

Hermann Bahr

**Burgtheater / Schauspielkunst /
Notizen zur neueren spanischen
Literatur**

herausgegeben
von Gottfried Schnödl

HERMANN BAHR
KRITISCHE SCHRIFTEN XVI

HERMANN BAHR
KRITISCHE SCHRIFTEN
IN EINZELAUSGABEN

Herausgegeben von
Claus Pias

HERMANN BAHR

BURGTHEATER

SCHAUSPIELKUNST

NOTIZEN ZUR NEUEREN
SPANISCHEN LITERATUR

Herausgegeben von Gottfried Schnödl



Erstellt mit Mitteln des Österreichischen Wissenschaftsfonds (FWF): P 21186.
© VDG Weimar 2012. Alle Rechte, sowohl der Übersetzung, des Nachdrucks
und auszugsweisen Abdrucks sowie der fotomechanischen Wiedergabe vorbe-
halten.

Satz mithilfe einer L^AT_EX-Klasse von Herbert Voss

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek:

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<<http://dnb.ddb.de>> abrufbar.

E-Book ISBN: 978-3-95899-405-8

Das Digitalisat dieses Titels finden Sie unter:

<http://dx.doi.org/10.1466/20110112.08>

INHALT

Burgtheater	1
Schauspielkunst	63
Notizen zur neueren spanischen Literatur	117
Anhang	169

Theater und Kultur

herausgegeben unter Mitwirkung von
Hermann Bahr und Hugo Hofmannsthal
von
Richard Smekal

Band 1

Hermann Bahr
Burgtheater

1920

Wiener Literarische Anstalt
Gesellschaft m. b. H.
Wien Berlin

Burgtheater

von
Hermann Bahr

1920

Wiener Literarische Anstalt
Gesellschaft m. b. H.
Wien Berlin

Professor Josef Nadler
dem Schliemann unserer barocken Kultur
in dankbarer Verehrung.

Salzburg, Weihnachten 1919

Burgtheater

I.

An langen Winterabenden erzählte mein Vater den aufhorchenden Kindern, sich zur Erholung von Tages Mühen, ihnen zur Belohnung für Gehorsam, gern vom Burgtheater und so waren mir, lange bevor ich lesen lernte, Lear und Erbförster des alten Anschütz, Löwes flackernder Graf von Meran, der Wohllaut des Mercutio Fichtners, der durchseele Hamlet Josef Wagners, gar aber die liebreizende holdeste Hero der herzogewaltigen Bayer-Bürck so leibhaftig vertraut, daß mir heute noch eigentlich ist, als wenn ich sie noch von Person gekannt haben müßte. Der Knabe 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. Ich wuchs also, wenn auch in der entlegenen und damals noch sehr stillen Stadt Linz, doch eigentlich sozusagen im Burgtheater auf. Und bevor ich ins Obergymnasium trat, fuhr der Vater, gleichsam zum Zeichen meiner Entlassung aus der Kindheit, zur Weihe des Jünglings, mit mir nach Wien, um mich feierlich in sein Burgtheater einzuführen; am ersten Abend wurde Nathan, am zweiten Doczys Kuß gespielt. Doch war dieser Kult des Burgtheaters nicht etwa bloß eine Eigenheit dieses Linzer k. k. Notars Dr. Alois Bahr, der, bei den Schotten in Wien

2 erzogen, in derselben Klasse wie Nissel und Siegmund | Schlesinger, die schönsten Stunden seiner Jugend, vielleicht seines Lebens, auf der vierten Galerie des alten Hauses zugebracht hatte, nicht bloß in meiner Familie wurde des Burgtheaters mit solcher Ehrfurcht, ja fast schwärmerisch gedacht, sondern an dieser treuen, durchs ganze Leben fortwirkenden Liebe zum Burgtheater, an diesem Stolz aufs Burgtheater, an diesem inneren Leben vom Burgtheater erkannten einander damals 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, es erkannten sich daran die „Gebildeten“ in Österreich; das wunderbare Kapitel im „Nachsommer“, wo der Jüngling den Anschütz als Lear sieht, hat einen Hauch dieser andächtigen Feierlichkeit, der ein Unterton von geistiger Verschwörung noch einen besonders geheimen Reiz gab, und auch das Hebbelbuch des eher gegen das Burgtheater seiner Zeit, das Laubes, ergrimmten Emil Kuh bezeugt doch überall laut, welche Lebensmacht es im alten Österreich gewesen sein muß. Und nicht etwa die Jugend des empordringenden Bürgertums bloß hat sich hier von Geschlecht zu Geschlecht immer das Stichwort ihrer Gesinnung geholt, auch den Adel hielt seine Bezauberung fest, ja mancher stille Landpfarrer, sonst dem ganzen modernen liberalen Zeugs von Herzen spinnefeind, hat doch sein Römerdrama heimlich ans Burgtheater geschickt, mancher Benediktiner sich in der Verborgenheit seines einsamen Stiftes das ganze Jahr auf die paar Tage gefreut, an welchen er wieder abends in seinem geliebten Burgtheater sitzen wird, und es leben noch Wiener genug, die sich | dankbar erinnern, wie der edle Hugo Maretta, der ganzen Gene- 3 rationen von Schottenschülern das junge Herz gestärkt hat, gern, wenn er morgens in seine Klasse trat, zunächst von der gestrigen Vorstellung im Burgtheater begann, den neuen Carlos und Philipp an den großen Schatten ihrer Vorgänger messend. Man darf sagen, daß das Burgtheater ein Gemeingut aller Gebildeten, ja, daß es hundert Jahre lang der einzige geistige Besitz gewesen ist, dessen sich alle Deutschen in Österreich wetteifernd erfreuten; und nicht bloß die Deutschen: es war auch manch böhmischer Hofrat dabei, manch polnischer und kroatischer Edelmann. Ein Abglanz dieses Ruhmes glüht bis auf den heutigen Tag noch nach, wenn auch eigentlich nur noch im Volke, bei Wachmännern, Kellnern und Kutschern. Als ich voriges Jahr ein paar Wochen Dramaturg des Burgtheaters war und fortgesetzt bezichtigt wurde, sein Direktor zu werden, bekam ich die wunderlichsten Proben davon, oft rührend und lächerlich zugleich.

Aber wenn mein Vater vom Burgtheater schwärmte, vergaß er niemals, im selben Atem dann auch darüber zu klagen, daß seine große Zeit vorbei, daß es längst nicht mehr, was es unter Laube gewesen, daß das heutige gar kein richtiges Burgtheater mehr sei. Und die Fürstin Metternich hat einmal erzählt, wie gut sie sich erinnert, daß, als sie noch ein Kind war und selber noch gar nicht ins Theater mitgenommen wurde, gerade damals, in der großen Laubezeit, ihre Eltern stets, aus der Vorstellung heimkehrend, laut
4 über den Verfall des Burgtheaters zu jammern be|gannen, wehmütig des erloschenen Glanzes der Zeit gedenkend, da noch der große Korn mit seinem edlen Anstand die Rollen gab, in denen man sich jetzt diesen entsetzlichen Sonnenthal gefallen lassen muß. Und wie oft hab ich, für Mitterwurzer oder Kainz begeistert begeisternd, den Vorwurf hören müssen: „Sie haben den Josef Wagner nicht mehr gekannt und wer den Josef Wagner nicht gekannt hat, weiß überhaupt vom Burgtheater nichts!“ Und eigentlich fast seit hundert Jahren schon fehlt den Alten immer wieder irgendein Josef Wagner, immer ist die große Zeit des Burgtheaters vorüber, es ist, wenn man ihnen glaubt, nie, was es einmal gewesen, es ist immer in Verfall, es wird in einemfort zerstört, das richtige Burgtheater liegt immer in der Vergangenheit. Ja gerade die vier Männer, die, wenn wir auf seine Lenker zurückblicken, uns den inneren Sinn und Beruf des Burgtheaters am reinsten offenbaren: Schreyvogel, Laube, Dingelstedt und Burckhard, sind von ihrer Zeit wie Schänder des verratenen Heiligtums behandelt worden. Dem Direktor des Burgtheaters geht’s nur gut, wenn er eigentlich keiner ist.

Irgendein tiefer innerer Widerspruch steckt, scheint’s, dem Burgtheater von Anbeginn im Leibe; denn es ist immer nur unter Protest da. Ja durch diesen Protest gegen sich selbst wird es recht eigentlich erst bewegt, er ist die treibende Kraft und immer nur im Widerspruch gegen sich selbst kommt es empor. Jene vier Männer, so wenig sie sonst einander gleichen und voneinander wissen wollen oder auch nur fähig sind, einander zu verstehen, haben das eine
5 gemeinsam, daß jeder von | ihnen aus dem Hinterhalt gleichsam über das wehrlose Burgtheater herfällt und es vergewaltigt; seine

wahrhaft großen Zeiten sind immer durch einen Handstreich verübt worden: von einer kleinen Schar beherzt einem verwegenen Einbrecher zujauchzender Aufrührer, unter allgemeiner Entrüstung. Dies bestätigt nur den alten Satz, daß eines jeden Wesens Schicksal in der Stunde seiner Geburt beschlossen liegt, daß es dem Gesetz, wonach es angetreten, gehorchen muß, daß es sich nur dadurch erhält, wodurch es entstand: denn ein Einbruch war das Burgtheater, als es entstand, als Protest ist es entstanden, als Widerspruch einer Handvoll unösterreichischer Intellektueller, gegen den Geist der großen österreichischen Tradition. Aufruhr steckt ihm daher im Leibe von Anbeginn und so hat es, sein inneres Gesetz erfüllend, immer aufrührerisch zu sein, aber indem es das ist, muß ihm zu Zeiten immer wieder geschehen, daß sich der Aufruhr schließlich gegen sich selber kehrt und aus einem Aufruhr gegen unsere Tradition, als der es begann, also zuletzt auch einmal zum Aufruhr gegen diesen Aufruhr: zum Aufruhr für unsere Tradition wird. Und die Zeiten, in denen dies geschieht und unsere verfemte Tradition wohlgemut in das Burgtheater wiederkehrt, das als ein Abfall von ihr entstand, das sind die großen Zeiten des Burgtheaters. Aus Opposition entsteht das Burgtheater, Opposition bleibt es immer, Frucht aber trägt es nur, wenn es eben der Opposition, aus der es entstand, der Opposition gegen unsere Tradition opponiert, irgendwie das Barock wiederherstellt und durch diesen höchsten Aufruhr gegen sich selbst nun im höchsten Sinne konservativ wird. Das Burgtheater | ist ein 6
mißlungener Versuch, das Barocktheater, das sich mit allen Mitteln aller Künste, durch Wort, Ton, Gebärde, Bild und Tanz, an alle Sinne des ganzen Volkes, um von ihnen aus seines Herzens tiefsten Punkt zu treffen, wendet, auf den Bereich des gesprochenen Wortes zu verengen und der Anmaßung des „Literaten“ auszuliefern; und so oft dieser Versuch mißlingt, der „Literat“ abgewiesen wird und der unendliche Himmelsraum des Barocks wieder für einen Augenblick offensteht, in diesen Augenblicken des Mißlingens, wenn der Geist der Vergangenheit aus diesem Grab wieder aufersteht, in diesen Augenblicken allein ist das Burgtheater groß, solange bis ihm dann doch immer wieder ein redlicher Totengräber ersteht: das Burgtheater ist immer nur gegen sich selber groß, im Gegensatz zu sich selber, nur wenn es den Geist verleugnet, aus dem es stammt.

II.

Das Burgtheater entsteht als Ergebnis der Bewegung für das „regelmäßige“ Stück[,] gegen das „Extemporieren“: es ist der Sieg des Herrn von Sonnenfels über den Hanswurst. Wer war dieser Herr von Sonnenfels? Was war der Hanswurst?

Sonnenfels, Enkel eines Berliner Rabbiners, Sohn des Nikolsburger Juden Perlin Lippmann, aus Mähren zugewandert, 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 ent-
 7 wurzelten, nirgends heimischen, | überall sich eindringenden Juden, seelenlos, auf den bloßen Verstand reduziert, nur von Eitelkeit, Haß und Neid bewegt, zuerst bei den Deutschmeistern in Klagenfurt auftauchend, aber aus ihrem Korporal bald in einen „Lehrer der Staatswissenschaften“ verwandelt, doch seinen wahren Beruf erst ergreifend, als er Journalist wird, den Mächtigen schmeichelnd, die Menge durch Anmaßung blendend, alle ratlosen kleinen Streber um sich sammelnd, entdeckt mit dem bösen Blick des Fremden eine vorher noch niemals ausgenützte Kraft im Wiener und versucht sich durch ihren Gebrauch zum Herrn über Wien zu machen: er erkennt, daß den hohen Gaben unserer Volksart eine teuflische geheime Lust, sich selber besudelt zu sehen, beigesellt 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. Nur ein Mann wie Sonnenfels, der selber Ressentiment in Person war, konnte den Wiener erst
 8 ganz verstehen, nur er sich des verruchten | Muts erdreisten, die

Stadt, in der damals noch jedes Haustor ein Denkmal lebendigster Kultur war, beim Geiste Gottscheds und Nicolais in die Schule zu schicken. Mit ihm wandert in Österreich ein, was sich seitdem „Bildung“ nennt. Die Meldung ist falsch, „Entbildung“ wäre richtig: denn alles Bild, wovon unsere Kultur, innerlich und äußerlich, überall so voll war, soll ja durch diese „Bildung“ gerade zunichte, das Bild, das diesen augenlosen Menschen nichts mehr sagt, ja die ganze sinnliche Welt, zu der ihnen jedes Organ fehlt, der Mensch selbst, der in ihnen zur Abstraktion verblaßt ist, soll abgesetzt und durch das Wort ersetzt werden, um so nun ein seit Jahrhunderten durch den Heldenglanz seiner Taten, durch die Zaubermacht seiner Werke dem Abendland Furcht und Freude gebietendes Volk Leuten auszuliefern, die nichts als reden können und den wahren Adel darin sehen, daß einer lesen und schreiben gelernt hat. Mit Sonnenfels beginnt das redende Zeitalter Österreichs. Ein Zeitalter ist ein bildendes oder ein redendes, je nach dem Mittel, durch das es den Erscheinungen beizukommen sucht: der Bildner symbolisch, der Redner diskursiv. Der Bildner gibt der Welt Gestalt, der Redner macht ein Vokabular aus ihr. Dem Bildner ist jede der Erscheinungen ein mit allen Geheimnissen beladenes Gleichnis, der Redner entleert die Welt von allen Geheimnissen, sogar sein eigenes Instrument: das Wort, indem er selbst dem Wort den inneren Gestaltendrang nimmt und es nur noch als Merkzeichen, als Chiffre übrig läßt. Nirgends wird der Unterschied zwischen Bildner und Redner deutlicher als eben im Bereich des Wortes: ist es ein | 9 Bildner, der das Wort ergreift, so wird es in seinem Mund, im Mund des Dichters, sogleich zum Bilde, weshalb des Dichters wesentlicher Feind der „Literat“ ist, der das Wort niemals bildend, sondern zur bloßen Rede, zur Verständigung gebraucht und recht eigentlich in der Entbildung des Wortes seinen Beruf hat: das Wort des Dichters gibt Erscheinung, das Wort des Literaten nimmt Erscheinung weg und findet uns mit Begriffen ab. Daher auch der grimmige, ja fast unheimliche Haß Lessings, der durchaus ein Bildner des Wortes, wenn auch mit nicht immer zureichender Kraft, war, gegen den sich ihm anbietenden, gleißnerisch vor ihm scharwenzelnden, aber immer nur desto härter von ihm weggewiesenen Sonnenfels.

Instinktiv traut er ihm von allem Anfang nicht, er hört seinen „unerträglichen Großsprechereien“ den hohlen Ton an, er will von dem „allweisen Herrn von Sonnenfels“ nichts wissen, der ihm bald „der falsche und niederträchtige Mann“, ja „der unerträglichste Narr auf Gottes Erdboden“ heißt. Hier vernimmt man den Zorn eines Edlen, der die niederziehenden Gewalten, von denen er in trüben Stunden vielleicht selber einst versucht worden ist, aber denen er sich tapfer entronnen hat, der das lauernde Böse der eigenen Natur, dessen er mit reinigender Kraft Herr geworden ist, nun an einem anderen als Karikatur wieder auftauchen und ihn als infamen Doppelgänger sich gebärden sieht. So furchtbar, wie der lautere Lessing den abgeschmackten Sonnenfels, verabscheut man nur, was einem Unheil, von dem man selbst in sich einst bedroht war, in äffisch übertreibender Verzerrung spiegelt.

- 10 In alten Kulturen, die noch so stark sind, Ungesundes auszuscheiden, aber nicht mehr stark genug, es zu verbrennen, staut sich unterirdisch allerhand Unrat von Abfällen in Fäulnis auf. Diese ganze Jauche sammelt Sonnenfels um sich. Alle, deren niedrigem engem Sinn die Hoheit unserer weltweiten Vergangenheit ein ewiger Vorwurf ist, alle, die jene Pracht neidisch, der Lärm der Feste traurig macht, alle, die „lieber schon endlich einmal ihre Ruh' haben möchten“, alle kleinen Seelen, denen vor dem Adlerflug Österreichs bangt, alle kurzen Beine, die sein Heldenschritt erschreckt, zieht er magisch an, er wird der Mann aller Unösterreicher in Österreich und so gewinnt er das Vertrauen Kaiser Josefs. Die Zensur ist das erste Ziel des Aufklärers und, zum „Zensor des deutschen Theaters“ ernannt, reicht er dem Kaiser eine Denkschrift ein: „Über die Notwendigkeit, das Extemporieren abzustellen.“ Unwillkürlich fragt man lächelnd, ob sein nach dem Lorbeer des öffentlichen Erziehers, ja des Staatsmannes schielender Ehrgeiz keine größeren Sorgen kennt. Aber nein, man irrt, hier hat er Recht, er weiß genau, was er tut, und nicht Eitelkeit, nicht seine Gier, in alles dreinzufahren, nicht Eifersucht, die keinem anderen ein Amt gönnt, bloß leitet ihn, nein, es ist sein tiefster Instinkt, der ihn lenkt: er schlägt auf den Hanswurst, gewiß, daß er damit Österreich ins Herz trifft.

Jene Zeit ist vom Waffenlärm eines mit höchster Erbitterung geführten, die Stadt in zwei feindliche Lager spaltenden Geisteskampfes erfüllt, der darum | geht, ob dem Schauspieler noch länger das Ex- 11
temporieren erlaubt oder das „regelmäßige“ Stück, in dem er nichts zu sagen hat, als was in seiner Rolle geschrieben steht, allenfalls unter Androhung von Leibesstrafen durch die Macht des Gesetzes erzwungen werden soll. Fragt man, ob die Leute damals wirklich nichts Wichtigeres zu tun hatten, so muß man antworten, daß in der Tat der innerste Widerspruch der Zeit damit aufgedeckt war, ein unversöhnlicher Gegensatz zwischen zwei geistigen Rassen, der also nicht durch Gründe, sondern durch Gewalt allein entschieden werden konnte: es 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, oder 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 die 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. Daß in der Fehde der beiden die „Bildung“, das Geschöpf der schwachen, diese führt, ist selbstverständlich. Aber die tief geheimnisvolle Fragwürdigkeit alles österreichischen Wesens offenbart sich grell durch den glänzenden Witz der Geschichte, daß nun | als Kämpfe der 12
kraftvollen, der tätigen, der heroischen Rasse der – Hanswurst erscheint.

Als dem barocken Geiste bange wird, nicht länger die Höhe behaupten zu können, flüchtet er in den Hanswurst. Auf jener Höhe bringt das Barocktheater als seine reifste Frucht, als die Summe seiner Lebenskräfte den elementaren Schauspieler hervor. Im Altertum, so weit wir uns von seinem Schauspieler überhaupt eine

klare Vorstellung zu bilden vermögen, dringt er über die dienende Stellung des Sprechers oder Sängers, immer bloß eines Begleiters und Gehilfen der festlichen Handlung nicht empor und ein solcher Gehilfe bleibt er auch noch, wenn in christlicher Zeit dann bald bei Bittgängen oder Bußgängen eine fromme Schar sich aus der Reihe löst und an der nächsten Ecke, gleichsam als wäre das Altarbild plötzlich unter der Kraft des Gebetes aufgewacht und stiege lebendig zu dem Andächtigen herab, vor den heiß Erschauern den ein Stück aus der Bibel agiert, junge Leute zumeist, fast noch Knaben, vom Kirchendiener versammelt und in bunte Gewänder gesteckt; Kirchendiener sind die ersten Theaterdirektoren gewesen, ein Jahrhundert lang. Dieses ganz unwillkürlich aus Kirchgängen abzweigende Spiel, von dem uns in den alten geistlichen Volksstücken, die von Karl Weinhold wiedergefunden und dann von Hartmann, Schlosser, Bünker, Adrian und anderen sorgsam gesammelt wurden: Hirtenspielen, Paradeispielen, Spielen vom ägyptischen Josef, vom reichen Prasser und armen Lazarus, vom geduldigen Job, die 13 schönsten Proben erhalten sind, ergibt, wenn es später | dem zur Übung der Jugend in Sprache wie Haltung schon von alten Zeiten her bei den Benediktinern gehegten, von den Jesuiten kunstvoll ausgebildeten Schuldrama („*friget enim poesis sine theatro*“, heißt es in der *Ratio et Institutio Studiorum*) begegnet, jene 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 und das von keiner anderen künstlerischen Tat des Abendlandes mehr an Weite der geistigen Wirkung auf alle Stände des gesamten Volkes erreicht worden ist. Es wuchs unter Ferdinand III., Leopold I., Josef I. und Karl VI. zum Ausdruck einer Menschenart empor, die, von furchtbaren Feinden überall unmittelbar am Leben selbst bedroht, noch überschüssige Kraft genug zurückbehielt, um die Verteidigung ihres Lebens eigentlich nur so nebenher gleichsam mit der linken Hand zu führen, seinen Sinn aber keineswegs in dieser Verteidigung, sondern höher zu suchen: in der Darstellung des Wahren, Schönen, Guten; Gott zu loben an der Herrlichkeit aller Kreatur galt ihr noch mehr,

als den Türken zu schlagen. Der Türke dräute wie der Franzos und dazwischen auch noch die Pest dazu, doch diese fromme Zeit blieb eingedenk, daß im schönen Schein der hohen Kunst oft mehr von der ewigen Wahrheit ist als in allem vermeintlichen „Ernst des Daseins“. Es war die Zeit, da der rauhe Graf Ernst Rüdiger von Starhemberg mürrisch schalt, daß „einer, der eine *Commedia* agiert, mehr gilt als einer, so eine Festung oder *battaglia* erhalten hat“, es war | die Zeit, da der Kämmerer Alexander Carducci 14 aus Florenz zum Lohn dafür, daß er das berühmte Roßballett so gut inszeniert hatte, Baron wurde, es war eine Zeit grandioser Verachtung für die bloßen Nützlichkeiten, für das buchstäbliche Leben und der freudigsten Ehrfurcht vor beseeltem Spiel, vor allem Symbolischen, das uns, was wir drüben dereinst erst von Angesicht sehen werden, hier schon im Spiegelbild erahnen läßt; sie kannte noch die Rangordnung der Werte. Der Ausdruck dieser Zeit ist das Barocktheater, durch alle Künste den ganzen Menschen von allen Sinnen aus aufrufend und jeden Menschen, wer es auch sei, von prangender Fürsten gekrönter Hoheit bis zur Armseligkeit geflickter Bettler herab, zugleich Kirchenspiel, Weihepiel, Festspiel, Hofspiel, Volksspiel, Künstlerspiel und Kinderspiel, wetteifernd von Denkmälern, Dichtern, Musikern, Malern, Tänzern, Schauspielern, Gauklern, Feuerwerkern, Maschinisten und Schneidern bedient, Theater auf offenem Markt, Theater der Zehntausend, Theater als Augenlust, Ohrenschmaus, Sinnenrausch, 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. Und, wie nur einst das des Dionysos und dann wieder sein Nachklang Bayreuth, Theater als Ereignis, Theater, das nicht das Spiel und den Zuschauer trennt, sondern indem der Funke von der Bühne hinüberspringt, im Feuer|tod reinigender, heiligender 15 Leidenschaft beide vereint, Theater als unmittelbares Erlebnis, das den Zuschauer, indem er an dem Spiel die Zeichen seines eigenen Schicksals erkennt, selber mitzutun zwingt: was oben gespielt wird,

geschieht ihm selbst, er selbst ist es jetzt, der dort oben lacht und weint, er wird selbst zu dem dort oben, er wird verwandelt. Diese Verwandlung des Zuschauers in den Helden ist es, auf die das Barocktheater zielt, und so drängt es nun, je reiner ihm sein eigener tiefster Sinn aufgeht, von allen Künstlern, deren es sich bedient, immer mehr den der verwandelnden Kraft vor und nötigt ihm, dem Schauspieler, sein innerstes Geheimnis ab, nämlich daß er einer ist, der auch noch ein anderer ist, in dem viele sind, ja der vielleicht die ganze Menschheit ist, oder aber auch vielleicht gar nichts, selber ein Nichts, das nur auf ein paar Stunden viele Menschen, ja die ganze Menschheit herzaubern, vortäuschen kann, die dann aber, wenn die Glocke schlägt und das Licht verlöscht, wieder zergeht; aber vielleicht ist das doch überhaupt mit allen Menschen so, nur wissen es die anderen Menschen nicht, er aber, der Schauspieler, hat bloß das vor ihnen voraus, daß er es weiß; denn die Gestalt dieser Welt geht vorüber und so wird es mit des Menschen Gestalt in dieser Welt auch nicht anders sein und wenn der Schauspieler am Ende zuweilen unter der zerfließenden Schminke sein wahres, müdes, trauriges Gesicht zeigt, auf dem gar nichts mehr vorhanden ist als Müdigkeit, Ekel und Angst, erblicken in ihm die Leute den armen Sünder, der sie sind: es kommt ein Tag, da stehen auch sie so da!

- 16 Das Barocktheater zeigt den Schauspieler auf allen Stufen seiner Kunst. Im Altertum ist Schauspieler, wer eine Maske zu tragen weiß. Der Kirchendiener wählt zum heiligen Josef von den Jungen den, der an Wuchs, Blick und Gang dem Bilde des heiligen Josef am nächsten kommt; Tracht, falscher Bart und Farbe helfen nach und alle wissen doch auch, daß es gar nicht der heilige Josef ist, er stellt ihn ja bloß vor! Das wissen sie später auch noch, aber nun verlangen sie schon, daß es aussehen soll, als ob er der heilige Josef wäre. Da genügt es nicht mehr, wenn er den heiligen Josef vorstellt: er soll es scheinen! Damit erst ist der moderne Schauspieler da: der, was er nicht ist, zu scheinen vermag, der die Macht der Täuschung hat. Ein Schritt weiter und es wird verlangt, er täusche nicht bloß vor, sondern er sei, was er spielt. Wie damals der Kirchendiener unter seinen Jungen den nahm, der äußerlich ungefähr dem Bilde