nicht erzwingen kann, so wird, falls man die Rolle von mir erzwingt, meine Leistung eine matte und unsichere sein.“

Mitterwurzer war mächtig, wenn seine geflügelte Phantasie diese Hypnose bewirkte; seine Leistung zerbröckelte in disharmonische Teile, sobald das nicht der Fall war, oder seine ästhetische Hypnose durch außer ihm Liegendes zerstört wurde. Und glücklicherweise griff er nicht zu den Hilfsmitteln Devrients. Aber man begreift, daß das Milieu unserer Theaterkultur Talente dieser Art gerade in

der Jugend eher verwirren wird und ihnen die Ekstase eher zerstören als fördern. Auch Mitterwurzer ist, wie mancher Große, in seinen Anfängen häufig gescheitert. Solche Talente müssen sich erst ein außergewöhnliches Maß von Selbstzuversicht erwerben, ehe sie jene mysteriös sich äußernde Transfiguration und deren vorbereitende Stimmung unter das Kommando ihres Willens bringen. Unzeitiges Anrufen und jede Dezentration stören sie wie den Schlafwandler. So begreift sich die Erfahrung, die Mitterwurzer in Wien machte und die Wien an ihm machte: Seine Kunst war unzuverlässig und ungleich obendrein. Erst am Stadttheater, wo er beherrschend im Zentrum stand, gewann er Macht über sich und das Milieu.

Im freien Virtuositentume aber lag für ihn die Gefahr, daß er ein routinierter Manierist und die Quelle seiner intuitiven Macht überhaupt erstickt würde. Das freie künstlerische Ausleben, daß die Gastspielwanderschaft ihm vergönnte, hat ihn zwar nicht vor häufigem und völligem Entgleisen bewahrt, ihn im wesentlichen aber doch zu einer festeren Herrschaft über das entscheidende Kunstvermögen verholfen und die Irritierbarkeit von außen her vermindert. Das Technisch-Virtuose war durch die Tätigkeit in einem schier grenzenlosen Kreise der verschiedenartigsten Rollen gewachsen. So kam er zum dritten Male ans Burgtheater, 1894, und diesmal zu einem vollen Sieg. Mephisto, Wallenstein und Derblay (Hüttenbesitzer), drei Rollen, an die reifste Burgtheaterkunst sich knüpft, zeigten ihn in überragender Künstlerschaft. Auch er brachte nun das an dieser Bühne geforderte volle Maß von Harmonie mit; seine Gestalten schritten in einer ehernen Konzentration sicherer als je, und doch war ihnen die faszinierende Leuchtkraft geblieben, ja der Strom seines dämonischen, jugendlich erhaltenen Temperaments trug ihn zum Ausbruch mächtiger Leidenschaft empor. Jetzt erst war er an seinem Platze und vor Aufgaben, die einer frischen Kraft harrten: vor den Gestalten Ibsens. Allmers (Klein-Eyolf) war ein bedeutsames Stück Burgtheaterkunst, überboten noch von seinem Hjalmar Ekdal der Wildente. Mitterwurzers Darstellung dieser Rolle hat zum erstenmal auf einer deutschen Bühne diese Tragödie der Sphäre der Mißdeutungen entzogen, wo die Parodie in gefährlicher Nähe liegt. Auch den Wienern — und namentlich ihnen — hatte Ibsen als die ungeheuerliche Sphinx gegolten, von der man ebensoviel Unheil für die Moral wie für die Kunst befürchtete. Hier wurde Mitterwurzer der Ödipus: er löste die Rätsel und stürzte das Phantom der Ungeheuerlichkeit in den Abgrund. Auf das leere Postament aber stellte er den großen, klaren Dichter. Das Burgtheater war dem neuen Drama erobert.

* * *

Ob die Väter und Gevattern des deutschen Theaters dieses so, wie es geworden ist, als ihres Geistes Frucht anerkennen möchten, wurde im Eingang dieser Betrachtungen gefragt. Aber auch dort schon betont, daß die Zufriedenheit oder Verurteilung unserer klassischen Dramaturgen nicht das Maß geben könne für die Leistungen der deutschen Bühne in einem Zeitraum, der auf jeglichem Gebiete der Zivilisation ganz ungeahnte Umwälzungen — des Wissens, Erkennens und auch der humanitären, der sozialen Aufgaben — gebracht hat. Damals, in der Kindheit unseres Theaters, und noch lange genug im neunzehnten Jahrhundert hat man bei jedem Abbiegen der Bühne und des Dramas von dem vorgeschriebenen Weg laut über Verfall geklagt. Sollen wir das nun wiederholen? Oder müßten wir es gar, wenn wir zurückschauen auf das Werk der deutschen Bühne?

Sehr selten ist unsere Darstellung auf Erscheinungen gestoßen, die mit Genugtuung begrüßt werden durften; weit häufiger auf solche, die in keinem Sinne — weder im retrospektiven noch in dem der Entwicklung — als Zeichen gesunder Kunstkultur gelten konnten. Mußte das kritische Gewissen sie richten, so geschah das jedoch nie mit der Einseitigkeit der früheren Dramaturgie, die stets nur im Gewesenen das Muster und Maß sehen wollte, vielmehr immer ganz ausdrücklich im Hinblick auf erfüllbare Möglichkeiten, in der Zuversicht auf ein Wachsen und Werden kultureller Ideale. Denn trotz allem, was unserer Schaubühne fehlt, das aufzudecken dem Verfasser eher eine Gewissensnot und eine Scham gewesen ist als eine skeptische Freude, ist hier doch noch einmal ausdrücklich zu betonen, daß von einem Verfall unseres Theaters nicht die Rede sein kann. Die Leistungen unserer Schaubühne wurden dargelegt als Erscheinungen unserer sozialen Kultur. Will man für das Theater nun einen „Verfall“ konstatieren, so trifft der Vorwurf eben diese Kultur selbst. Ein solches Urteil über unser Leben zu fällen soll man sich aber wohl hüten: nur dem schmerzlichen Affekt über eine immer wieder in die Ferne rückende Erfüllung eines Ideals ist das erlaubt — in jedem anderen Sinne wäre es, nur an den hier betrachteten Symptomen gewertet, Triviolität.

Indem gezeigt wurde, was war, was ist, was sein kann und wieviel — leider! — verfehlt wurde, ist wohl mit immer größerer Deutlichkeit hervorgetreten, daß die Schaubühne an unserer Kultur mitzubauen freilich in hohem Maße berufen ist — daß sie jedoch in ihrer reifsten Entfaltung immer nur die Weckerin jener sittlichen Energien sein kann, die, aus dem künstlerisch erfaßten Bild der Welt in die Realität des Wollens und Handelns übertragen, erst wirkliche Schöpferkraft empfangen. Wäre erst einmal in unserem Volke zu