



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Das neue Burgtheater.

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

geben kann, und die Welt der Gelehrten steht kalt abweisend davor, weil sie es nicht erfassen können oder wollen.

Trotzdem steht unsre Überzeugung fest, daß ohne die Wiederbelebung von Kants echter Erkenntnistheorie, ohne eine neue Befruchtung aller Wissenschaften durch die Kritik auf dem Grunde Kants wir niemals eine stabile allgemein gültige Philosophie haben werden, keine Sicherheit in der Theorie der Empfindung und Wahrnehmung, keine Metaphysik, keine Beantwortung der letzten Fragen und folglich keinen Frieden in der Theologie, der Jurisprudenz, im Staatsrecht und den verschiedenen Rechtsanschauungen, keine einheitliche Schule und keinen regelmäßigen Fortschritt in der Medizin, in der Geschichte, in der Kunst, in der Sprachwissenschaft, ja selbst nicht in den höchsten Fragen der Mathematik, vor allen Dingen keine Ausöhnung der Naturwissenschaft mit den höchsten Interessen des menschlichen Geistes. Kant hat das große Werk dieser Versöhnung begonnen, er hat den Weg weit voraus beleuchtet, auf dem wir weiter schreiten sollen. Aber es bedarf dazu einer ganz andern und kräftigeren Unterstützung, als diesen Bestrebungen und Studien bisher zu teil geworden ist. Kant gehört zu denjenigen, von denen Faust sagt:

Hinaufgeschaut! — der Berge Gipfelfriesen
Verkünden schon die feierlichste Stunde:
Sie dürfen früh des ewigen Lichts genießen,
Das später sich zu uns hernieder wendet.



Das neue Burgtheater.



Am 12. Oktober haben sich die Pforten des berühmten alten Hauses am Michaelerplatz dem Publikum für immer geschlossen, am 14. Oktober fand die Eröffnung des neuen Burgtheaters statt. „Ob dieser 14. Oktober, fragt ein Wiener Kritiker, bei den Künstlern und bei dem denkenden Publikum auch jene erhebenden Empfindungen wachrufen wird, wie bei den Nationen die Erinnerung an einen großen Sieg? Ob er die schmerzlichen Gefühle, welche von der Erinnerung eines in seinen Folgen unglücklichen Schlachtentages untrennbar wird, einst hervorrufen wird?“ Auch an den Umzug des Hamburger Stadttheaters von 1827 hat man erinnert: damals gingen die Traditionen der Schrödersehen Schule in dem neuen Hause schnell verloren, die Größe derselben verleitete zu immer stärkeren Übertreibungen in Ton, Geberden und Mienen, und das

Hamburger Theater schlug in kurzer Zeit in das Gegenteil von dem um, was es zwei Geschlechter hindurch gewesen war. Daß auch das neue Wiener Burgtheater zu groß sei, als daß die bisherige Spielweise sich darin erhalten könnte, hat in der That vor ein paar Monaten Lewinsky in einem Vortrage im österreichischen Museum (Die Stätte der Schauspielkunst) behauptet: war im alten Hause der letzte Zuschauer 26 Meter von der Bühne entfernt, so wird er es im neuen Hause 31 Meter sein. Es war vielleicht nicht ganz taktvoll für ein Mitglied des Hoftheaters, ein halbes Jahr vor der Eröffnung solche Bedenken ins Publikum zu werfen, auch soll Herr Lewinsky dafür eine Rüge von Seiten des Oberhofmeisterramtes erhalten haben; dennoch ist seine Äußerung bezeichnend für die Stimmung, mit der man in Schauspielerkreisen der Übersiedlung entgegen sah. Der Tragweite einer solchen Veränderung war man sich auch dort vollkommen bewußt.

Was ist es nun aber für ein Besitztum, das es zu erhalten gilt? Und welches sind die Kräfte, mit denen das Burgtheater in einen neuen Abschnitt seiner Geschichte eintritt?

Jede Kunst hat ein gewisses Maß von Überlieferungen, an die immer wieder angeknüpft wird, die sich nur sehr langsam, nur ganz unmerklich verändern. Auch in der Schauspielkunst hängt nicht alles von Einzelnen ab; wieviel auch immer der Künstler aus der eignen Kunst schöpfen, wie eifrig er auch bedacht sein mag, jede Geberde und jeden Blick der Natur abzulauschen, er wird doch in vielen Dingen, bewußt oder unbewußt, dem Hergebrachten folgen und gesehene Muster nachahmen; dem Gesetz der historischen Entwicklung läßt sich auch hier nicht entziehen.

Im Burgtheater, so nimmt man wohl mit Recht an, war die Überlieferung immer besonders fest, hier hatte der Schauspieler von seiner Eigenart um des harmonischen Gesamteindrucks willen am meisten aufzugeben. Dies gilt namentlich in Beziehung auf das Lustspiel und das bürgerliche Schauspiel. Die Grundsätze der Hamburger Schule waren frühzeitig nach Wien verpflanzt worden, entwickelten sich aber hier vornehmlich im zweiten und dritten Jahrzehnt unsers Jahrhunderts eigenartig weiter. Denn gerade in der Zeit zwischen dem Wiener Kongreß und der Julirevolution war in den Salons der österreichischen Aristokratie sowohl, als in einigen Häusern der höhern Finanz- und Beamtenwelt eine vornehme Geselligkeit emporgeblüht, die in den Denkwürdigkeiten und Briefen jener Zeit oft genug gerühmt worden ist: diese wird gewiß nicht ohne Einfluß auf die Bühne geblieben sein, der überdies gerade damals in Bauernfeld ein echt österreichischer Lustspiel-dichter entstand, vom Burgtheater freilich angeregt, aber doch auch in der Folge wieder fördernd auf dieses zurückwirkend. Zu derselben Zeit fand in der Tragödie die Weimariische Schule Eingang, gegen die sich das Burgtheater lange verschlossen hatte. Wohl wurde die allzugroße Gemessenheit und

Kühle derselben in der lebhaften süddeutschen Stadt beträchtlich gemildert, die Schranken eines klassischen Konventionalismus öfters durch Leidenschaft und Sentimentalität durchbrochen, aber man blieb doch weit entfernt von einer realistischen Darstellungsweise, wie sie nun in Deutschland bereits die idealistische der Weimarer zu bekämpfen begann.*) Vor allem gedachte man durch die Macht des Wortes zu rühren und zu ergreifen, der Vers wurde also mit größter Sorgfalt zur Geltung gebracht, die zusammenhängende Rede im Trauerspiel immer deklamirt. „Die Wiener Manier,“ sagt Devrient in seiner Geschichte der Schauspielkunst von der Schreyvogelschen Zeit (1814—1832), „haut den Vortrag der Sentenzen und Maximen und lyrischen Ergüsse der modernen Tragödie so effektiv auf und gipfelt sie so geschickt zum Beifallsignal, daß sie die Darstellung zu einem Virtuosenkonzert von sogenannten schönen Stellen macht.“

Während der Direktionen Deinhardsteins und Holbeins, die für das Repertoire des Burgtheaters einen entschiedenen Rückgang bedeuteten, erhielt sich doch der unter Schreyvogel eingebürgerte Ton in der Tragödie, während Lustspiel und Schauspiel immer noch unvergleichlich besser als auf irgend einer andern deutschen Bühne gespielt wurden. Unter Laube drang endlich eine realistischere Richtung ein, ohne daß mit der klassischen Überlieferung eigentlich gebrochen worden wäre. Aber Laube selbst erzählt, wie er bisweilen mit den Schauspielern der alten klassischen Schule in Widerspruch geraten sei, so mit Anschütz beim „Julius Cäsar“: Anschütz wollte nicht zugeben, „daß die auf der Bühne agirenden gar keine gefällige Rücksicht auf das Publikum nehmen, daß sie dem Publikum sogar den Rücken zukehren.“ Dem stellte Laube die Ansicht entgegen, die Szene habe alle Rechte eines Gemäldes. Dawson brachte dann eine auf dem Burgtheater bis dahin unbekannte Spielweise zur Geltung: sein Biograph (Wurzbach) nennt ihn sogar einen Revolutionär und Reformator, der mit den alten Schultraditionen völlig gebrochen und das Streben nach Natur und thatächlicher Wahrheit, das unsre Zeit auf allen Gebieten geistigen Lebens kennzeichnet, zuerst auf die Bühne verpflanzt habe. Stammes- und Rationalanlage mochten dabei allerdings den wesentlichsten Teil seiner Eigenart als Schauspieler bestimmt haben, doch hatte gewiß auch die deutsche und die französische Bühne auf ihn stark eingewirkt. Noch als junger Mann, als Mitglied des Lemberger Theaters (etwa 1839 oder 1840) hatte er einen längeren Urlaub dazu benützt, die größeren Bühnen Deutschlands und Frankreichs kennen zu lernen. Namentlich in Frankreich beherrschte die realistische Schule schon lange das Theater, nur von dem klassischen Drama Corneilles und Racines blieb sie ausgeschlossen. Bouffé, Lemaitre, Samson werden die Muster gewesen

*) Vgl. die im vorigen Hefte der Grenzboten eingehend besprochenen Tagebücher C. A. Costenobles.

sein, nach denen sich Dawison bildete. Aber auch in Deutschland war seit Hoffmann und Ludwig Devrient der Realismus von der Bühne nicht verschwunden. Von Seydelmann, dessen Grundsatz war, „jede Rolle zur denkbar größten Wirkung auszuarbeiten,“ mochte Dawison gleichfalls so manches gelernt haben. Genug, indem er alle die aufgenommenen Bildungselemente seiner eigenen Natur gemäß verarbeitete, schuf er neue Typen. Am Burgtheater bedeutet aber Dawison nur eine Episode — er verließ es bereits am 28. Dezember 1853 nach etwa vierjähriger Thätigkeit. Nun überwog wieder die alte Richtung durchaus. In ihr wuchsen die neuen Ankömmlinge, die Wolter, Sonnenthal, Lewinsky, die beiden Gabillon auf, der Glanz dieser Talente brachte diese Richtung zu einer späten Nachblüte. Unter der Leitung Dingelstedts machte sich dann ein gewisser Effektizismus breit: nur das szenische Bild mußte harmonisch angeordnet sein, der persönlichen Eigenart war freiere Bewegung gestattet als je zuvor. Mit der Schulung und Fortbildung der Schauspieler beschäftigte sich der neue Direktor — ganz im Gegensatz zu Laube — sehr wenig, er sah ihnen zu, er ließ sie „sich entwickeln.“ Auch hatte er kein Vorurteil gegen irgend eine Manier, ihm schien das Theater überhaupt nicht ein gar so wichtiges Ding, und nicht ganz mit Unrecht warfen ihm die Schauspieler vor, er nehme die Sache zu wenig ernst. Unter Dingelstedt kam mit Friedrich Mitterwurzer ein ganz entschieden realistisches Element ins Burgtheater, oder eigentlich es entwickelte sich während seiner Direktion aus dem Boden des Burgtheaters selbst, denn Mitterwurzer war 1871, da er denselben zum erstenmal betrat, noch sehr jung, und die großen Charakterrollen zu spielen blieb ihm mehrere Jahre hindurch verwehrt. Unter welchen Einflüssen und nach welchen Mustern sich dieser Schauspieler in seiner ersten Periode bildete, wüßten wir nicht zu sagen, am Leipziger Stadttheater hatte er unter Laube bereits Helden- und Charakterrollen gespielt, und Laube sagt in seiner „Geschichte des Stadttheaters“, er habe ihn da kennen und schätzen gelernt. In Wien, wo er sich von allem Anfang als ein geistreicher und vielverwendbarer Episodenspieler zeigte, trat seine große Begabung für das Charakterfach erst 1873 hervor, als er in dem von Dingelstedt neu inszenirten Heinrich VI. den Cardinal Winchester spielte. Daß aber mit ihm eine den Überlieferungen des Hauses im Grunde fremde, ja feindliche Persönlichkeit in dasselbe eingedrungen war, bewiesen erst die Rollen, die er während seines zweiten Engagements (1875—1883) spielen durfte: vor allem Shylock, dann Marinelli, Iago, Marciß, Wurm, Caliban, Macbeth und Richard III. Wir müssen es uns hier versagen, auf die Art, wie Mitterwurzer diese Gestalten auffaßte und verkörperte, einzugehen, nur seine Sprech- und Spielweise sei in Kürze angedeutet. Hier schien sein erster Grundsatz: Laß jeden Satz den Ausdruck eines innerlichen Prozesses sein! Er kümmerte sich gar nicht um den rhetorischen Zusammenhang der Rede, es kam ihm nur immer auf den seelischen Vorgang an, und um den zu verdeutlichen, überlud er in der Regel die Rede mit allerhand Einzelheiten. Essen, Trinken, Schreiben führte

er mit breitestem Realismus aus: als Gianettino Doria brauchte er zur Unterzeichnung des Todesurteils — wie überschnell geschieht dergleichen nach dem Brauche der idealistischen Schule! — eine volle Minute, er schloß mit einem großen Schnörkel, den er so energisch zog, daß die Tinte weit über das Papier hin spritzte. Und so entfernte er sich, im Stil wenigstens, sehr bedeutend von der alten Schule. Wie er dann schied, zeigte sich, daß er aber doch nicht ohne Einfluß auf die Spielweise der Zurückbleibenden gewesen war. Nicht daß er geradezu als ein Muster wäre nachgeahmt worden, aber der moderne Realismus hatte durch die Episode Mitterwurzers doch tiefer Wurzel im Burgtheater fassen können. Dazu kamen andre Umstände, die ihn begünstigten, so besonders die längeren Gastspiele Salvinis (1880) und Edwin Booths (1883) in Wien. Sonnenthal hat von dem erstern einige realistische Züge entlehnt, Lewinsky vielleicht von dem letztern. Die jüngern aber, die in den letzten Zeiten Dingelstedts und dann unter Willbrandt in den Verband des Burgtheaters traten — die Hübner, Devrient, Reimers — stehen bereits alle mehr oder weniger unter dem Banne des Realismus, die jungen Charakterspieler sehen heute nicht mehr in Lewinsky ihr Ideal, und die Liebhaber und Helden blicken auf Rainz, ein Wiener Kind, der den Realismus Mitterwurzers selbst in Rollen wie Romeo und Don Carlos zu tragen wagte.

Auch im Lustspiel konnte sich das Burgtheater des realistischen Zuges, der sich seit den letzten siebziger Jahren im tragischen Fache bemerken läßt, nicht völlig erwehren. Von einem Einfluß Mitterwurzers wird man jedoch hier kaum sprechen dürfen. Hier kommt vielleicht die Veränderung des gesellschaftlichen Tones während der letzten Jahrzehnte, die doch unstreitig ist, in Betracht: in dem Salon von heute ist man weniger fein, brüskter, ausgelassener, manierter als in dem des vorigen Geschlechts, öfter als früher nähert man sich in ihm der Karrikatur. Und dann vergeße man auch nicht der Wandlung, welche unsre Vorstadtbühnen seit Nestroys Tode durchgemacht haben: nicht das im Wiener Dialekt gehaltene Volksstück bildet jetzt den Grundstock des Repertoires vom Carl- und Wiednertheater, sondern — neben der Operette — die französische Posse, wo meist hochdeutsch gesprochen wird. Schauspieler von großer Begabung sind aufgetreten, die in dieser Gattung ihr eigentliches Element fanden: Anna, Friese, Schweighofer, Girardi. Von einem Dialog, den die beiden letztern in der romantischen Operette „Rip-Rip“ mit einander führen, konnte ein Kritiker sagen, er dürfte ohne Bedenken in irgend ein Lustspiel der Burg verpflanzt werden. Und anderseits hat bei einer Aufführung des „Hüttenbesitzers“ derselbe Kritiker in einer Szene an die Operette „Angot“ und das Carltheater gemahnt sein wollen. Gewiß ist, daß eine Wechselwirkung besteht: so wie die Schauspieler der Vorstadt, bewußt oder unbewußt, einen Ehrgeiz darein setzen, nach dem Vorbilde der Hofschauspieler zu charakterisiren, so werden diese nicht selten verführt, sich „gehen zu lassen,“ um „fesch“ zu sein. Dieses „fesch“ der

Wiener hat ebenso wie sein „Gemüthlich“ schon viel Unheil gestiftet. Insbesondere sind die jüngern dieser Versuchung ausgeföhrt.

Mustern wir die Truppe, die soeben den Thespiskarren hinaus in das neue glänzende Heim geführt hat. Wolter, Sonnenthal, Lewinsky, Baumeister, die beiden Gabillon, die beiden Hartmann, Krastel — man sollte denken, es sei ganz müßig, über diese noch ein Wort zu verlieren; jeder, der sich in Deutschland für Theater interessirt, kennt sie und hat wenigstens eine ungefähre Vorstellung von ihnen. Aber sie alle haben sich doch im Laufe der letzten Jahre mehr oder weniger verändert, sind fast alle alt geworden, haben neue Rollen geschaffen, sind in andre Fächer übergetreten. Charlotte Wolter hat mit der Fürstin in der „Braut von Messina“ schon vor fünf oder sechs Jahren den Schritt ins ältere Fach gethan, aber sie ist doch auch noch im Besitz ihrer großen Glanzrollen von ehemals geblieben, nicht nur weil niemand da ist, der sie übernehmen könnte, sondern weil sie immer noch so viel Leidenschaft und künstlerische Plastik besitzt, daß man darüber ihre Jahre vergißt. Und so erntet sie als Phädra und Iphigenia, als Maria Stuart und Adelhaid, als Messalina und Teodora noch immer wohlverdienten Beifall; nur in Rollen, die geradezu frische Jugendlichkeit erfordern, wie als Kriemhild im ersten Theile von Hebbels „Nibelungen“, vermag sie nicht mehr zu wirken. Aber Lady Macbeth, die rächende Kriemhild, Königin Margarethe in „Richard III.“, die Mutter der Makkabäer bezeichnen — neben der Isabella — das Gebiet, auf dem sie heute unter den deutschen Schauspielerinnen als unerreichte Meisterin dasteht. Nur in den Bewegungen, die bei ihr immer voll edler Grazie sind, hat sie die Traditionen der Weimarer Schule bewahrt, im Vortrag gar nicht, da kann sie nicht als die Nachfolgerin der Sophie Schröder und Julie Kettich angesehen werden. Nur wo die dämonische Energie ihres Wesens hervortreten kann, wirkt sie hinreißend, dialektisch auseinanderzusetzen vermag sie so wenig, wie in ruhiger Betrachtung oder Erinnerung sich zu ergehen. In leidenschaftslosen Augenblicken schwach, farblos und unklar, erlangt sie erst „im Sturm, im Wirbelwind der Leidenschaft“ jene höchste künstlerische Besonnenheit, die Hamlet von seinen Schauspielern fordert.

Sonnenthal hat einen Theil seiner Rollen an den jüngeren Hartmann abgegeben, dafür Wallenstein, Macbeth und König Lear übernommen; kein Zweifel, daß er auch hier sehr Bedeutendes leistet. Wenn man ihm in früheren Zeiten allzu große Weichheit in Charakterrollen vorwarf — es gab Leute die den frommen, immer duldbenden Heinrich VI. seine beste Leistung auf diesem Gebiete nannten —, so hat er schon vor zehn Jahren durch seinen Risler bewiesen, daß ihm auch schwere, energische Töne zu Gebote stehen. Von einer Abnahme seines schauspielerischen Könnens ist noch keine Rede, im Gegenteil: mit dem zunehmenden Alter treten aus der Tiefe seines Wesens neue elementare Kräfte hervor. Daß er den Einflüssen des modernen Realismus nicht unzugänglich

geblieben ist, haben wir bereits erwähnt, aber wir sind weit entfernt, damit einen Tadel aussprechen zu wollen.

Mehr noch als Sonnenthal, hat Baumeister den Kreis seiner Thätigkeit erweitert: als munterer Liebhaber und Naturbursche hat er begonnen, dann erfreute er sich als Bonvivant Jahre lang der höchsten Gunst des Publikums, mit seinem Falstaff stellte er sich in die Reihe der ersten Charakterspieler, aber daß er auch eine gewaltige tragische Kraft in sich trägt, erfuhr man erst vor einigen Jahren, als er den Richter von Salamea spielte. Auch Götz, der Erbfürster und Musikus Miller liegen im Bereich seines Naturells. Denn er ist durchaus Naturalist und spielt immer nur sich selber oder doch ein starkes Stück von sich; zu Mitterwurzler, der in hundert Gestalten auftreten und sein Selbst ganz verschwinden machen kann, steht er im schärfsten Gegensatz.

Am wenigsten hat sich Lewinsky verändert: er ist nach wie vor die erste rhetorische Kraft des Burgtheaters, dessen bester Sprecher. Dem modernen Realismus hat er nur auf die Einzelheiten seines Spieles Einfluß verstattet; wo er dies in stärkerem Maße thut — als Winchester in „Heinrich VI.“ —, verfällt er leicht in Karrikatur. Überhaupt besitzt er keine so kräftige Persönlichkeit, wie sie der Realismus, wenn er wirken soll, erfordert. Er ist immer vorzüglich auf die Rede, auf Deklamation angewiesen.

Frau Gabillon hat das tragische Fach beinahe ganz aufgegeben, herrscht dagegen unbestritten im Fach der Salonintrigantin. Am besten zeigt sich ihre Kunst in Rollen wie der Herzogin im „Glas Wasser.“ Es ist wunderbar, wie fein und reich sie da die Rede schattirt, wie sie Geberde und Miene mit der Rede in Harmonie zu setzen versteht. Von realistischen Anwandlungen — die Anhänger der alten Schule würden sagen „Übertreibungen“ — ist sie allerdings nicht frei. Die russische Gräfin in „Feodora,“ die alte Herzogin in Paillerons „Welt, in der man sich langweilt“ streifen hie und da an die Karrikatur, aber diese Karrikaturen bestehen wirklich, man begegnet ihnen in den modernen Salons.

Ungemein verwendbar, weil sehr verwandlungsfähig, ist immer noch Herr Gabillon. Alte Lebemänner, Gaudegen und Trunkenbolde, Salonbösewichte und Höflinge weiß er immer zu drastischer Wirkung zu bringen. Aber er leistet auch in einer höheren Gattung rühmliches: wenn seine Kraft für den Hagen nicht ausreicht, so ist er doch einem Julius Cäsar, einem Andreas Doria, einem Kardinal Alezi durchaus gewachsen. Überhaupt gelingen ihm Staatsmänner, die aus kühler Fassung nur in einzelnen Augenblicken höheren Schwunges pathetisch und stolz heraustreten, immer vortrefflich; den Purpur der römischen Kirche weiß keiner mit solchem Anstande zu tragen wie er. Schade, daß er den Großinquisitor im „Don Carlos“ nicht spielt! Aber den Alba hat er schon seit vielen Jahren inne.

Von Hartmann darf man sagen, daß seine schönste Zeit vorüber ist,

denn sein eigentliches Gebiet war doch der muntere Liebhaber, der jugendliche Bonvivant. Nun hat er schon unter Dingelstedt sich in einem höheren Genre versucht, und bisweilen mit Glück: sein Prinz Heinz, sein Heinrich V. waren um so aner kennenswertere Leistungen, als es in der Zeit, wo er sie spielte, keine Vorbilder dazu auf dem deutschen Theater gab. Heute ist er sehr ungleich, in manchen Rollen, an manchen Tagen von gradezu unerträglicher Affektation, es ist, als ob er da dem Publikum in jedem Satze zurufen wollte: Seht, was für ein großer Künstler ich bin! Dann entschädigt er freilich wieder einmal durch die liebenswürdigste Laune. Aber verlassen kann man sich nicht auf ihn. Soviel ist gewiß, daß er Rollen wie den Rochester in der „Waise von Bowood“ nicht spielen sollte; im tragischen Fach kann er nie der Nachfolger Sonnenthal's werden; in dem gescheiterten Bonvivant, auch in gewissen Vaterrollen dürfte seine künstlerische Zukunft liegen.

Frau Hartmann, eine der genialsten Schauspielerinnen der deutschen Bühne, hat den Übergang aus dem Fach der munteren Liebhaberin und Soubrette in das ältere komische Fach in resoluter Weise vielleicht eher zu früh als zu spät begonnen. Doch hat sie immerhin noch Rollen genug aus ihrer früheren Periode beibehalten: ihre Franziska in der „Minna von Barnhelm“ dürfte ihr auf dem deutschen Theater wohl keine nachspielen. Da ist frischer Humor und tiefes Gemüth, die Macht zu rühren und zu erheitern.

Entschieden künstlerisch gewachsen ist während des letzten Jahrzehnts Krastel. Er ist zu früh in den Alleinbesitz der großen Heldenliebhaberrollen an dem ersten deutschen Theater gekommen, und da seine äußere Erscheinung ungemein bestechend war, so hatte er von Anfang an die Frauen für sich. Was war das aber für ein äußerliches Spiel, mit dem er vor zehn, vor acht Jahren vor das Publikum trat! Mit einem starken Stimmaufwand, mit Fußgestampfe und mit stattlichen Waden bestritt er den größten Theil seines Repertoires. Nur als Naturbursche war er immer gut. Seit er aber Robert an der Seite hat und seine äußern Vorzüge im Abnehmen sind, ist er als Künstler sichtlich gewachsen. Selbst das Wagnis, den Othello zu spielen — wer hätte ihm dafür genug Innerlichkeit zugetraut! — ist ihm zuletzt gelungen.

Dem ältern Geschlecht gehören auch noch zwei tüchtige Komiker, Schöne und Arnzburg, an; Meixner haben sie im September zu Grabe getragen. Schöne glänzt ebenso sehr in der Darstellung durchtriebener Schlaueit und Pffiffigkeit als beschränkter Einfalt: den habfüchtigen Fälscher, den verkommenen Vagabunden, den phlegmatischen Pantoffelhelden, den dummen Emporkömmling weiß er in Maske und Spiel unübertrefflich zu charakterisiren. Zu seinen besten Rollen gehört der Wirt in der „Minna von Barnhelm“, der Luchthändler im „Meister Pathelin.“ Dagegen sind die Pedanten Arnzburgs eigentliches Fach: seine verknöcherten Aktenmenschen, seine Don Quijotefiguren, seine komischen alten Diener sind wahre Kabinetstücke.

Einem jüngeren Geschlechte dagegen — jünger dem Dienstalder am Burgtheater nach — gehören die Damen Mitterwurzer, Hohenfels, Schönsfeld, Schratt und Albrecht, die Herren Hallenstein, Thimig, Robert, Throlt und Arnau an. Frau Mitterwurzer wird in Rollen wie die Franziska von Frau Hartmann in den Schatten gestellt, aber als Soubrette derberer Art — als Molièresches Kammermädchen, als Nerissa im „Kaufmann,“ als Florette in „Donna Diana“ — ist sie vorzüglich, und im Konversationsstück findet sie als geschwätzige und boshafte Modedame gute Verwendung. Fräulein Hohenfels, die längere Zeit hindurch als sentimentale Liebhaberin vergebens versucht hat, sich ins Burgtheater einzuspielen, entzückt jetzt — obwohl nicht mehr ganz jung — als Backfisch und in allerlei Pagen- und Hosenrollen das Publikum: als Georg im „Göz von Berlichingen“ ist sie allerliebst. Frau Schönsfeld ist die Nachfolgerin der Haizinger im Fach der komischen Alten, sie erreicht sie freilich nicht, aber sie kommt ihr bisweilen nahe: als Bärbel in „Dorf und Stadt,“ als Frau Marthe im „Faust,“ als Amme in „Romeo und Julie“ darf sie sich im Burgtheater gar wohl neben den ältern und berühmtern Künstlern sehen lassen. Die Damen Schratt und Albrecht, die im Stadttheater einst in den ersten Rollen glänzten, treten nun sehr bedeutend hervor. Hallenstein, als Held nüchtern und philiströs, ist als guter Schauspieler im Fach der Väter, der komischen und der ernsten, wenn sie nicht ins eigentlich Hochtragische hineinreichen, allgemein anerkannt. Thimig ist ein genialer Naturbursche, und er bewegt sich auf der Stufenleiter, die vom unbeholfnen Tölpel und überschüchternen Jüngling bis zum Grazioso und Harlekin führt, mit gleicher Gewandheit: Dancelot Gobbo, Bellmaus in den „Journalisten,“ der Grazioso in Doczi's „Ruß,“ der Schüler im „Faust“ gehören zu seinen besten Rollen; dazu kommt aber noch eine große Zahl im modernen Lustspiel und namentlich in den Moser-Schönthannschen Poffen. Robert ist sentimentaler Liebhaber und Held; kräftige, energische Naturen darzustellen ist ihm versagt, und so kann er in Rollen wie Fiesko und Egmont, die er gleichwohl spielt, nicht befriedigen, er muß seinen Helden einen Tropfen Schwermut beimischen können, dann ist er in seinem Elemente; von dem Realismus der Modernen ist er, obwohl noch in jüngeren Jahren, unter allen Burgschauspielern am weitesten entfernt, immer nimmt er Rücksicht auf die Schönheit nicht nur der Geberde, sondern auch des Gesichtsausdrucks, ja böse Zungen wollen wissen, er hüte sich absichtlich vor ausdrucksvollerer Mimik, um das Ebenmaß seiner Züge nicht zu stören. Gewiß aber ist er, seit Mitterwurzer vom Burgtheater geschieden ist, der berufene Nachfolger Sonnenthal's in Rollen wie Hamlet, Narcis, Odius, Posa, die er übrigens schon hie und da, und immer mit großem Erfolge, gespielt hat. Throlt und Arnau sind bis jetzt noch wenig beschäftigt worden. Throlt ist aber ohne Zweifel bestimmt, so manche Rollen des verstorbenen Meigner zu übernehmen. Aber er ist nicht bloß Komiker, herabgekommene Existenzen, pro-

blematische Naturen derberer Art gehören ebenfalls in sein Fach, und er berührt sich da mit dem Rollengebiete Mitterwurzers; so spielt er den Buchjäger in Otto Ludwigs „Erbförster.“ Arnau endlich, der sich im Stadttheater als Heldenvater und selbst als schlichter, biedermännischer Held (Rudolf in „König Ottokars Glück und Ende“) eines guten Rufes erfreute, spielt nur Rollen zweiten und dritten Ranges, doch diese immer tüchtig; wir nennen den Kammerdiener in „Kabale und Liebe,“ auch ist er ein guter Sprecher und kann da bisweilen für Lewinsky einspringen.

Und nun noch die jüngsten, hoffnungsvollen, unentwickelten: Fräulein Barjescu, deren Julia ein starkes, aber unausgeglichenes und etwas erotisches Talent verräth, Fräulein Formes, eine zweite Liebhaberin von einnehmender Erscheinung, Reimers und Wagner, die im Helden- und Heldenliebhabersfach, Hübnier und Devrient, die in Charakterrollen und in Chargen bereits manches geleistet haben, was mit guten Hoffnungen für ihre künstlerische Zukunft erfüllt.

Die wenigen Vorstellungen, die bis jetzt im neuen Hause gegeben worden sind, haben nicht alle die Sorgen zerstreuen können, mit denen man der Übersiedlung entgegen sah, aber sie haben auch nicht die Befürchtungen erfüllt, die Schwarzseher schon ausgesprochen hatten. Es wird ohne Zweifel Zeit brauchen, bis sich die Schauspieler an die Akustik des größern Saales gewöhnen, aber sie werden sich gewöhnen, denn zu groß — dies wissen wir jetzt — ist der Saal keineswegs. Bedenklicher ist die große, heitere, sinnliche Pracht, die überall im Zuschauerraum, auf den Gängen, im Foyer und auf der Bühne, in den Dekorationen, herrscht. Sie wäre wohl im Stande, Publikum und Schauspieler äußerlicher, oberflächlicher, weniger ernst zu machen. Nicht mit Unrecht hat man gesagt, dieser Bau passe in seinem Innern mehr zu einer komischen Oper, als zu einem Schauspielhause, wo doch die Tragödie und das ernste Schauspiel den Kern des Repertoires bilden sollen. Es fällt uns das warnende Wort eines jungen Dichters ein, der das Haus schon vor einigen Monaten mit den Versen begrüßte:

Du stolzer Bau, in deinem Marmorbüsen
Bewahre, was Dir Größe gibt und Glanz!
Ein Mausoleum wärst Du ohne Musen,
Und ohne Kunst ein Zirkus von Byzanz!

