

in Kooperation mit der *Kommission für Kulturwissenschaften und Theatergeschichte der ÖAW.*

erschienen in:
Feichtinger, Johannes/Stachel, Peter (Hg.): *Das Gewebe der Kultur. Kulturwissenschaftliche Analysen zur Geschichte und Identität Österreichs in der Moderne.* Innsbruck: Studienverlag 2001, pp. 189-208.

1 Greenblatt, Stephen: *Verhandlungen mit Shakespeare. Innenansichten der englischen Renaissance.* Berlin: Wagenbach 1990.

2 Cf. Assmann, Jan: *Vom kommunikativen zum kulturellen Gedächtnis. Körper und Schrift als Gedächtnisspeicher.* In: Csáky, Moritz/Stachel, Peter (Hg.): *Speicher des Gedächtnisses. Bibliothek, Museum, Archiv 1: Absage an/Wiederherstellung von Vergangenheit – Kompensation von Geschichtsverlust.* Wien: Passagen 2000 (Orte des Gedächtnisses).

3 Laube, Heinrich: *Briefe über das deutsche Theater II.* In: Weilen, Alexander von (Hg.): *Heinrich Laube Theaterkritiken und dramaturgische Aufsätze.* Berlin: Otto Elsner 1906 (Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte 8), p. 257.

4 August Förster in einem anonymen Brief an den Obersthofmeister im September 1867. In: Koch, Franz (Hg.): *Burgtheaterbriefe.* Aus der Autographensammlung der Nationalbibliothek in Wien. Wien: Strache Verlag 1922, S. 35.

Theater ist der Ort der Gestaltwerdung von Leitbildern einer Gesellschaft, das Burgtheater zentraler Ort der Leitbilder des Habsburgerreiches und später der Republik Österreich. Als kaiserliches Hoftheater, daneben – seit Kaiser Joseph II. den Bildungsauftrag gab – als Nationaltheater, hat es von Anfang an Maßstäbe gesetzt, Maßstäbe an den Spielplan, Maßstäbe für die Schauspieler, Maßstäbe für das Publikum. Diese Maßstäbe wurden anerkannt, verfestigten sich und führten zu einer Traditionsbildung. Allabendlich wandeln sie sich in den Vorstellungen im Theater in »soziale Energie«,¹ die auf das Theaterpersonal, seine Besucher ebenso wie auf jene, die das Burgtheater nie von Innen gesehen hatten, nur vom »Hörensagen« damit in Berührung kamen, identitätsstiftend wirkte.

In den Feuilletons, die gerade zum Thema Burgtheater zahlreich, oft sogar als Leitartikel und fette Kolumnen auf der Titelseite erschienen, kommt dies deutlich zum Ausdruck. Ein Direktionswechsel am Burgtheater bedeutete immer auch eine Neupositionierung; programmatische Erklärungen der antretenden Direktoren halfen verstärkend mit. Immer wird dabei auch von der Tradition des Burgtheaters gesprochen. Tradition ist, wenn auch meist latent, implizites Wissen, auf dem Kommunikation aufbaut.² Tradition ist kollektiv, konsolidierend, stabilisierend, oft wehrhaft defensiv. Tradition wird selten erklärt; jedermann weiß, worum es sich handelt, gleichsam als Gedächtnis einer Überlieferung jenseits des subjektiven Wissens, bzw. der subjektiven Erfahrung.

Ausgehend vom Burgtheater als Ort des Gedächtnisses der Bildungsvorstellungen des Habsburgerreiches, später der Republik, ist dessen Tradition einem kulturellen Gedächtnis aus jüngerer Geschichte zuzuordnen; sie ist ein Baustein der Konstruktion von Dauer. Im Augenblick der historischen Bewusstwerdung des Verlustes der politischen Hegemonie wird das Burgtheater mit seiner Tradition zum Maßstab im Kräftemessen auf dem Gebiet kultureller Hegemonie. Tradition als Erinnerung dagegen ist geschichtslos, sie gibt kein objektives Bild der Vergangenheit, sie ist ein subjektiv konstruiertes Gebilde.

Von Anbeginn an war das Burgtheater ein Instrument der Repräsentation, höfischer Repräsentation zu Beginn des 18. Jahrhunderts, aufgeklärter Repräsentation als deutschsprachiges Nationaltheater ab 1776. Das Burgtheater als kulturelles Prestigeobjekt wurde mit »nationaler Bedeutung« im Sinne des Habsburgerreiches aufgeladen. So konnte der gebürtige Deutsche Heinrich Laube (1806-1884) bereits 1845, Jahre vor Beginn seiner Tätigkeit als Burgtheaterdirektor, feststellen:

Die Tradition, es müsse das Burgtheater das beste deutsche Theater sein, ist unverkennbar politischen Ursprungs. Ihr ist es zu verdanken, daß solch eine Idee wie ein Dogma übergegangen ist in alle Kreise, welche das [...] Theaterwesen und Theaterpublikum bilden, und dass wirklich immer noch der beste deutsche Theatersinn dort erhalten worden ist.³

Während seiner Direktion gelang es auch, dass »das Publikum an diesem Theater hing wie nie.«⁴

Gegen Ende von Laubes Direktionszeit wurden erste Stimmen laut, die vom Niedergang der Tradition unter seiner Direktion sprachen; Tradition wird dabei gleichgesetzt mit Schauspieler-Ensemble. Das französische Konversationsstück, das später ebenfalls als stilbildendes Element erkannt wurde, das Teil der Burgtheatertradition wurde, wird 1866 angegriffen und dem Idealismus als zerstörend gegenübergestellt. Die Unzufriedenheit fasste der Österreicher Emil Kuh 1866 zusammen:

Immer spärlicher sickerte in den letzten Jahren der Born der tragischen Dichtung, immer ängstlicher mied Laube Dasjenige, was von gewisser Seite nur noch spöttisch Idealismus genannt wird, immer lauer zeigte sich das Publikum, wenn es die künstlerische Vornehmheit des Burgtheaters mehr und mehr schwinden sah. [...] Das Repertoire bildete eine Duldsamkeit aus, welche dem Leeren und Frivolen zugute kam, es setzte sich eine Nüchternheit des Spieles fest, welche sich mit einer ungeläuterten Natürlichkeit paarte, und im Schauspielhause entwickelte sich eine Stimmung, welche einem schlaffen Einverständnis des Zuschauers mit den lockeren Tendenzen der Bühne verwandt ist.

5 Presse, 20. 01. 1866.

6 Swift, Jonathan: A Tale of a Tube. Written for the Universal Improvement of Mankind. London: Taylor & Francis Books Limited 1968. Swift kennzeichnet drei – im Folgenden für den Traditionsaspekt des Burgtheaters vor dem ersten Weltkrieg übernommene – Stadien des Verfalls, die den Fortgang der Menschheitsgeschichte bestimmen. Cf. Assmann, Aleida: Zeit und Tradition. Kulturelle Strategien der Dauer. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 1999 (Beiträge zur Kulturgeschichte 15).

7 Fremdenblatt, 17.02. 1876.

8 Brief Sonnenthal an Ludwig Speidel vom 18. 02. 1885. In: Sonnenthal, Hermine von (Hg.): Adolph von Sonnenthals Briefwechsel 1. Stuttgart 1912, p. 305f.

Der Niedergang des Burgtheaters wird beklagt, und Emil Kuh (1828-1876) fügt fast beschwörend hinzu:

Noch wirkte die Tradition des Burgtheaters fort, noch schritten einzelne ausgezeichnete Schauspieler, denen die Anstalt ihren Ruhm verdankt, neben dem Nachwuchs einher, und die Geschicklichkeit Laube's verstand es, hie und da eine Lücke zu verdecken, seiner Energie gelang es, die einander widerstrebenden Elemente vorläufig zu einem künstlichen Einklange zu stimmen. [...] War die Tragödie im Burgtheater ohne Anschütz noch möglich, so ist sie jetzt bereits ohne Julie Rettich ein Problem, war noch von Fichtner ein Abglanz der freieren heiteren Darstellung auf alle übrigen gefallen, so ist jetzt auch dieser Schimmer erloschen, denn dem Talente des Herrn Sonnenthal wohnt solch ausstrahlende Kraft nicht inne. [...] Mit den Stücken der Dumas fils und Sardou haben sich im Burgtheater eingenistet die kühlen Begierden, die erlogenen Sentiments, die nackte Nichtwürdigkeit und die elegante Gewissenlosigkeit.⁵

Das, was man vom Burgtheater erwartet, wird nie erfüllt. Das eigentliche Sehen und Streben hat seinen Sitz im Herzen wie im Kopf, im Gefühl und in der Erinnerung. Im kulturellen Gedächtnis entstand der Mythos des Burgtheaters. An diesem Mythos mussten und müssen sich alle Burgtheaterdirektoren messen, manchmal wurden sie – von der Erinnerung instrumentalisiert – Teil des Mythos, wie z.B. Laube und Dingelstedt, aber auch Wilbrandt und Max Burckhard.

Explizit hielt Laube die Tradition des Burgtheaters fest. Durch das »Explizitwerden der Tradition« trat jedoch eine erste Erstarrung ein.⁶

Zum 100-Jahr-Jubiläum des Burgtheaters seit seiner Bestimmung zum Nationaltheater, 1876, exemplifizierte der Österreich-Ungar Ludwig Hevesi (1843-1910) als Tradition des Burgtheaters den Burgtheaterstil:

Dieser Styl wurde, da ihm eine Epoche unvergleichlich reicher schauspielerischer Produktionskraft im deutschen Volke eben auch hoch bedeutende Träger zuführte, so mächtig, dass er sich, kaum beirrt durch zeitweilige schwächere Oberleitung, von Geschlecht zu Geschlecht fortpflanzte und als überkommene Weise der Kunstübung zum förmlichen Erbstyl wurde, zur Burgtheater-Tradition.⁷

Was machte das Burgtheater zum »besten deutschen Theater«? Der Spielplan, die zur Darstellung ausgewählten Stücke nur in zweiter Linie, vor allem aber die Schauspieler, die diesen Spielplan zum Leben erweckten. Aus der Ensembleleistung entstand der Burgtheaterstil, der unter Einbindung des Publikums zur Tradition ernannt wurde.

Das Traditionsbewusstsein des Burgtheaters gründete sich zum einen auf dem Anspruch, die beste Bühne im deutschsprachigen Raum zu sein. Es gründete sich des Weiteren auf überlieferte Erinnerung an Aufführungen, an schauspielerische Leistungen. Vom Ensemble wurde die Strategie der Traditionsüberlieferung der vorschrittlichen Zeit verlangt. Junge Schauspieler sollten von den älteren in der Burgtheaterkunst unterwiesen werden, von ihnen lernen, damit das Können von Generation zu Generation weitergegeben werden würde, damit die Tradition des Spiels nicht abrisse. »Das Burgtheater war meine Schule [...], die künstlerische Tradition des Burgtheaters, die Einfachheit, die Natur, die Wahrheit.« Denn in der »Werkstatt« mit den großen Schauspielern zu arbeiten, »da hatte ich denn Augen und Ohren weit offen und lauschte ihnen Vieles ab«, erinnerte sich Sonnenthal ganz im Sinne der von Laube herausgestellten »Grundelemente des Burgtheaters«.⁸

Erst in zweiter Linie und viel später werden als wesentlicher Bestandteil des Traditionsbewusstseins die im Spielplan vertretenen »Klassiker« genannt. Klassische Spieltexte bilden eine Norm, auf der Traditionsbewusstwerdung gegründet wird, denn sie implizieren Gleichzeitigkeit und Zeitresistenz, überzeitliche Affinität, Quellengläubigkeit und normativen Anspruch. Indem für das Burgtheater auch der klassische Spielplan, die Klassiker im Spielplan, zu einem Bestandteil von Tradition erklärt wurde, wird die Konstruktion von Dauer noch zusätzlich unterstützt. Überspannt bereits die Tradition als Brücke aus der Vergangenheit in die Zukunft die Gegenwart, so schließen auch die Klassiker die gegenwärtige Zeit aus.

In dritter Linie und abermals verspätet wird auch die Aufnahme der Moderne in den Spielplan als Verpflichtung gegenüber der Tradition des Burgtheaters genannt. Obwohl die Moderne, die zeitgenössische Produktion, schon unter Laube Eingang in den Spielplan gefunden hatte, wurde sie in den Jahren danach als nicht vordringlich ausgeblendet. So schrieb August Förster über die Laubesche Direktion im Jahr 1867: »Die Zeit des eigentlichen

9 August Förster in einem anonymen Brief an den Obersthofmeister im September 1867. In: Koch 1922, p. 35.

10 Cf. Sprengel, Peter/Streim, Gregor: Berliner und Wiener Moderne. Vermittlungen und Abgrenzungen. In: Literatur, Theater, Publizistik. Wien: Böhlau 1998 (Literatur in der Geschichte. Geschichte in der Literatur 45).

11 Fremdenblatt, 11.04. 1880.

12 Neues Wiener Tagblatt, 18.05. 1881.

13 Neue Freie Presse, 21.05. 1881.

Hoftheaters» war in den großen Staaten vorbei. Diese Bühnen mussten anfangen, »sich als Nationaltheater zu fühlen«.

Die öffentliche Meinung will, die Bühne soll modern sein; die Stimmungen, die in dieser Zeit liegen, die Strebungen, die alle Welt bewegen, sollen dort zum Ausdruck gelangen. Das Publikum will seine höchsten Interessen auch in der Kunst wieder klingen hören.⁹

Erst um die Jahrhundertwende, im Wettkampf mit der deutschen Hauptstadt Berlin, kam die Moderne wieder als neu erworbene Tradition des Burgtheaters ins Gespräch.¹⁰ Kulturpolitische Entscheidungen wurden in der Monarchie und auch noch später immer in Hinblick auf die Tradition des Hauses getroffen, galt doch die Tradition als Garant für künstlerische Hegemonie.

Im Sinne der Fortführung der Tradition, ja um sie sogar noch zu »erhöhen«, erfolgte 1880 die Bestellung des Freiherrn Leopold Friedrich von Hofmann (1822-1885) zum Generalintendanten der eben wiedererrichteten Generalintendanz, der verwaltenden Oberbehörde der Hoftheater. Dazu war im hofnahen Fremdenblatt zu lesen:

Die beiden Hoftheater erhalten in Freiherrn von Hofmann einen obersten Chef, welcher mit gerechtem und gediegenem Urtheil ein hohes Maß an Güte und Wohlwollen verbindet, welcher frei von jedem Vorurtheil künstlerische Werke nur nach ihrem Werthe und ihrer Bedeutung schätzt, welcher den Glanz und die Tradition der beiden großen Institute gewiss zu erhöhen bemüht sein wird.

Hofmann war lange Jahre als Zensor des Burgtheaters tätig gewesen. »In welchem Geiste Baron Hofmann die Zensur des Burgtheaters geübt hat«, wurde lobend erwähnt, denn »er bewirkte, dass mit veralteten Überlieferungen und Anschauungen gebrochen und mit Freisinn die Dichtungen beurtheilt wurden.« In diesem Sinne erwartete man sich, dass »die beiden Hoftheater Musterinstitute bleiben sollen und werden, und selbst auf jene Bühnen, die ein anderes Programm verfolgen müssen, eine wohlthätige Wirkung üben können.«¹¹

Ein Jahr später, 1881, starb der Direktor des Burgtheaters Franz von Dingelstedt (*1814), der ein Garant der Erfüllung des kulturpolitischen Programms gewesen war. Am Grab sprach der Präsident der *Concordia* die Hoffnung aus, »dass vielleicht eine kleine künstlerische Gemeinde die Tradition seines genialen Schaffens als ein heiliges Gut hüten werde.«¹² 1881 stand das Haus auf einem künstlerischen Zenit. Die Tradition hatte sich so sehr im kulturellen Gedächtnis der Gesellschaft gefestigt, dass sie zum eigentlichen Direktor des Hauses geworden war. Die Erstarrung äußerte sich in Exklusivität, Ausschließlichkeit und Weigerung der Erneuerung. Und so hieß es zur Nachfolge Dingelstedts in der großbürgerlich-liberalen *Neuen Freien Presse*:

Es bleibt vorläufig Alles beim Alten. Man hat mannichfach die Besorgniß ausgesprochen, jetzt, da der Mann die Augen geschlossen, welcher die Tradition des Hauses so streng gehütet, werde man plötzlich eine regellose Protections-Wirthschaft geltend machen, man werde Autoren und Schauspieler ohne Wahl in die heiligen Hallen einziehen lassen und was dergleichen alberne Prophezeiungen mehr sind. Die so sprechen wissen offenbar nicht oder wollen es absichtlich nicht wissen, daß die Künstler, welche ja das erste Wort im Hause sprechen, von so hoher Ehrerbietung gegen das alte Institut erfüllt sind, um es persönlichen Interessen dienstbar machen zu können; nicht minder wird der General-Intendant Baron Hofmann, welcher seit einer so langen Reihe von Jahren für die künstlerischen Interessen des Hauses eine rühmliche Thätigkeit entfaltet hat, auch während des Interregnums dafür Sorge tragen, daß das Burgtheater dem einstigen Nachfolger Laube's und Dingelstedt's in der gegenwärtigen Gestalt in ungeschmälerter Würde und Harmonie übergeben werden kann. Das Burgtheater wird blos zum Theile geleitet, zum anderen Theile beherrscht es kraft seiner Tradition diejenigen, welche es zu regieren haben.¹³

Das direktoriale Interregnum nach Dingelstedts Tod 1881 lenkten »hochbegabte Künstler«, die Repräsentanten des »unvergleichlichen Ensembles«. Die Schauspieler Carl La Roche, Ludwig Gabillon, Adolf Sonnenthal, Josef Lewinsky und Ernst Hartmann übernahmen provisorisch für ein halbes Jahr die Leitung der Direktionsgeschäfte. Die Tradition des Burgtheaters, das »beste deutsche Theater« zu sein, wie Laube es 1845 formuliert hatte, war auch vierzig Jahre später ungebrochen. Der neu ernannte Generalintendant, Josef Freiherr von Bezecny (1829-1904) wies darauf 1885 in seiner Antrittsrede hin:

14 Haus-, Hof- und Staatsarchiv, GI 117
ex 1885, Zahl 1811, fol. 29-294. Neue
Freie Presse, Wiener Allgemeine
Zeitung, Fremdenblatt, Montags-
Blatt, Morgen-Post, et. al., 2.
November 1885.

15 Cf. Alter, Robert: Scholem und die
Moderne. In: Schäfer, Peter/Smith,
Gary (Hg.): Gershom Scholem.
Zwischen den Disziplinen. Frankfurt/
M.: Suhrkamp 1995, p. 167.

16 Speidel, Ludwig: Neue Freie
Presse, 14. 08. 1881.

17 Wiener Abendpost, Neue Freie
Presse, 30.10. 1881.

18 Cf. Dietrich, Margret:
Burgtheaterdeutsch – Weimarer
deklamatorischer Stil und deutsche
Hochsprache. In: Nohl, Ingrid (Hg.):
Ein Theatermann. Theorie und
Praxis. Festschrift zum 70. Geburts-
tag von Rolf Badenhausen.
München: Waidhas & Steinberger
1977, pp. 67-87.

19 Max Kalbeck: Neues Wiener
Tagblatt, 01.07. 1887.

20 Wiener Allgemeine Zeitung,
29.06. 1887.
Zweieinhalb Jahre später
herrschte die Meinung, »unter
Wilbrandt's mildem Scepter war
der Geist der Eigenwilligkeit
und Disciplinlosigkeit bei dem
Künstlervölkchen des Burgtheaters
üppig emporgewuchert«, Wiener
Allgemeine Zeitung, 24. 12. 1889.

Trotz allem, was im Laufe der Jahre, der Ereignisse über uns hinweggerauscht ist, das Burgtheater, es hat seinen Rang nicht eingebüßt; es ist das Musterinstitut für die deutsche Schauspielkunst geblieben und wird es, so Gott will, auch bleiben. Diese seine hervorragende, dominierende Stellung, die selbst über Österreich und Deutschland hinaus, man möchte sagen in aller Welt, neidlos anerkannt wird, hat es aber nicht nur den hochbegabten Künstlern zu danken, welche an demselben wirken, sondern auch dem unvergleichlichen Ensemble, welches sich nach und nach herausgebildet hat, welches sich von Generation zu Generation fortpflanzt, welches die schönste Tradition des Burgtheaters bildet. Das Burgtheater hat überhaupt nichts zu tun als an seinen Traditionen festzuhalten.¹⁴

Die bedeutendsten Wiener Blätter brachten die Rede Bezecny's, die die Generalintendanz den Redaktionen übermittelt hatte, anlässlich seines Amtsantrittes zum Abdruck. Durch ständige Verwendung des Begriffes, durch Berufung auf die »Tradition« des Burgtheaters wurde diese explizit und erstarrte. Im nächsten Stadium finden wir sie durch Interpretation vergewaltigt, und schließlich – wie noch zu zeigen sein wird – durch die Entfernung aus der Lebenswelt tabuisiert. An der Wende zur Moderne wurde die Tradition des Burgtheaters zum »Mythos der Kontinuität«.¹⁵

Auf die Phase des Explizitwerdens der Tradition folgte die »Vergewaltigung der Tradition durch Interpretation«.

Die Anforderungen an den neuen Burgtheaterdirektor waren aus der Sicht derer, die die Tradition hochhielten, klar. Sie sprachen von der »Einsicht in die Seele des Burgtheaters« und von der »nötigen Pietät für dieses edle Institut«, als Voraussetzung für die Wahl des neuen Burgtheaterdirektors. Die vorgeschlagenen Kandidaten, die Repräsentanten der »Burgtheater-Gesinnung« sein sollten, kamen aus der literarischen wie schauspielerischen »Tradition« des Burgtheaters.¹⁶

Ende November 1881 wurde der Deutsche Adolf Wilbrandt (1837-1911) zum Direktor ernannt. Seine, vom Generalintendanten klar formulierte Aufgabe war, »das Burgtheater auf seiner Höhe als erste aller deutschen Bühnen zu erhalten«.¹⁷ Wilbrandt wirkte als Bewahrer der Tradition, sein Idealismus bestand darin, »diese Bühne, die noch immer die erste Bühne deutscher Zunge ist, zum höchsten Muster und Vorbilde in jedem Sinne zu machen«, wie er in seiner Antrittsrede versprach.

Man schrieb das Jahr 1881. Aus Laubes »bestem deutschen Theater« war die »erste deutsche Bühne« geworden. War Laubes Ausspruch noch unpolitisch gewesen, so brachten die politischen Veränderungen eine neue Sicht. Seit 1871 wurde »deutsch« Berlin, der neuen Reichshauptstadt zugeteilt, »österreichisch-deutsch« Wien, der alten multikulturellen Metropole, zugesprochen. Der österreichischen Darstellungskultur, wie sie jahrzehntelang lebendig und prägend für die Tradition des Burgtheaters gewesen war, wurde mit Wilbrandts Ernennung die deutsche Literaturkultur zur Seite gestellt. Schon zur Zeit Goethes war dieser Gegensatz – Literaturkultur via Darstellungskultur – in der Auseinandersetzung bzw. vergleichenden Gegenüberstellung zwischen Weimar und Wien augenscheinlich gewesen. Während Weimar mit seiner Weimarer Klassik Literatur schuf, versuchte man in Wien einen Sprechstil als gestaltende Literatur zu entwickeln.¹⁸ Im Wiener Burgtheater wurde es zur Tradition, dass die Künstler Sprache versinnlichten, auf der Bühne verleblichtes Geschehen darstellten. So entstand das später als »Burgtheaterdeutsch« bezeichnete Sprechen auf der Bühne, eine Mischung aller Akzente und regionaler Dialektfärbungen, die im Miteinander auf der Bühne abgeschliffen, geschwächt, keineswegs aber eliminiert, sondern zur Bühnenaussprache transformiert wurden. In diesem Sinne wurde das Burgtheater als »geheiliger Tempel deutscher Schauspielkunst« bezeichnet, der es »über ein Jahrhundert lang geblieben ist«.¹⁹

Bei Wilbrandts Amtsabtritt 1887 wurden Stimmen laut, die das Erstarren in der Tradition, die zum Prestigeobjekt geworden war, beklagten und sich nach frischem Wind sehnten. Über Wilbrandts sechsjährige Leitung des Burgtheaters hielt Hugo Klein (1853-1915) fest:

Wilbrandt hat eine edle Tradition wieder zur Geltung gebracht, aber er stand nur in lockeren Beziehungen zu den Strömungen der Gegenwart. Sein Eingreifen war eine Nothwendigkeit, aber diese sechs Jahre der Läuterung waren uns gerade genug. Es wandelt uns eine seltsame Lust an, wieder ein wenig sündhaft zu sein, ein frischerer Lufthauch muß durch das alte Gemäuer ziehen, selbst auf die Gefahr hin, daß wir von unserem Prestige, das wir so schwer wiedererlangt haben, ein Teilchen einbüßen sollten.²⁰



21 Wiener Allgemeine Zeitung,
10.01.1921.

22 Wiener Allgemeine Zeitung,
29.06.1887.

23 Haydamowsky, Franz (Hg.): Hugo
Thimig erzählt von seinem Leben
und dem Theater seiner Zeit. Briefe
und Tagebuchnotizen. Graz: Böhlau
1962. Tagebuch-Eintragung vom
20.05.1887.

24 Neues Wiener Tagblatt,
30.06.1887.

25 Fremdenblatt und Neue Freie
Presse, 10.06.1887

26 Brief an Sonnenthal vom
22.06.1888: In: Sonnenthal 1912, p.
29.

27 HHStA, GI 125 ex 1887, Zahl 1333.

28 HHStA, GI 130 ex 1888, Zahl 1200,
fol. 37-44.

29 Wiener Allgemeine Zeitung,
24.12.1889.

30 Illustriertes Wiener Extrablatt,
26.10.1888.

31 Fremdenblatt, 04.11.1888.

»Als Adolf Wilbrandt Leiter des Burgtheaters wurde«, so Berta Zuckermandl in der *Wiener Allgemeinen Zeitung*,

da glaubte man damit für dieses Institut eine Aera des geistigen Aufschwunges gekommen. Aber ein stets nach rückwärts gewandter, stets eklektisch nach Tradition suchender, ein literarischer und niemals ein erlebender Geist, ließ jenes konservative von Freiluft des Schaffens sich absperrende Theater der Gestrigen werden.²¹

An den Nachfolger Wilbrandts wurde dennoch die Anforderung gestellt, dass er »die Gewähr böte, dass das Burgtheater den Traditionen treu bleibe und nicht auf Abwege gerathe.«²² Der Hofschauspieler Hugo Thimig drückte die Sorge des Ensembles aus: »Gerade jetzt, wo es gilt, die alte künstlerische Tradition auf einen neuen Platz, in ein neues Haus zu retten, brauchten wir nöthiger als je einen Künstler und eine feine Natur zur Führung.«²³ Provisorisch, als Platzhalter für den Wunschkandidaten der Generalintendanz August Förster, wurde abermals Adolf von Sonnenthal (1834-1909) mit der Leitung betraut. Sonnenthal verstand sich dabei als Diener der »heiligen Tradition«, zu der er, gemeinsam mit seinen Künstlerkollegen, im Sinne des kaiserlichen *viribus unitis*, sein »geringes Scherflein« beizutragen versprach.²⁴

Der gebürtige Sachse August Förster (1828-1889), der 1876 nach achtzehnjähriger Tätigkeit als Schauspieler am Burgtheater ausgeschieden war, war 1887 am *Deutschen Theater* in Berlin gebunden. Seine Mitsoziatäre stellten sich gegen seine Berufung nach Wien, wiewohl sie es nachempfinden konnten, »welch verdienten Reiz es haben mag, zur Leitung jenes Theaters berufen zu sein, das durch seine künstlerische Tradition seit langer Zeit als Musterbühne gilt und an dem sie selbst früher eine Reihe von Jahren ersprießlich gewirkt haben.«²⁵

Sonnenthal und seine Künstlerkollegen galten als »Fleisch und Person gewordene« Burgtheatertradition, wie Ludwig Speidel es nannte.²⁶ Als »schwärmerischen Verehrer des Burgtheaters und seiner Tradition« kennzeichnete ihn auch Generalintendant Bezecny.²⁷ Ganz in diesem Sinne hatte Sonnenthal während der sechzehn Monate seiner Direktionszeit auch die Übersiedlung ins neue Haus am Ring durchzuführen. Der Generalintendant lobte Sonnenthal dem Kaiser gegenüber:

Er hat die Direction des Burgtheaters, getreu der alten Tradition, geführt in einer Zeit und unter Verhältnissen wie sie schwieriger und mühevoller kaum gedacht werden können, indem zu den gewöhnlichen Agenden auch noch die Unmasse von Geschäften hinzutrat, die mit der Übersiedlung in das neue Haus verbunden waren.²⁸

1888 erfolgte dann die Ernennung Försters. Seiner Ankunft in Wien eilten Versprechen hinsichtlich der Leitung des Burgtheaters voraus. Die Positionierung des Burgtheaters in Hinblick auf die Tradition des Hauses wurde vor allem in den Jahren nach der Übersiedlung ins neue Haus am Ring zu einer Frage der Kontinuität, denn »mit dieser Anpassung alter Traditionen an neue Verhältnisse musste voraussichtlich eine Fülle von Arbeit, Mühe und Unannehmlichkeiten aller Art verbunden sein.«²⁹ Die Berliner Korrespondenten meldeten nach Wien:

Förster will die Traditionen des Burgtheaters im modernen Geiste fortführen und in erster Reihe die classischen Dramen pflegen, welche den eisernen wohlgehüteten Bestand einer jeden künstlerisch geleiteten vornehmen Bühne bilden müssen. Heilig muß dem Schauspieler das kostbare Vermächtniß der Heroen in der Dichtkunst sein und jeder Director, der über eine Künstlerschaar, wie sie im Burgtheater vorhanden ist, verfügt, muß seinen Stolz darein setzen, das Publicum mit den Offenbarungen des Dichtergenius in der denkbar schönsten Weise bekannt zu machen.³⁰

Durch die Übersiedlung ins neue Haus war das reiche Repertoire des Burgtheaters ziemlich dezimiert worden, waren doch viele der Stücke gar nicht oder nur nach langwierigen Proben auf der neuen, größeren Bühne spielbar. Im *Fremdblatt* waren Försters Aufgaben nachzulesen:

Eine der ersten Sorgen des neuen Chefs wird nun die gründliche Restitution des klassischen Repertoires sein, das in den letzten Jahren ziemlich verblaßt und dezimiert worden ist und einer Auffrischung in der Inszenierung und Darstellung dringend bedarf; der glorreiche Fortbestand dieses Repertoires aber ist eine unbedingte Nothwendigkeit, wenn an den Traditionen unseres alten Hofspielhauses festgehalten werden soll in der jüngsten Aera.³¹



32 Wiener Zeitung und Neue Freie
Presse, 03.10.1888; Neues Wiener
Tagblatt und Fremdenblatt,
05.10.1888.

33 Koch (Hg.), Burgtheaterbriefe,
p. 47.

34 Wiener Allgemeine Zeitung und
Fremdenblatt, 05.10.1888.

35 Assmann 2000, p. 64 f.

36 Ibid., p. 90.

Der Generalintendant schließlich fasste in seiner Rede anlässlich der Vorstellung des neuen Direktors auf der Bühne des Burgtheaters zusammen:

Man nannte Sie die rechte Hand Laube's, man nannte Sie auch den Freund Dingelstedt's, gewiss werden Sie neben dem reichen Schatz von Erfahrungen, den sie inzwischen und namentlich an dem ausgezeichneten Kunst-Institute, an dem sie zuletzt wirkten, gesammelt haben, die Traditionen nicht ganz vergessen, welche von den Beiden hinterlassen worden sind.³²

Laube, der die Tradition des Burgtheaters explizit ausgesprochen und später das Burgtheater erfolgreich geleitet hatte, war nach der Übersiedlung des Burgtheaters ins neue Haus zu einem fixen Bestandteil der Determinanten der Burgtheatertradition geworden. Ebenso wurde auch mit der Direktionsperiode Dingelstedts verfahren. Laube und Dingelstedt wurden als Gestalten in der Geschichte des Burgtheaters aus ihrem historischen Umfeld und ihrer Realität isoliert, einer De-Kontextualisierung zugeführt, als Norm etabliert und dem Bereich der Tradition einverleibt. Zu ihrer Zeit allerdings waren ihre Burgtheaterdirektionen keineswegs unwiderrprochen geblieben. Der Schauspieler Josef Altmann beklagte z.B. 1877 »die beispiellose Stagnation des Repertoires« und die »großen Lücken im Personal« sowie die »Missstimmung, die sich aller bemächtigt hat«, und auch August Förster setzte hinzu: »Die Stimmung im Burgtheater ist furchtbar. Dingelstedt hat nicht einen Freund mehr.«³³

Fast flehentlich wirkten Sonnenthals Begrüßungsworte an Förster, wenn er von den »heiligen Traditionen des Burgtheaters« spricht, von der »heiligsten Aufgabe«, »die künstlerischen Traditionen unseres Hauses zu erhalten und auf die jüngere Künstlergeneration fortzupflanzen.« Förster versprach es und schloss seine Antrittsrede mit den Worten: »Im neuen Hause das alte Burgtheater!«³⁴ Das hofnahe *Fremdenblatt* kommentierte Försters Antrittsrede im Sinne von Bewahren und Fördern der Tradition. »Tradition ist das Herkömmliche in Haltung und Handlung, das sich in sozialen und geistigen Gemeinschaften, in kulturellen Überlieferungszusammenhängen aller Art fortpflanzt.« So zu lesen im *Grimm'schen Wörterbuch*. Auf das Burgtheater angewandt, könnte man sagen: »Das Herkömmliche in Haltung und Handlung« entspricht der Darstellungsweise, dem Spiel, dem Repertoire als Material der Darstellung. Die »soziale und geistige Gemeinschaft« sind die Schauspieler, das Publikum, die auf der Bühne Schaffenden und die Rezipierenden. Bei den »kulturellen Überlieferungszusammenhängen« fließt die Erinnerung ein, wobei dem Feuilleton in der Einübung von Erinnerung große Bedeutung zukommt. Auch mündliche Überlieferung spielte durch Erzählen lang vergangener Theatereindrücke in vielen Familien eine wichtige Rolle. Tradition bewährte sich als ein Sonderfall der Kommunikation, als so genannte »vertikale Kommunikation«, zur Übermittlung von Nachrichten über die Gegenwart hinaus.³⁵

Tradition hatte als Begriff in der Vor-Moderne »Legitimationscharakter« (Assmann) und entzog sich dadurch auch der Kritik. Die reflektierte Vergangenheit diente als Quelle der mythisierten Normen, aus denen Tradition abgeleitet wurde. Erst in der Moderne, im Wiener *Fin de siècle*, wandelte sich der Begriff, durch Traditionskritik. Durch den in Wien in aller Munde überlieferten Ausspruch Gustav Mahlers, Tradition sei Schlamperei, wurde dieser Wandel augenfällig. Parallel zur »Moderne«, die mit ihren Demokratisierungstendenzen, der Anpassung an Markt-Rationalitäten und der Beschleunigung des Wandels bei den Menschen Verunsicherungen auslöste, wurde Tradition neuerlich bedeutsam für die Identität der Gesellschaft. Tradition wurde verbunden mit Autorität, Wertsicherung und Zeitbeständigkeit. Beim Traditionsbegriff der Moderne geht es um »Identitätssicherung«, um eine »auf Dauer gestellte kulturelle Konstruktion von Identität«.³⁶ Gerade zu diesem Zeitpunkt, ab der Jahrhundertwende, wurde der Traditionsbegriff für das Burgtheater immer wieder politisch instrumentalisiert, als Bollwerk gegen Berlin und das Deutschtum der neuen Metropole.

Förster, von dem man sich so viel in Bezug auf die Leitung des Burgtheaters erhofft hatte, starb unerwartet bereits im Jahr 1889. In der Nachfolgediskussion wurde die Forderung nach einem literarischen Direktor gestellt. Nach der Übersiedlung ins neue Haus, als das Repertoire durch die Umstellungsprobleme eingeschränkt worden war, wurde der Spielplan und darin vor allem die Klassiker als Bestandteil der Tradition des Burgtheaters offenbar. Das beste Ensemble braucht Vorlagen, Aufgaben, in denen es sich realisieren kann. Schauspieler-Tradition allein genügte nicht mehr.



37 Bettelheim, Anton: Acta Diurna.
Wien: Hartleben's Verlag 1899, p.
233–237.

38 Neues Wiener Tagblatt,
31.12.1889.

39 HHStA, GI 135, Zahl 580 ex 1890.

40 Cf. Fremdenblatt u.a.,
14.05.1890.

41 Ibid.

42 Neues Wiener Tagblatt,
22.06.1890.

43 Wiener Allgemeine Zeitung,
19.12.1897.

Auf die Dauer genügt an erster Stelle doch nur eine geistige Kraft ersten Ranges. Der »unsichtbare Director des Burgtheaters«, von dem Wilbrandt einst so schön und weise sprach, die Tradition großer Kunstübung und edler Pflichterfüllung verschwindet, wenn den Künstlern nicht immer wieder neue, hohe, begeisternde Aufgaben gestellt werden. Wilbrandt hat seine Sendung solcherart aufgefaßt: Sophocles, Calderon, Shakespeare, Turgenjew hat er gebracht; Kleist's *Penthesilea*, Ibsen und Anzengruber wollte er „burg“-möglich machen.³⁷

Alfred von Berger, literarischer Sekretär, rechte Hand des Direktors und Gatte von Stella Hohenfels konnte als Nachfolger Försters noch nicht zum Zug kommen, seiner Ernennung stand vorgeblich die »Tradition« hinderlich im Wege. »Maßgebende Faktoren halten es mit der Tradition des Burgtheaters für unvereinbar, dass die Gattin des Direktors schauspielerisch am Burgtheater wirke.«³⁸ Berger verließ das Burgtheater, sein Nachfolger als literarischer Sekretär wurde Max Burckhard (1854-1912), der im darauf folgenden Jahr auch die Direktion übernahm. Generalintendant Bezecny lobte die Wahl Burckhards dem Obersthofmeister gegenüber:

In Dr. Burckhard erblicke ich eine solche Persönlichkeit und nicht zum mindesten bestärkt mich in dieser Wahl der Umstand, dass er ein Österreicher ist, ein Wiener, der die jedem Wiener sozusagen ins Herz gepflanzte Liebe zu unserem Burgtheater theilt, der es als seine vaterländische Ehrenpflicht erachten wird, dessen ruhmvolle Tradition hochzuhalten und zu pflegen.³⁹

Das Burgtheater hatte seinen fixen Platz im kulturellen Gedächtnis der Österreicher, der Wiener, und nicht nur dort, denn auch »das Herz« wurde programmatisch in die Erinnerungsarbeit eingeschlossen. Identitätssicherung war »vaterländische Ehrenpflicht.« In diesem Sinne stellte der Generalintendant Burckhard auch dem gesamten Ensemble vor, warb um Vertrauen für ihn und um »loyale Unterstützung«, »welche eine Vorbedingung für das gedeihliche Wirken in diesem Kunst-Institute ist und den Traditionen des Burgtheaters entspricht.«⁴⁰

Der neue Direktor jedoch ließ in seiner Antrittsrede bereits traditionskritische Worte hören, er sprach aus, was er zu tun plante, und versicherte sich der Unterstützung der Mitglieder des Hauses:

Von Ihnen aber, die Sie alle die Liebe zu unserem Burgtheater so innig verbindet, bin ich überzeugt, daß Sie mich in diesem Streben, das Rechte zu thun, auf das kräftigste unterstützen werden, daß, wenn ich manche herrschende Traditionen, die ich für schädlich erachte, ignoriere, wenn ich dort keine persönlichen Rücksichten übe, wo ich nicht darf, jeder einzelne immer überzeugt sein werde, daß nur so das Ganze zu gedeihen vermag, und auch sein eigener künstlerischer Erfolg aufs engste verwachsen ist mit dem des Allgemeinen.⁴¹

Das *Neue Wiener Tagblatt* fasste seine Anforderungen an den neuen Burgtheaterdirektor folgendermaßen zusammen: »Wenigstens schauspielerisch soll uns das Burgtheater auf seiner Höhe erhalten bleiben, nachdem es die dramatische Initiative längst an Berlin und andere deutsche Bühnen abgegeben hat.«⁴²

Burckhard hatte erstmals im Zusammenhang mit dem Burgtheater auf erstarrte und dadurch schädliche Traditionen, Hemmnisse, die es zu beseitigen galt, verwiesen. Er verstand Tradition als lebendigen Prozess und Gegensatz von Erstarrung, und so brachte seine Direktion auch die Öffnung des Hauses für die Moderne der Gegenwart: die moderne Schauspielkunst einerseits, die zeitgenössische Literatur andererseits. Die Spaltung, die sich dadurch in der Öffentlichkeit vollzog, fasste Felix Salten (1869-1945) sieben Jahre später zusammen:

Als Mitterwurzer noch lebte und hie und da eine leichte Hypertrophie der Kassen bemerklich wurde, da hieß es, die Tradition sei tödlich erkrankt, das Burgtheater leide am Starwesen. Nach Mitterwurzer's Tod erholte sich »die Tradition« mit unglaublicher Schnelligkeit, wogegen wieder die Einnahmen in beängstigender Weise zusammenschrankten. [...] Und doch ist es weder die verletzte Tradition, noch das Starwesen, noch die Lyraform, noch der Director, woran das Burgtheater zugrunde geht. Alle Rezepte sind vergeblich, alle Operationen müssen resultatlos bleiben. Denn nur das gute alte Hausmittel kann hier helfen: Gesunde Nahrung und frische Luft.⁴³

Ludwig Speidel (1830-1906), der Doyen der Burgtheaterkritik, sang der Tradition des Hauses im folgenden Jahr den Abgesang:



44 Neue Freie Presse, 01.01.1898.

45 Neue Freie Presse, 11.04.1917.

46 Neues Wiener Tagblatt,
30.01.1898.

47 Neues Wiener Journal, 31.01.1898.

48 Reichspost, Wiener Allgemeine
Zeitung, 20.02.1898.

Wir können uns alle nicht verhehlen, daß das alte Burgtheater in den letzten Zügen liegt – freilich hat es nie ein schöneres Sterben gegeben. Seine Tradition ist nicht mehr zu erhalten, außer theilweise und vermischt mit anderen Richtungen der Schauspielkunst. Ein neuer Geist, andere Geister begehren Einlaß in das alte Institut. Klopfen hat man sie schon lange gehört. Unter den Directoren des Burgtheaters war Burckhard der erste, der mit scharfem Instinct spürte, der mit Klarheit erkannte, daß es mit dem alten Burgtheater aus und vorbei ist.⁴⁴

Und noch 1917 erinnert sich Hugo Wittmann (1839-1923) Burckhards Direktionszeit in diesem Sinne: »Burckhards erste Regierungszeit war auch schrecklich genug. Er verwüstete die Tradition, säte Unfrieden um sich herum, rüttelte rücksichtslos an allen Säulen des ehrwürdigen Instituts.«⁴⁵ Auch Max Kalbeck (1850-1921) schrieb zu Burckhards Abgang den Abgesang der »Tradition des Burgtheaters«, denn das, worauf die Tradition fußte, das Ensemble, der Burgtheaterstil, das Publikum in seiner speziellen Zusammensetzung, waren nicht mehr. Er hoffte auf jemanden, der das Erbe würdig verwalten würde:

Zum Ruin des mit seinen Traditionen an das Haus auf dem Michaelerplatze gebundenen alten Ensembles hat das Engagement Mitterwurzer's sehr viel beigetragen. Der Excentrische geniale Virtuose erschien zu spät für das Theater und entschwand zu früh für den Direktor. So konnte er beiden nicht helfen. Das Werk der Zerstörung wurde von ihm beschleunigt, ehe noch der Bau der Zukunft vollendet war, und als Mitterwurzer plötzlich starb, hinterließ er keine ausfüllbare Lücke, sondern ein Trümmerfeld. Sein Publikum konnte niemals das des Burgtheaters werden; mit ihm verloren sich seine sensationsbedürftigen Anhänger, welche die stille Gemeinde der treuen Stammgäste verdrängt hatten. Kainz ist berufen, nicht die Nachfolge Mitterwurzer's, sondern das unverlorene Erbe der künstlerischen Vergangenheit anzutreten, auf welche das Burgtheater zurückblickt, und jenes Vermächtnis wieder ertragsfähig zu machen, indem er es mit seinesgleichen theilt.⁴⁶

Die mahnenden Worte wurden jedoch nicht gehört.

Nach den beiden Stadien des Explizit-werdens und der Vergewaltigung der Tradition folgte ihre »Entfernung aus der Lebenswelt durch Tabuisierung«. Dadurch ging ihr Orientierungspotential für die Gesellschaft verloren.

Die Wahl des Nachfolgers Burckhards erstaunte alle. Als der Deutsche Paul Schlenther 1898 zum Direktor ernannt wurde, waren die Anhänger der Moderne ebenso ratlos wie die Traditionalisten. Paul Schlenther (1845-1916) war bekannt als Mitbegründer der *Freien Bühne* in Berlin ebenso wie durch sein schriftstellerisches Eintreten für den Naturalismus, für Hauptmann und Ibsen. Bei der Vorstellung Schlenthers allerdings wurde »allseits [...] die Gelegenheit ergriffen, um der Tradition des Burgtheaters ruhmvolle Worte zu widmen.«⁴⁷ Von Seite der Kulturverantwortlichen, Obersthofmeisteramt und Generalintendanz, erfolgte die Ernennung Schlenthers nicht zur Erneuerung des Burgtheaters, sondern vielmehr zur Bestätigung seiner Tradition. Die Tradition galt als Tabu. Generalintendant Bezecny sprach es anlässlich der Vorstellung des neuen Direktors, die mit seinem Amtsaustritt zusammenfiel, aus:

Möge es Ihnen, verehrter Herr Director, vergönnt sein, dem Burgtheater seinen alten Ruhm zu erhalten! Der erlesenen Künstlerschaar, die in unverdrossener freudiger Pflichterfüllung um das Banner des lieben alten Burgtheaters und seiner ehrwürdigen Tradition geschaart ist, rufe ich meinen herzlichsten Abschiedsgruß zu und sage ihnen allen meinen wärmsten Dank für die während der Zeit unseres Zusammenwirkens dem Burgtheater geleisteten ausgezeichneten Dienste, und für die Unterstützung, die mir dieselben in der Sphäre meiner Amtswirksamkeit stets gewährten.⁴⁸

Und auch Schlenther bekannte sich in seiner Antrittsrede als ein um die Bewahrung der Tradition Bemühter.

Alles im Burgtheater war zementierte Tradition geworden, nichts durfte geändert werden. Das Festhalten an einer Tradition jedoch, die – wie Burckhard erkannt hatte – erstarrt war, den Lebenszusammenhang verloren hatte, legte dem Theater Fesseln an. Als Strategie der Dauer erfüllte die »echte« Tradition nicht mehr ihre Aufgabe. In den folgenden Jahren wurden immer mehr Stimmen laut, die das Lähmende des sturen Festhaltens am Alten erkannten:



49 Leitlich, Albert: Deutsches
Volksblatt, 28.06.1902.

50 Fremdenblatt, 01. 02.1908.

51 Sonn- und Montags-Zeitung,
03. 02.1908.

52 Neue Freie Presse, 01.04.1917.

53 Fremdenblatt, 14.11.1909.

54 Deutsches Volksblatt, 24.11.1909.

55 Wiener Montags-Journal,
22.10.1909.

Und so geht es nun seit Jahren fort, ohne dass die große Öffentlichkeit die verborgenen Schäden gewahr wird. Noch halten die alten Bestände und Traditionen und das Renommé vor; sind sie erschöpft, dann ist Schlenther mit seinem Latein zu Ende. Es bleibt nur übrig zu hoffen, dass er nicht so lange Burgtheaterdirector ist.⁴⁹

Unter Schlenthers Direktionszeit war die Tradition des Burgtheaters zur Ausrede geworden, zum absoluten Maßstab, dem man selbständiges Handeln und Denken schuldig blieb.

So sei am heutigen Tage, der ein Jahrzehnt von Schlenthers Wirken an unserer Hofbühne abschließt, nicht übersehen, was er der Burg und ihren Traditionen schuldig geblieben ist, aber es sei auch nicht vergessen, was er ihres Namens Würdiges uns gegeben hat.⁵⁰ Er war in die Form gezwängt und wagte es nicht, gegen die Tradition zu kämpfen, und die Versteinerungen der alten Burg galten ihm heilig.⁵¹

Der Burgschauspieler Ernst Hartmann (1844-1911) schrieb in diesem Sinne 1909 an Adolf Sonnenthal:

Die Tradition [des Burgtheaters], sein Lebensgesetz, wird ihm nicht selten zur Lebensgefahr. [...] Die Klassiker bilden den eigentlichen Hausschatz, sie wirken erziehlich auf den Schauspieler wie auf das Publikum, an dieser Säule darf nun und nimmermehr gerüttelt werden. Die Erfahrung lehrt jedoch, daß die Pflege dieser alten Herrlichkeiten oft der Gedankenlosigkeit anheimfällt, leicht in ein geistloses Weiterplappern gewohnter Formeln ausartet. Das schöne Wort Tradition ist oft nur ein Deckname für den Schlendrian, und der muß natürlich rücksichtslos bekämpft werden. [Die Schauspieler] brachten ihre volle Jugend in das hundertjährige Haus, konnten im Verbands einer erlesenen Künstlerschar, im Nachglanz einer noch lebendigen, noch nicht verknöcherten Tradition sich nach Herzenslust entwickeln, sich ausbilden und ausleben.⁵²

Die Gesellschaft konnte sich mit diesem Burgtheater nicht mehr identifizieren. Mit Eintritt der Moderne löste sich die Tradition des Burgtheaters nicht auf, sondern veränderte vielmehr ihren Inhalt. Die überzeugte Selbst-Identifizierung ging verloren. Und das hofnahe *Fremdenblatt* klagt:

Offen tritt der Verfall des Burgtheaters zu Tage, sodaß es jüngst geschehen konnte, daß das Publikum eine Demonstration zum Schutze dieses kostbaren Gutes gegen jenen Mann veranstaltete, der amtlich mit der Hütung der hohen Tradition der ehemaligen ersten deutschen Bühne betraut ist. [...] Die Frage der Hoftheater ist hier zu einer brennenden Frage des künstlerischen Ansehens Österreichs geworden und es ist notwendig, daß rasch und energisch das Erforderliche geschehe, um die große Tradition Wiens als erste Theaterstadt zu retten.⁵³

Die Klage um den Verlust der Tradition war allgemein. Schlenther, der sich ängstlich im vorgegebenen Rahmen der Tradition des Burgtheaters bewegt hatte, wurde nun deren Zerstörung vorgeworfen!

Stück für Stück ist unter der Direktionsführung Dr. Schlenthers die schöne Burgtheater-Tradition zerstört worden und das ist der Grund der Erbitterung. [...] Niemand [...] wagt es die Burgtheatermisere zu verschleiern oder zu verteidigen.⁵⁴

Die Schuld daran wurde aber nicht dem Direktor allein zugeschoben, auch der Theaterverwaltung wurde Verantwortung zugeschrieben. Wie immer im Falle einer Direktionskrise, wurde, nachdem die Schuldzuweisung an den Direktor erledigt war, die Hoftheaterverwaltung als die vermeintlich eigentlich Schuldige angeklagt.

Fürst Montenuovo allein ist der schuldtragende Teil. Er ist kein Güterdirektor des Kaisers, sondern dessen erster Hofmarschall. Der auf Würde und die Tradition des alten Hauses zu sehen hat. Wenn er nichts von Kunst versteht, dann soll er eben kein Amt übernehmen, das Kunstpflege umfaßt. [...] Nun hat auch erst im alten ehrwürdigen Burgtheater das Publikum mitspielen müssen, ehe der oberste Wahrer der kaiserlichen Würde merkte, daß »etwas los sei«. Denn selbst die geliebte »N.F.P.« lesen diese hohen Herrschaften nur bis zu den Personalmeldungen. Daß der sachverständige, mit der Burg altgewordene Wittmann längst allen Traditionen zum Trotz wie ein Schuljunge über diese Stallwirtschaft schimpfte, das las der »hochsinnige Fürst« wahrscheinlich nicht.⁵⁵



56 HHStA, GI 127 ex 1910, Zahl 157.

57 Kindermann, Heinz: Das Publikum und die Schauspieler-Republik. In: Dietrich, Margret (Hg.): Das Burgtheater und sein Publikum 1. Wien: Verlag der Österr. Akad. d. Wiss 1976, pp. 97-121.

Fürst Montenuovo jedoch stand über den Worten und Fakten, er betonte dem Kaiser gegenüber am 12. Jänner 1910, dass Paul Schlenther »diese Hofbühne durch elf Jahre geleitet und wie nicht geleugnet werden kann, sich redlich bemüht, dieses Kunst-Institut auf jener Stufe zu erhalten, welche einzunehmen es durch seine Tradition berufen erscheint.«⁵⁶ Die Stufe, auf der Fürst Montenuovo das Burgtheater positioniert sehen wollte, referierte auf die wiederholt beschworene Tradition als »beste deutsche Bühne«. Der Begriff »deutsch« hatte sich im Laufe der Jahrzehnte gewandelt. Als Laube vom Burgtheater als vom »besten deutschen Theater« sprach, bezog er sich auf die deutschsprachige Bevölkerung der Habsburger-Monarchie, die den anderen Kulturen der Monarchie gleichrangig gegenüberstand. Seit 1871, dem Jahr der Neupositionierung Deutschlands, das aus Provinzen und Ländern zur politischen Einheit gefunden hatte, wurde der Begriff mehr und mehr der deutschen Kultur und ihrem Hegemonieanspruch zugeordnet. Nach 1871, mit etwa zehn-jähriger Verspätung, wurde die Tradition des Burgtheaters als »bestes deutsches Theater« zur »ersten deutschen Bühne« umgedeutet, der verlorenen politischen Hegemonie wurde eine künstlerische gegenübergestellt. Dass diese Instrumentalisierung seiner Tradition auf Widerstand stieß, sowohl beim Institut und seinem Selbstverständnis als auch beim Publikum, lässt sich an dem intensiven Diskurs über Traditionsverlust einerseits und Traditionserneuerung andererseits ablesen.

Das Verständnis der Tradition des Burgtheaters als »bestes deutsches Theater« änderte sich während der verschiedenen Direktionsphasen, unverändert blieben aber die Wurzeln der Tradition, die sich in den Gründungsakten und ihren Intentionsbekräftigungen finden. Das Burgtheater war zur Zeit seiner Einsetzung als deutsches Nationaltheater, nicht »erste Bühne« der Deutschen, sondern deutschsprachiges Theater, das nach Ausschluss einer Vielzahl von darstellerischen Gattungen – wie italienische *opera seria* und *opera buffa*, französisches Schauspiel, Ballett, deutsche Komödie und Tragödie – sich am Spielplan behauptet hatte. Der Mythos des Burgtheaters wurzelt darin, als »bestes Theater« in Bezug auf Darstellungskunst und Spielfreude zu gelten, im Sinne der »Schauspieler-Republik«⁵⁷, die es von 1776 mit kurzer Unterbrechung bis zum Jahre 1792 war. Dort ist der eigentliche Mythos des Burgtheaters verankert, im Ensemble, der Ensemblekunst, in der Sprache, dem »Burgtheaterdeutsch«, und in den Spieltexten, den europäischen Dramen, die vor allem gute Rollen, Menschengestalten, enthalten mußten. In diesen frühen Tagen war bereits alles aufgefächert, was sich als Anspruch festigen sollte, zur Tradition wurde und den Mythos bildete. Nach Explizitwerden der Tradition – in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts – war eine erste Erstarrung eingetreten. Durch Interpretation – während des dem Jahre 1871 folgenden Jahrzehnts – wurde die Tradition gleichsam »vergewaltigt«. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde sie durch Tabuisierung aus der Lebenswelt entfernt, wodurch ihr Orientierungspotential für die Gesellschaft verloren ging. Im kulturellen Gedächtnis hat sich der Mythos jedoch bewahrt und die regelmäßig wiederkehrenden Auseinandersetzungen um das Burgtheater spiegeln die zeitweilige Diskrepanz zwischen Gedächtnisinhalt und Wirklichkeitserfahrung wider.

Dr. Elisabeth Großegger, Studium der Theaterwissenschaft und Romanistik an der Universität Wien.
1978-1981 Lehr- und Vortragstätigkeit an der University of Miami, USA. Seit 1982 wissenschaftliche Mitarbeiterin der ÖAW: des *Instituts für Publikumsforschung*, der *Kommission für Theatergeschichte*, seit 1999 der *Kommission für Kulturwissenschaften und Theatergeschichte*.
Kontakt: elisabeth.grossegger@oeaw.ac.at