



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Vom Wiener Volkstheater

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

steht die neufranzösische, Akte und Abende lange Poesie der Herzenszermarterung mit Pistolen-Schlußkalleffekten und höchstens scheinbarem dramatischen Ausgleich. So weit sind wir nun durch Schopenhauer hier, Wagner dort: die Kunst hat es gelernt, ihn wiederkäuen, den tiefen und beschwerlichen Ernst des Lebens und der Gegenwart, die uns doch nichts so sehr zum Bedürfnis macht, als Erleichterung, Trost, Erquickung, Vergnügen, Unterhaltung, deren Quelle für Menschen von Geschmack sonst immer die Kunst gewesen ist. Fast ist es schon verpönt, mit edler Kunst unterhaltend und vergnüglich sein zu wollen. Ich aber erblicke nachgerade in dem Gefallen an der schönsten Operette noch eher einen erhaltenden Instinkt des Publikums, der das Heitere will, ich fliehe ihn weit, den Wahnsfrieden Wagners, die modernen Sensationen wie ihre düstern Quietive, und warte derer, die uns von der Schopenhauerischen und damit auch von der Wagnerischen Erlösung, der Erlösung durch das Übel, erlösen sollen. —

Nicht nur die Veranlassung, sondern auch der Quell dieser Betrachtungen war für mich das Studium einer komischen Oper: „Die heimliche Ehe“ von Peter Gast, deren Text eine erweiterte Neuschöpfung des von Cimarosa komponirten Matrimonio segreto des Bertati ist. Ich habe zu dieser Oper, die für Mitte Oktober d. J. am Stadttheater zu Danzig in Vorbereitung ist, bei E. G. Naumann in Leipzig ein „Thematikon“ mit einem einleitenden Essay herausgegeben und hoffe später an dieser Stelle auf das Werk zurückzukommen. Eine kürzere Einführung habe ich auch dem bei A. W. Kafemann in Danzig erschienenen Textbuche vorangeschickt, und habe es dort bereits ausgesprochen, daß ein Werk wie dieses nicht bloß Gegenstand der Kritik sei, sondern auch dem Kritiker selbst neue Bahnen der Beurteilung der Opernproduktion eröffne.



Vom Wiener Volkstheater



ir haben vor etwa acht Monaten von der Entstehung des deutschen Volkstheaters in Wien und von den Hoffnungen berichtet, die die Bewohner — oder besser die theaterfreundlichen Kreise — Wiens daran knüpften. Wenige Wochen noch, und das Theater wird sein erstes Jahr schließen, Neues wird es bis dahin nicht mehr bringen, und so kann wohl heute schon ein Blatt seiner Geschichte geschrieben werden.

Da wollen wir denn gleich gestehen, daß wir uns damals viel zu naiv hoffnungsfreudig ausgesprochen haben. Wir rühmten es als einen großen

Vorzug des neuen Theaters, daß es keiner Aktiengesellschaft gehöre, die eine hohe Verzinsung des Grundkapitals anstrebe, keiner Gruppe von Gründern, die — wie in dem abgebrannten Stadttheater — ihre Freilogen und Freisitze im Hause haben. Das ist zwar richtig, aber — ein Geldmann, der dabei ein Geschäft machen will, ist doch wieder im Spiele; das trat gleich am Eröffnungstage — am 14. September — hervor, als bei dem Festmahl nach der Vorstellung ein Herr David Geiringer am Tisch des Vereinsausschusses Platz nahm und Eingeweihte herbeistürzten, um ihre Champagnergläser mit ihm auf das Gedeihen seines „Geschäfts“ zu leeren. Damit ist es gewiß in Zusammenhang zu bringen, daß der Spielplan des Theaters ein anderer geworden ist, und daß man die Preise der Sitzplätze beträchtlich höher angesetzt hat, als es ursprünglich beabsichtigt war. Einen Gulden und achtzig Kreuzer sollte der teuerste Sitz kosten; jetzt kostet er vier Gulden, und überdies zahlt man für vorausbestellte Karten eine Bestellgebühr von dreißig bis fünfzig Kreuzern. Die Garderobengelder sind gerade so hoch wie an der Oper — zehn Kreuzer für jedes Stück —, sodaß ein Familienvater, der bei Regenwetter mit den Seinen ins Theater gehen will, leicht einen Gulden bloß für die Aufbewahrung der Mäntel und Regenschirme loswird; ein Theaterzettel, der etwa den Wert eines halben Kreuzers hat, kostet — wieder wie in der Oper — gleichfalls zehn Kreuzer. Das alles ist gewiß nicht volkstheatermäßig. Schlimmer aber noch war die Veränderung des ursprünglichen Spielplanes: die Abwendung vom Volkstümlichen und Klassischen zum „Sensationsstück“ und zu banalen oder possenhaften Lustspielen. Eröffnet wurde das Theater freilich mit Anzengrubers „Fleck auf der Ehr,“ dann aber kamen Paul Lindau und Schönthan, Raupach (!), Moser, Ofen und Davis, Brociner und Ganghofer — das krasse, widerliche Stück der beiden letztern, die „Hochzeit von Valeni,“ wurde in vier Monaten dreißigmal gegeben. Bessere Stücke, wie sie dem ersten Programm des Theaters entsprochen hätten — Anzengrubers „Heimgfunden“ und die „Kreuzelschreiber,“ sowie Lindners „Bluthochzeit“ —, verschwanden bald wieder, weil sie nicht so volle Häuser machten wie die „Hochzeit von Valeni.“ Erst gegen Ende März, als sich die eigentliche Theaterzeit bereits ihrem Ende zuneigte, trat eine Wendung zum Bessern ein. Dagegen blieben die Nachmittagsvorstellungen an Sonn- und Feiertagen, auf die ein Volkstheater ganz besonders Gewicht legen sollte — so war es ja ursprünglich auch beabsichtigt —, ein reiner Spott. Mit Ausnahme der „Räuber,“ des „Wilhelm Tell“ und jener Stücke Anzengrubers — die aber auch Seltenheiten waren — erschien lauter Unbedeutendes, zum Teil geradezu Schädliches, wie die ganz nach dem Muster französischer Boulevardeffektstücke gearbeitete „Hochzeit von Valeni.“ Statt Schiller, Goethe, Kleist, Otto Ludwig, Hebbel gab es auch hier wieder nur Lindau, Moser, Schönthan, Ofen und Davis, Brociner und Ganghofer! Daß diese Stücke an den Sonntagsnachmittagen in der Regel auch noch viel schlechter besetzt

waren als an den Abenden, ist eigentlich gleichgiltig, doch mag es erwähnt sein, weil es verrät, welche Auffassung die Direktion von diesen wichtigen Vorstellungen hegt. An Sonntagsnachmittagen gehen die Leute massenhaft ins Theater — alle die, die in der Woche nicht Zeit haben —, wozu sich also anstrengen, da auf alle Fälle Zuschauer kommen, was und wie auch gespielt werden mag! Es gilt, mit möglichst wenig Kosten möglichst viel Geld zu verdienen, alles andre ist Nebensache.

Direktor Emerich Bukovics, dieser homo novus in der Theater- und Litteraturwelt, erwies sich bald als ein bloßer Strohmann. Sein Bruder Karl, der vor zwei Jahren gestorben ist, erfreute sich als guter Komiker großer Beliebtheit in Wien, besonders in den höhern Gesellschaftskreisen, denen er bei den Aufführungen von Dilettantenvorstellungen öfters behilflich gewesen war. Es ist Thatsache, wenn es auch beinahe unglaublich ist, daß es hauptsächlich diese Bruderschaft gewesen ist, die Emerich die Direktion des neuen Theaters verschafft hat. Denn er besaß weder Geld, noch hatte er irgend ein theatralisches oder litterarisches Verdienst. Niemals hat er ein gutes Stück geschrieben oder mit Schauspielern einstudirt, niemals früher ein Theater verwaltet; er war jahrelang Journalist in Paris und wurde nur durch den Einfluß der Gönner seines Bruders zur Leitung des — deutschen Volkstheaters nach Wien berufen. Nicht genug damit, auch die Tochter des verstorbenen Karl v. Bukovics, eine Schauspielerin von sehr mäßigem Talent, sollte hier eine gute Versorgung finden, und sie fand sie: eine Menge von Rollen, für die sie durchaus nicht die Begabung besitzt, kamen in ihre Hand. Dann verlangten aber auch die Gönner der Familie Bukovics, daß der von ihnen gemachte Direktor aus Dankbarkeit ihre Töchter und Vettern in seinem Theater unterbringe. Auf diese Art kam eine an der Hofoper ganz unbrauchbare Sängerin zur Stelle einer „ersten Soubrette,“ ihre talentlose Schwester in den Besitz des Taches der ersten Naiven. „Bei der Hälfte aller Anstellungen, die der Direktor vollzog — sagt ein Kenner des Wiener Theaterwesens — ließen sich die gesellschaftlichen Beziehungen, die Einflüsse nachweisen, die dabei mitspielten.“*)

Daß wir nun aber nicht das Kind mit dem Bade ausschütten: gut ist es doch, daß dieses Volkstheater entstanden ist, wenn es auch in dem ersten Jahre seines Bestehens seinem Namen wenig Ehre gemacht hat. Denn es hat doch unstreitig ein regeres Leben in die Wiener Theaterwelt gebracht und die Kost, die es reicht, war doch immer noch besser als der Operettenblödsinn

*) Müller-Guttenbrunn in seiner kürzlich erschienenen Schrift: „Das Wiener Theaterleben“ (Leipzig, D. Spamer). Wir sind sonst nicht mit allem einverstanden, was Müller in diesem Buche, das übrigens viel schon gesagtes wiederholt, über die Wiener Theater vorbringt, aber seine Mitteilungen über die Wirtschaft im Volkstheater verdienen Dank. Daß sie wahr sind, dafür bürgt seine Ehrlichkeit.

und die französischen „Sitten“stücke im Theater an der Wien. Übrigens sind auch die Preise immer noch mäßig, und so wurde vielen, die früher nur die Lokalpöbellen des Josefstädter Theaters besuchten, weil ihnen alle übrigen Theater zu teuer waren, eine edlere Gattung von Bühnendarstellungen erst erschlossen. Auch besitzt das Volkstheater wenigstens einige Schauspieler und Schauspielerinnen, an denen sich selbst Kenner erfreuen konnten: Tyrolt, Martinelli, Kutschera und vor allen Fräulein Sandrock. Die letzte ist eine durchaus ursprüngliche Kraft, wenn sie auch vielleicht im einzelnen von Sarah Bernard gelernt hat: welche Künstlerin wäre völlig frei von fremden Einflüssen, könnte sich ganz unabhängig von Vorgängern halten, eines Vorbildes ganz entbehren! Fräulein Sandrock hat zuerst im Wiedner Theater die Isa in dem Dumasschen „Fall Clémenceau“ gespielt und da schon die Aufmerksamkeit berufener Beurteiler erregt. Leider war die Rolle undankbar. Im Volkstheater spielte sie die Hauptrolle in der „Hochzeit von Valeni,“ die sie mit großer Gestaltungskraft wahrscheinlich zu machen bestrebt war. Verdiente Triumphe feierte sie dann im März und April: in der „Eva“ des unglücklichen Richard Voß, in Heibergs „König Midas“ und zuletzt in der „Alexandra“ von Voß. Sie ist eine sehr realistische Darstellerin, der es nicht immer, wie Charlotte Wolter, darum zu thun ist, die Grenzen des plastisch Schönen einzuhalten, aber sie versöhnt für so manche allzu heftige Bewegung durch die elementare Gewalt echter Leidenschaft, mit der sie ihre Rollen erfüllt; das sind immer Frauen und Mädchen von Fleisch und Blut, nie seufzende, gestikulirende, deklamirende Puppen, wie es deren auf unsern Bühnen so viele giebt.

Ein Verdienst der Volkstheaterdirektion war es auch, Friedrich Mitterwurzer, der mehrere Jahre in Wien nicht erschienen war, zu einem Gastspiel einzuladen. Wir haben für diesen Schauspieler ein kleines Vorurteil: es stammt noch aus der Zeit, wo er Mitglied des Burgtheaters war. Denn es ist etwas von dem Wesen Ludwig Devrients in ihm: er ist ebenso vielgestaltig und ebenso dämonisch erregt. Viele nennen ihn heute noch einen Effekthascher und Kulissenreißer, weil er immer mit außerlichen Dingen überraschen will und besonders nichts so macht, wie es andre berühmte Schauspieler der Gegenwart machen: er tritt von rechts auf, wo andre von links kommen, er steht, wo andre sitzen, trägt ein rotes Kleid, wo sonst ein blaues üblich ist, erscheint blond, wo jeder andre eine schwarze Perücke trägt. Wäre dies nun seine ganze Kunst, dann freilich verdiente er jene Namen. Aber er macht sich auch in der Charakteristik von dem hergebrachten Typus los und weiß alte Rollen in neue umzuschaffen. Wo es sich um Gestalten handelt, die vom Dichter scharf und unzweideutig umrissen sind, wird ihm diese Gabe freilich oft verhängnisvoll; unbezahlbar aber ist sie, wo der Dichter schwach oder flüchtig charakterisirt. Übrigens aber giebt es doch auch große Dichterschöpfungen, die vieldeutig sind: wer wollte z. B. einen Kanon für die

Darstellung des Mephisto aufzustellen wagen? Gerade dieser war eine der merkwürdigsten Leistungen der Burgtheaterzeit Mitterwurzers. Von den übrigen nennen wir Narciß, den heute wohl kein anderer deutscher Schauspieler zu so erschütternder Wirkung bringt, Franz Moor, Sago, Caliban, Michel Perin in „Donna Diana,“ Gianettino Doria, Shylock, Benedikt in „Viel Lärm um Nichts,“ Molière in „Arbild des Tartuffe,“ Marinelli. Später, während der Jahre, wo er im hiesigen Stadttheater und im Ringtheater spielte, so wie auf seinen jahrelangen Gastspielreisen, die ihn, wie es einmal Mode ist, bis nach Amerika führten, hat er seinen Rollenkreis nach verschiedenen Seiten hin stark erweitert, und so kam er uns denn auch jetzt als eine neue Erscheinung zurück. Ihm und dem Volkstheater ist es auch zu danken, daß das Wiener Publikum mit Ibsens „Stützen der Gesellschaft,“ sowie mit Heibergs „König Midas“ bekannt wurde: dort spielte er den Konsul Bernick, hier den Wahrheitsfanatiker Johannes Ramsfeth. Außerdem trat er in ein paar unbedeutenden Lustspielen und in einem schlechten Schauspiel auf. Einen alternden Major, der auf die Freite geht, einen russischen Obersten, halb Diplomat, halb Kosak, liebenswürdig, unwiderstehlich, schlau, verwegen und voll Haß gegen Napoleon, womit er hie und da den leichten Lustspielton vulkanisch durchbricht, endlich einen verlotterten Menschen, der vor Jahren Glück und Ehre verloren hat und nun, krank und zerstört, einen Schurkenstreich vereitelt, indem er eine fremde Schuld auf sich nimmt: diese Figuren führte der Gast in meisterhafter Darstellung vor, auch seine Gegner mußten gestehen, daß er nichts vom Virtuosen an sich habe, ruhiger und maßvoller geworden sei. Angenehm fiel es auch auf, daß ihm keine große Reklame vorausging, daß er sich für sein Gastspiel Rollen gewählt hatte, die fast durchaus ohne große Effekte sind, ja daß er es selbst über sich gewann, an die zweite Stelle zu treten: in „König Midas,“ wo die Sandrock ihn, wie vorauszusehen war, stark in den Schatten stellte.

Wenn uns etwas mit den schweren Gebrechen, an denen das neue Theater krankt, versöhnen kann, so ist es vor allem der Kontrakt, den es mit Mitterwurzer geschlossen hat: er wird im nächsten Jahr auf vier Monate an diese Bühne gebunden sein und dann auch hoffentlich seine Kräfte wieder an jene großen Aufgaben wenden, an denen er sich einst am Burgtheater jugendmutig und mit Glück versucht hat.

