



1925-10-17

Burgtheater. Neueinstudiert: „Romeo und Julia“ von Shakespeare, Musik von Franz Salmhofer.

Regine Altmann

Description

This work is part of the Sophie Digital Library, an open-access, full-text-searchable source of literature written by German-speaking women from medieval times through the early 20th century. The collection covers a broad spectrum of genres and is designed to showcase literary works that have been neglected for too long. These works are made available both in facsimiles of their original format, wherever possible, as well as in a PDF transcription that promotes ease of reading and is amenable to keyword searching.

Follow this and additional works at: https://scholarsarchive.byu.edu/sophnf_essay

 Part of the [Dramatic Literature, Criticism and Theory Commons](#), and the [German Literature Commons](#)

Digital Archive Source:

<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nfp&datum=19251017&seite=1&zoom=33>

BYU ScholarsArchive Citation

Altmann, Regine, "Burgtheater. Neueinstudiert: „Romeo und Julia“ von Shakespeare, Musik von Franz Salmhofer." (1925). *Essays*. 36. https://scholarsarchive.byu.edu/sophnf_essay/36

This Article is brought to you for free and open access by the Nonfiction at BYU ScholarsArchive. It has been accepted for inclusion in Essays by an authorized administrator of BYU ScholarsArchive. For more information, please contact scholarsarchive@byu.edu, ellen_amatangelo@byu.edu.

Burgtheater.

Neueinstudiert: „*Romeo und Julia*“ von *Shakespeare*, Musik von Franz *Salmhofer*.

Das Burgtheater baut seinen Bestand an Shakespearestücken, die den dramatischen Fundus jeder bedeutenden Bühne bilden müssen, mit anerkannter Folgerichtigkeit aus. Nach „*Antonius und Kleopatra*“, „*Wintermärchen*“, „*Richard II.*“, „*Sommernachtstraum*“ – der etwas weniger geglückt war – ward uns jetzt auch die Tragödie von „*Romeo und Julia*“ in neuem szenischen Gewand beschert, und wieder läßt sich vorweg ein großer Erfolg feststellen. Es ist ein Erfolg des unvergleichlichsten Malers menschlicher Leidenschaft – einen Tizian der dramatischen Kunst nennt ihn ein neuerer Engländer – aber auch, was in diesen unzufriedenen Zeiten mit besonderer Genugtuung vermerkt sein mag, des Burgtheaters, dessen noch immer große Kräfte an einer großen Aufgabe noch immer wachsen.

Eine große Aufgabe ist die Wiederbelebung dieses hinreißenden Herzensromanes der Bühne, dieses in allen Farben glühenden Feuerwerks von Nacht und Liebe schon für den Regisseur. Man spricht im allgemeinen etwas zu viel von Regieaufgaben. Nun, hier liegt einmal wirklich eine vor, und man darf sagen, daß sie der neue junge Regisseur des Burgtheaters, Hans *Brahm*, in beinahe vorbildlicher Weise gelöst hat. Daß er jung ist, mag ihm dabei geholfen haben, denn einen jungen Regisseur braucht dieses Stück, dessen beide Protagonisten zusammen noch nicht so alt sind, wie die Darstellerinnen der *Julia* am Burgtheater hergebrachter Weise zu sein pflegten. Aber Herr *Brahm* ist, worauf es ankommt, auch noch etwas mehr als jung. Er multipliziert Reinhardt mit Leßner, allein er versteht mit dem nicht unbeträchtlichen Ergebnis neuer Bühnenmöglichkeiten, das ihm dieses nicht von ihm erfundene Verfahren abwirft, aus Eigenem besonnen zu wirtschaften, und verwendet es, was die Hauptsache ist, nicht auf Kosten, sondern im Dienste des Dichters. Sein Haupteinfall – ein neuer Einfall – besteht darin, daß er, von der Balkonszene als dem poetischen und dramatischen Mittelpunkt des Stückes ausgehend, diese gleichsam verallgemeinert, und, indem er das Oben und Unten dieser Szene beibehält, auch für andere Auftritte eine abwechslungsreichere Gliederung ermöglicht und dem flachen Bühnenbilde eine Dimension hinzugewinnt. So spielt bei ihm auch die Ballszene, eine der auch malerisch geratensten der Neuszenierung, auf zwei Ebenen, zu ebener Erde und im ersten Stock, sich ab, und ebenso die Szene von Inhalts Ermordung, die unter einer schwibbogenartigen Straßenbrücke vor sich geht, so daß bei dem Zusammenströmen der aufgeregten Bevölkerung, wie es ein solcher Vorfall naturgemäß auslöst, sich in dem Augenblicke, wo oben auf der Brücke der Prinz von Verona unter die sich versammelnden Senatoren tritt und, auf die Menge herabsehend, den Mörder zur Rechenschaft zieht, eine auch symbolisch bedeutsame vertikale Gliederung dieser anderen Hauptszene des Dramas organisch und ungezwungen ergibt. Nicht ganz so organisch entwickelt sich in letzten Akt der Übergang von der Kirchhofszene zu der Gruftszenen durch das Emporschweben des Kirchhofbildes, dessen naturgemäße Unterkellerung die Gruft mit dem Katafalk der aufgebahrten *Julia* bildet. Aber auch hier wieder entsteht ein schönes Bild, das oben der gegen einen wunderbaren Nachthimmel gestellte Schattenriß eines langflügeligen Todesengels bedeutend und bestimmend überragt. Überhaupt verdient neben der Leistung des Regisseurs auch der mit ihm Hand in Hand arbeitende Ausstattungskünstler – Professor *Oskar Strnad* – uneingeschränkte Anerkennung. Bühnenbilder, wie das Gemach der Mutter *Julias* mit den hin und her klappenden Spiegeltüren, wie des „*Freudenfestes*“ im Haufe *Capulet*, wie die geistreich gegen den Hintergrund einer südlichen Sommernacht profilierte Balkonszene, wie das Bild von *Tybalts* Ermordung und das Schlußbild, sind Talent- und Geschmacksproben neuerer Wiener Raumkunst, die Herrn *Strnad* als nicht unwürdigen, eigenmächtigen Nachfolger eines *Roller* beglaubigen.

Nicht ganz so uneingeschränkt vermag man die neue Darstellung von „Romeo und Julia“ zu loben, obwohl des Lobenswerten genug bleibt, um der Vorstellung auch als Vorstellung einen hohen Rang zu sichern. Im Vordergrund steht Herr *Lohner*, der den Romeo wieder einmal, womit Kainz vor vierzig Jahren die deutsch Bühne revolutionierte, jung spielt. Leider ist nur Herr Lohner trotzdem kein Kainz, auch kein ganz junger Kainz; es fehlt seinem brausenden Überschwang ein wenig an demjenigen, was der Engländer „Überlegung im Delirium“ nennt, und was auch ein Romeo nicht ganz vermissen lassen darf, und damit zusammenhängend fehlt auch die Kunst des Sprechens. Aber sein Romeo hat schöne, vielversprechende Augenblicke, deren schönster wohl die Szene in Lorenzos Klause sein dürfte. Das bis zum Irrsinn verzweifelte: „Verbannt! Verbannt!“ des bis zum Irrsinn Verliebten greift aus Herz.

Schöne Augenblicke hat auch die schöne Julia Hilde *Wagners*, der es gleichfalls nicht an dem so notwendigen Überfluß jugendlicher Empfindung fehlt. Vielleicht spielt sie die Julia ein bißchen zu deutsch-sentimental, ein bißchen zu wenig romanisch-sinnlich, welche Auffassung dem italienischen Klima – dem Klima des Stückes, wie Heine sagt – näher kommen dürfte. Beide Darsteller begeben übrigens den Fehler, daß sie gleich mit dem hohen C der Leidenschaft einsetzen und sich dadurch um die Möglichkeit späterer Steigerung bringen. Für diesen Kunstfehler ist freilich teilweise Shakespeare verantwortlich zu machen, der hier den Ablauf einer Liebschaft in einer unerhört kühnen Verkürzung gibt. Nicht nur, daß bei ihm, wie in dem Goetheschen Epigramm: „Begierde dem Blick“ und „Genuß der Begier“ folgt, auch alles andere, bis zur letzten Katastrophe, folgt mit Blitzesschnelle, und es fehlte nur noch, daß Julia in den zwei Tagen, in denen das Stück sich abrollt, auch noch von Romeo ein Kind zur Welt brächte. Aber wer wollte es wagen und dürfte sich unterfangen, den Meister aller Meister darum zu tadeln? Shakespeare stellt in „Romeo und Julia“ in einem atemlosen Ablauf die Entwicklung einer Liebe dar, nicht wie sie wirklich ist, sondern, wie sie junge Menschen träumen. Und gerade darum macht seine Darstellung auch ältere Menschen träumen.

Eine der schönsten schauspielerischen Überraschungen des Abends ist der Bruder Lorenzo Raoul *Aslans*. Eine geistreiche Auffassung – Aslan läßt durchblicken, aber auf eine sehr feine Weise durchblicken, daß der brave Franziskaner selbst in die schöne Julia verliebt ist und daß er dem Liebespaar deshalb gefällig ist – gibt seinem Lorenzo von Anfang an einen Stich ins Interessante, der sich in dem Augenblick in Rührung verwandelt, in dem Lorenzo den Vorwurf Romeos, daß er sich in die Lage eines Liebenden nicht versetzen könne, mit einem vielsagenden Mienenspiel beantwortet, das zwar dem toll verliebten Romeo nichts, dem Zuschauer aber um so mehr sagt. So steht der gelassene, gütige, verzichtende und wohl auch ein wenig humoristische Mönch Aslans nicht mehr abseits, sondern verwoben und verbunden im Geflecht der Handlung, und diese Stellung bringt ihn uns menschlich näher. Die warme Menschlichkeit, mit der der Künstler diese Figur erfüllt, ist denn auch ihr schönster Vorzug und macht sie zu einer der gewinnendsten Gestalten, die wir Herrn Aslan zu danken haben. Er spielt seinen Franziskaner als einen heiligen Franziskus der Liebesraserei, der, ein Verstehender und Verzeiher alles Menschlichen, auch das leider nur allzu Menschliche versteht und verzeiht.

So wäre auch noch manches andere hervorzuheben: der prachtvoll rohe Capulet *Heines*, die niederländisch derbe Amme der Frau *Senders*, die wie ein Jordaens in das Tizianbild hineinblickt, der sausselige Mercutio des Herrn *Marr*, der auch im Zorn noch wahrhaft fürstliche Herr *Hennings*, und Herr *Karsten*, der als Montague seine zwei Verse mit vollendetem Anstand spricht. Gute Figur macht auch Herr *Andersen*, der das Schicksal des Grafen Paris mit männlicher Anmut an uns vorübergleiten läßt. Dieser Paris ist in gewisser Beziehung das Gegenstück zum Lorenzo: er weiß nichts von dem geliebten Mädchen, während jener alles von ihr weiß. Der eine soll sie heimführen und ahnt nicht, daß sie die

Frau eines anderen geworden ist: der andere führt sie heim – für einen anderen. So wölbt sich zwischen diesem Ahnungslosen und jenem Ahnungsvollen die Kometenbahn eines Liebesschicksales, das einen ereilt, der für eine Rosalinde auf den Ball ging, um für eine Julia zu sterben. Man hat auch diesen Zug bei Shakespeare: daß nämlich Romeo in eine andere verliebt ist, bevor er Julia kennen lernt, zuweilen getadelt, und doch ist er einer der genialsten. Denn wenn man sich ihn rückblickend vergegenwärtigt, tritt nach dem Wirbelsturm dieser wahrhaft großen Leidenschaft auch noch die Ironie der großen Leidenschaft in den Kreis der Gestalten. Was ist die Liebe? scheint der Dichter, sein eigenes Gedicht überdenkend, am Anfang und am Schlusse sich zu fragen. Die unausgesprochene Antwort ist: Ein ewiges Mißverständnis, das nur die Liebenden verstehen; die Antwort ist „Romeo und Julia.“

R. A.

Feuilleton.

Burgtheater.

Neuinstudiert: „Romeo und Julia“ von Shakespeare,
Musik von Franz Salmhofer.

Das Burgtheater baut seinen Bestand an Shakespeare-Stücken, die den dramatischen Fundus jeder bedeutenden Bühne bilden müssen, mit anerkannter Folgerichtigkeit aus. Nach „Antonius und Kleopatra“, „Wintermärchen“, „Richard II.“, „Sommernachts Traum“ — der etwas weniger geachtet war — ward uns jetzt auch die Tragödie von „Romeo und Julia“ in neuem szenischen Gewand besichert, und wieder läßt sich vorweg ein großer Erfolg feststellen. Es ist ein Erfolg des unvergleichlichsten Malers menschlicher Leidenschaft — einen Tizian der dramatischen Kunst nennt ihn ein neuerer Engländer — aber auch, was in diesen unzufriedenen Zeiten mit besonderer Genugthuung vermerkt sein mag, des Burgtheaters, dessen noch immer große Kräfte an einer großen Aufgabe noch immer wachsen.

Eine große Aufgabe ist die Wiederbelebung dieses hinreißendsten Herzensromanes der Bühne, dieses in allen Farben glühenden Feuerwerks von Nacht und Liebe schon für den Regisseur. Man spricht im allgemeinen etwas zu viel von Regieaufgaben. Nun, hier liegt einmal wirklich eine vor, und man darf sagen, daß sie der neue junge Regisseur des Burgtheaters, Hans Brahm, in beinahe vorbildlicher Weise gelöst

hat. Daß er jung ist, mag ihm dabei geholfen haben, denn einen jungen Regisseur braucht dieses Stück, dessen beide Protagonisten zusammen noch nicht so alt sind, wie die Darstellerinnen der Julia am Burgtheater hergebrachter Weise zu sein pflegten. Aber Herr Brahm ist, worauf es ankommt, auch noch etwas mehr als jung. Er multipliziert Reinhardt mit Zeffner; allein er versteht mit dem nicht unbeträchtlichen Ergebnisse neuer Bühnenmöglichkeiten, das ihm dieses nicht von ihm erfundene Verfahren abwirft, aus Eigenem besonnen zu wirtschäften, und verwendet es, was die Hauptsache ist, nicht auf Kosten, sondern im Dienste des Dichters. Sein Haupteinfall — ein neuer Einfall — besteht darin, daß er, von der Balkenszene als dem poetischen und dramatischen Mittelpunkt des Stückes ausgehend, diese gleichsam verallgemeinert, und, indem er das Oben und Unten dieser Szene beibehält, auch für andere Auftritte eine abwechslungsreichere Gliederung ermöglicht und dem flachen Bühnenbilde eine Dimension hinzugewinnt. So spielt bei ihm auch die Ballszene, eine der auch malerisch geratensten der Neuszenierung, auf zwei Ebenen, zu ebener Erde und im ersten Stock, sich ab, und ebenso die Szene von Tybalt's Ermordung, die unter einer schwibbogenartigen Straßenbrücke vor sich geht, so daß bei dem Zusammenströmen der aufgeregten Bevölkerung, wie es ein solcher Vorfall naturgemäß auslöst, sich in dem Augenblicke, wo oben auf der Brücke der Prinz von Verona unter die sich versammelnden Senatoren tritt und, auf die Menge herabsehend, den Mörder zur Rechenschaft zieht, eine auch symbolisch bedeutungsvolle vertikale Gliederung dieser anderen Hauptszene

des Dramas organisch und ungezwungen ergibt. Nicht ganz so organisch entwickelt sich im letzten Akt der Uebergang von der Kirchhofszene zu der Grustszene durch das Emporschweben des Kirchhofbildes, dessen naturgemäße Unterkellerung die Grust mit dem Katafalk der aufgebahrten Julia bildet. Aber auch hier wieder entsteht ein schönes Bild, das oben der gegen einen wunderbaren Nachthimmel gestellte Schattenriß eines langflügeligen Todesengels bedeutend und bestimmend überträgt. Ueberhaupt verdient neben der Leistung des Regisseurs auch der mit ihm Hand in Hand arbeitende Ausstattungskünstler — Professor Oskar Strnad — uneingeschränkte Anerkennung. Bühnenbilder, wie das Gemach der Mutter Julias mit den hin und her klappenden Spiegeltüren, wie des „Freudenfestes“ im Hause Capulet, wie die geistreich gegen den Hintergrund einer südlichen Sommernacht profilierte Balkonzene, wie das Bild von Tybalt's Ermordung und das Schlussbild, sind Talent- und Geschmacksproben neuerer Wiener Raumkunst, die Herrn Strnad als nicht unwürdigen, eigenmächtigen Nachfolger eines Koller beglaubigen.

Nicht ganz so uneingeschränkt vermag man die neue Darstellung von „Romeo und Julia“ zu loben, obwohl des Lobenswerten genug bleibt, um der Vorstellung auch als Vorstellung einen hohen Rang zu sichern. Im Vordergrund steht Herr Lohner, der den Romeo wieder einmal, wemit Rainz vor vierzig Jahren die deutsche Bühne revolutionierte, jung spielt. Leider ist nur Herr Lohner trotzdem kein Rainz, auch kein ganz junger Rainz; es fehlt seinem brausenden Ueber-schwang ein wenig an demjenigen, was der Engländer „Ueberlegung im Delirium“ nennt, und was auch ein Romeo nicht ganz vermissen lassen darf, und damit zusammenhängend fehlt auch die Kunst des Sprechens. Aber sein Romeo hat schöne, vielversprechende Augenblicke, deren schönster wohl die Szene in Lorenzos Klausen sein dürfte. Das bis zum Irrsinn verzweifelte: „Verbannt! Verbannt!“ des bis zum Irrsinn Verliebten greift aus Herz.

Schöne Augenblicke hat auch die schöne Julia Hilde Wagens, der es gleichfalls nicht an dem so notwendigen

Ueberfluß jugendlicher Empfindung fehlt. Vielleicht spielt sie die Julia ein bißchen zu deutsch-sentimental, ein bißchen zu wenig romanisch-sinnlich, welche Auffassung dem italienischen Klima — dem Klima des Stückes, wie Heine sagt — näher kommen dürfte. Beide Darsteller begehen übrigens den Fehler, daß sie gleich mit dem hohen C der Leidenschaft einsetzen und sich dadurch um die Möglichkeit späterer Steigerung bringen. Für diesen Kunstfehler ist freilich teilweise Shakespeare verantwortlich zu machen, der hier den Ablauf einer Liebschaft in einer unerhört kühnen Verkürzung gibt. Nicht nur, daß bei ihm, wie in dem Goetheschen Epigramm: „Begierde dem Blick“ und „Genuß der Begier“ folgt, auch alles andere, bis zur letzten Katastrophe, folgt mit Blitzesschnelle, und es fehlte nur noch, daß Julia in den zwei Tagen, in denen das Stück sich abrollt, auch noch von Romeo ein Kind zur Welt brächte. Aber wer wollte es wagen und dürfte sich unterfangen, den Meister aller Meister darum zu tadeln? Shakespeare stellt in „Romeo und Julia“ in einem atemlosen Ablauf die Entwicklung einer Liebe dar, nicht wie sie wirklich ist, sondern, wie sie junge Menschen träumen. Und gerade darum macht seine Darstellung auch ältere Menschen träumen.

Eine der schönsten schauspielerischen Ueberraschungen des Abends ist der Bruder Lorenzo Raoul Aslan's. Eine geistreiche Auffassung — Aslan läßt durchblicken, aber auf eine sehr feine Weise durchblicken, daß der brave Franziskaner selbst in die schöne Julia verliebt ist und daß er dem Liebespaar deshalb gefällig ist — gibt seinem Lorenzo von Anfang an einen Stich ins Interessante, der sich in dem Augenblick in Rührung verwandelt, in dem Lorenzo den Vorwurf Romeo's, daß er sich in die Lage eines Liebenden nicht versetzen könne, mit einem vielsagenden Mienenspiel beantwortet, das zwar dem toll verliebten Romeo nichts, dem Zuschauer aber um so mehr sagt. So steht der gelassene, gütige, verzichtende und wohl auch ein wenig humoristische Mönch Aslan's nicht mehr abseits, sondern verwoben und verbunden im Geflecht der Handlung, und diese Stellung bringt

ihn uns menschlich näher. Die warme Menschlichkeit, mit der der Künstler diese Figur erfüllt, ist denn auch ihr schönster Vorzug und macht sie zu einer der gewinnendsten Gestalten, die wir Herrn Aslan zu danken haben. Er spielt seinen Franziskaner als einen heiligen Franziskus der Liebesrauferei, der, ein Verstehender und Verzeihender alles Menschlichen, auch das leider nur allzu Menschliche versteht und verzeiht.

So wäre auch noch manches andere hervorzuheben: der prachtvoll rothe Capulet Heines, die niederländisch derbe Amme der Frau Sunders, die wie ein Jordans in das Tizianbild hineinblickt, der fauffelige Mercutio des Herrn Marr, der auch im Zorn noch wahrhaft fürstliche Herr Hennings, und Herr Karsten, der als Montague seine zwei Verse mit vollendetem Anstand spricht. Gute Figur macht auch Herr Andersen, der das Schicksal des Grafen Paris mit männlicher Anmut an uns vorbeigleiten läßt. Dieser Paris ist in gewisser Beziehung das Gegenstück zum Lorenzo: er weiß nichts von dem geliebten Mädchen, während jener alles von ihr weiß. Der eine soll sie heimführen und ahnt nicht, daß sie die Frau eines anderen geworden ist: der andere führt sie heim — für einen anderen. So wölbt sich zwischen diesem Ahnungslosen und jenem Ahnungsvollen die Kometenbahn eines Liebes-schicksals, das einen ereilt, der für eine Rosalinde auf den Ball ging, um für eine Julia zu sterben. Man hat auch diesen Zug bei Shakespeare: daß nämlich Romeo in eine andere verliebt ist, bevor er Julia kennen lernt, zuweilen getadelt, und doch ist er einer der genialsten. Denn wenn man sich ihn rückblickend vergegenwärtigt, tritt nach dem Wirbelsturm dieser wahrhaft großen Leidenschaft auch noch die Ironie der großen Leidenschaft in den Kreis der Gestalten. Was ist die Liebe? scheint der Dichter, sein eigenes Gedicht überdenkend, am Anfang und am Schlusse sich zu fragen. Die unausgesprochene Antwort ist: Ein ewiges Mißverständnis, das nur die Liebenden verstehen; die Antwort ist „Romeo und Julia.“