

Kindermann, Heinz

Antike Dramatik im Spielplan des Burgtheatres

In: *Na křižovatce umění : sborník k poctě šedesátin prof. dr. Artura Závodského, DrSc. Burian, Jaroslav (editor). Vyd. 1. Brno: Universita J.E. Purkyně, 1973, pp. 195-209*

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/120922>

Access Date: 28. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

ANTIKE DRAMATIK IM SPIELPLAN DES BURGTHEATERS

1

Das Burgtheater war die erste „stehende“ deutschsprachige Bühne, die eine griechisch-antike Tragödie auf die Bühne brachte. Im Jahr 1776 hatte Kaiser Josef II. das Burgtheater zum Hof- und Nationaltheater erhoben. Er wollte das Burgtheater in der Reichshauptstadt Wien als deutschsprachiges Gegenstück zur Comédie Française ausgestaltet wissen. Wiewohl vorerst ein „Ausschuß“, also eine Kommission von besten Schauspielern, das Burgtheater recht demokratisch leitete, war doch der Kaiser selbst der eigentliche geheime Direktor des Burgtheaters. Er bestimmte letztlich den Spielplan und er sorgte für die Ergänzung des Ensembles. So ist sicherlich auch seine persönliche Veranlassung anzunehmen, wenn wir hören, daß 1782, schon 6 Jahre nach der Gründung des Burgtheaters als Nationaltheater, die *Troerinnen* des Euripides in einer Bearbeitung von Johann Elias Schlegel im Burgtheater unter dem Titel *Die Trojanerinnen* aufgeführt wurden. Ausdrücklich heißt es, die Oberhofdirektion habe die Inszenierung dieses „Vertrauerspiels“ angeordnet. Diese Bearbeitung Johann Elias Schlegels war schon 1742 entstanden, ja schon 1736, während seiner Euripides-Studien an der kursächsischen Landesschule zu Pforta, hatte der damalige Schüler Schlegel zwei Dramen des Euripides, die *Hekabe* und die *Troerinnen*, zu einer Tragödie vereinigt. Auch Motive aus Senecas *Troerinnen* verwendete er dabei und führte diese Fassung, die er *Hekuba* nannte, mit seinen Schulfreunden auf. Nun, 1742, arbeitete er das Werk völlig um in das Euripides wesentlich näher stehende Trauerspiel *Die Trojanerinnen*.

Kein Geringerer als der berühmte Kulturphilosoph der Aufklärungszeit, Moses Mendelssohn, der Freund Lessings, bezeichnete Schlegels *Trojanerinnen* als „das beste Trauerspiel...“, welches wir von dieser Gattung auf unserer Bühne haben... Es ist reich an Handlung“, erklärt er, „fruchtbar an edelmütigen Gesinnungen und voll trefflicher Situationen, welche das Gemüth in beständiger Bewegung erhalten, und das Herz mit Schrecken und Mitleiden erfüllen. Die Charaktere sind, wie sie bei den Alten allzeit zu seyn pflegen, von vermischter Art, keiner so erhaben tugendhaft, daß er sein Elend nicht fühlen sollte, auch keiner so übertrieben lasterhaft, daß er mehr Abscheu als Unwillen verdiente. Ulysses ist grausam, aber nicht aus Bosheit des Herzens, sondern aus politischer

Vorsichtigkeit und nach den damaligen Kriegsgebräuchen einigermaßen zu entschuldigen. Den Charakter des Agamemnon hat der deutsche Dichter veredelt, und auf einen Grad der Menschenliebe erhoben, welcher ihn verehrenwert macht. Die Trojanerinnen sind edelmüthige Charaktere, welche das Elend in seinem ganzen Umfange empfinden, und ihm dennoch nicht ganz unterliegen. — Sie sind nicht ohne Wehr und Hoffnung: aber die Gerechtigkeit ihrer Sache und die angeborene Hoheit ihres Herzens läßt sie in ihrem trostlosen Zustande selbst noch Muth fassen, einem Feinde zu trotzen, und bei dem andern einigen Schutz finden. Solche menschliche und ähnliche Charaktere sind es, die unser Herz zerfleischen und unsere Augen mit Thränen füllen.“

Wie nun sah diese Aufführung einer ersten Euripides-Tragödie am Burgtheater aus?¹ Im Personenverzeichnis fällt auf, daß die Rollen der Hekuba und der Andromache von den beiden bedeutendsten Darstellerinnen gegeben wurden, die das Burgtheater damals besaß: von der Weidnerin, der großen damaligen Mütterdarstellerin, und von Madame Sacco, dem ersten weiblichen Star des Burgtheaters, einer leidenschaftlichen Gestalterin liebender und am Leben leidender Frauen. Die Rolle des Ulysses aber gab kein Geringerer als Schröder, der hervorragendste Schauspieler, den damals nicht nur Wien, sondern das gesamte deutschsprachige Theater besaß. Er war der Repräsentant einer bewußt angestrebten „Natürlichkeit“ des Spiels, die sich bewußt unterscheiden wollte vom Pathos der Comédie Française und des französischen Klassizismus. Wenn der dänische Kritiker Rahbeck an Schröder lobt, daß er das wahrhaft Menschliche in jeder Rolle herausarbeite, daß er „mit Wärme zum Herzen der Zuschauer zu sprechen und dabei alle Schattierungen der Lautstärke sinnvoll einzusetzen“ vermöge, dann dürfte damit gerade auch seine Art, der Rolle des Ulysses gerecht zu werden, charakterisiert sein.

Schröder hatte merkwürdigerweise vor seiner Verpflichtung ans Burgtheater in Deutschland schon andere Rollen im gleichen Trauerspiel übernommen. So spielte er in den Jahren 1750—1753 bei Aufführungen der Ackermann-Truppe den Astyanax und 1761 in Straßburg und Mainz den Pyrrhus. Das waren noch Wanderbühnen-Aufführungen der Ackermann-Truppe ohne größere szenische Ansprüche. Nun aber, am Burgtheater, handelte es sich um eine repräsentative Aufführung, die zweimal wiederholt wurde. Schröders Frau gab mit „Feuer der Empfindung“ die Polyxena, Josef Lange aber, der damalige jugendliche Held des Burgtheaters, sehr würdevoll den Pyrrhus.

Noch begriffen Kritik und Publikum nicht das Schwerwiegende dieses exemplarischen Ereignisses. In der Atmosphäre der Spätaufklärung verstand man wohl den menschlichen Kern des Euripideischen Vorwurfs; aber man hatte noch keinen wirklichen Zugang zu den Denkformen und zur Lebensform der griechischen Antike. Dieser Prozeß vollzog sich erst im Lauf des 19. Jahrhunderts. Winckelmanns Idealisierung der griechi-

¹ Vgl. zu den Abschnitten 1—3 auch F. Lorenz, *Die antike Tragödie im Spielplan des Burgtheaters*, Diss., Wien 1959. Dort auch Detail-Literatur. Überdies zu allen Abschnitten die einschlägigen Kapitel in H. Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, Bde IV—VIII, und zu Abschnitt 4 W. Schadewaldt, *Antike Tragödie auf der modernen Bühne*, Heidelberg 1957.

schen Antike war Segen und Verhängnis zugleich. Die Romantiker wußten im Grunde mehr als Winckelmann von der wirklichen Substanz der griechischen Antike. Und erst der aufsteigende Historismus des 19. Jahrhunderts, parallel mit dem Aufstieg der klassischen Philologie und der Altertumswissenschaft, legte den Weg frei für eine objektive Erkenntnis der griechischen Welt, ihrer Dramatik und ihres Theaters.

So währte es hundert Jahre, bis am Burgtheater neuerlich die griechisch-antike Tragödienwelt eine einschneidende, alles übrige mitbeeinflussende Rolle spielte — diesmal freilich eine dauerhafte und auf weite Sicht hin wirkende.

2

Dieser wichtige Schritt wurde freilich dadurch erleichtert, daß der Romantiker Tieck schon 1841 im Schloßtheater zu Potsdam eine an den neuen archäologischen Erkenntnissen orientierte Inszenierung der *Antigone* des Sophokles gewagt hatte, zu der ihm der romantische Komponist Mendelssohn die Musik schrieb. Tieck ließ auf zwei Ebenen spielen: die eigentliche Bühne war 5 Fuß über die Orchestra erhöht, in der der Chor agierte. Auf den ungeheuren Erfolg hin durfte Tieck in Berlin auch noch den *Ödipus auf Kolonos* und die Euripideische *Medea* aufführen. Aber die noch sehr schleppende Übersetzung von Donner wirkte ebenso hemmend wie die allzu romantische Musik von Mendelssohn und von Taubert für die *Medea*. Es handelte sich mehr um Experiment-Aufführungen für Kenner und Liebhaber der Antike.

In Wien nun kam knapp vor dem eigentlichen Durchbruch der schon totkranke Burgtheaterdirektor Dingelstedt, dieser Verfechter historisierender Prunkinszenierungen, auf die Idee, die *Antigone* des Sophokles, in Donners schon in den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts entstandener Übertragung und mit Mendelssohns Musik aufzuführen. Und zwar zog er dafür die beiden Ensembles des Burgtheaters und der Hofoper zu einem Spielkörper zusammen.

Die Regie übertrug er dem Burgschauspieler Ludwig Gabillon; die Sprechpartien waren besten Schauspielern des Burgtheaters anvertraut, während Chorführer, Chor, Dirigent und Orchester von der Oper gestellt wurden, in der auch diese gemeinsame Aufführung im Juni 1881, knapp nach Dingelstedts Tod, stattfand.

Ein theatralisches Fest, an dem das ganze geistige und aristokratische Wien teilnahm, war diese *Antigone*-Aufführung schon deshalb, weil die bedeutendste Tragödin, die das gesamte Theater des deutschen Sprachgebietes in diesem Zeitalter des „poetischen Realismus“ besaß, Charlotte Wolter, die Titelrolle spielte.

Gabillon ging über Tiecks Potsdamer Versuch schon weit hinaus, weil er keine Ebenen-Trennung zwischen Orchestra und Bühne mehr verwendete. Er ließ die ganze Tragödie auf einer Spielfläche vor sich gehen. Die Bühnenbildner Gaul und Brioschi ließen im Hintergrund einen Königspalast mit weit ausladender Freitreppe erscheinen, während die Bühnenmitte, von einem Hain umgeben, ein Altar einnahm.

Der zweigeteilte Chor, der seine Partien nach Mendelssohns Melodien sang, war in unaufhörlicher Bewegung; und da seine Kostüme in bunten

Farben gehalten waren, entstand ein wogendes Bild voll optischer Unruhe und Aufgewühltheit. Die Verwendung der romantischen Musik Mendelssohns schien freilich diesem schon ins Psychologische und Poetisch-Realistische vorstoßenden Inszenierungsstil zu widersprechen.

Aber alles ringsum wurde beherrscht vom mitreißenden und tief bewegenden Spiel der Charlotte Wolter als Antigone. Die Kritiker sprechen von einem „plastischen“ Spiel der beredten Gebärden und des ausdrucksstarken Mienenspiels, vor allem aber auch des scharf charakterisierenden Schreitens — parallel dem Faltenwurf des griechischen Kostüms. Es gehörte zu der Eigenart Charlotte Wolters, daß Kostüm, Gebärde und Art des Schreitens eine ästhetische Einheit zu bilden hatten und daß diese Einheit wieder mit dem mimischen und sprachlichen Ausdruck des Glücks und des Leidens in völlige Konkordanz zu bringen war.

Einer der besten Wiener Kritiker dieser Zeit, Max Kalbeck, charakterisierte Charlotte Wolters Antigone-Gestaltung mit den Worten: „Die Gesten der Wolter, ja selbst die Falten ihres Gewandes sprachen das reinste Griechisch. Eine ganze Glyptothek weiblicher Göttergestalten zog lebendig an unserem Auge vorüber;... es waren neuentdeckte Gebilde der Antike, welche da vor uns standen... (Wiener Allgemeine Zeitung 1881, No. 468). Und der Kritiker einer anderen Zeitung (*Neue Freie Presse*) meint: „Das griechische Gewand behandelt Charlotte Wolter mit einer Virtuosität, daß man glauben könnte, sie wäre darin geboren; es ist ihr wirklich eine zweite Haut, ein anderes Ich; die Falten fließen wie von selbst, bald ruhiger, bald erregter, immer harmonisch, ihre Schleppe hat Stimmung und Empfindung, und wenn sie die Arme um Ismene breitet, wenn sie am Bacchusaltar sich emporrichtet, daß die ganze Gestalt sich vom Boden zu lösen und aufwärts zu schweben scheint, dann möchte man das Bild versteinern und das klassische: ‚Phidias hat es gemacht‘ darunter schreiben.“

War auch mancher Kritiker noch im Zweifel darüber, ob das griechisch-antike Drama auf der modernen Bühne sich werde behaupten können — die Generalintendanz der Hoftheater war sich der Tatsache bewußt, daß mit dieser glanzvollen Aufführung ein entscheidender Durchbruch gelungen war, denn sie richtete an den Regisseur der Aufführung ein Schreiben, in dem es hieß: „Die Aufführung der Antigone im Hofopertheater bedeutet eine literarische Tat, ein hochbedeutsames Ereignis in der Schauspielgeschichte. In diesem Sinn werden sie auch von der öffentlichen Meinung, von der gesamten Kritik beurteilt und gefeiert...“

Dennoch war diese Prunkaufführung nur die Ouvertüre zu noch viel wichtigeren Ereignissen der Antike-Rezeption des Burgtheaters. Denn als zum unmittelbaren Nachfolger Dingelstedts als Burgtheaterdirektor im November 1881 Adolf Wilbrandt ernannt wurde, trat mit ihm der energische Anwalt einer Wiedergewinnung antiker Dramatik für die moderne Bühne an die Spitze des Burgtheaters.

Schon in den Jahren 1865—1867 hatte *Wilbrandt*, ein aus dem Münchner Dichterkreis um Ludwig II. hervorgegangener Dramatiker und Erzähler, von Sophokles die *Elektra*, den *König Ödipus*, die *Antigone*, den *Ödipus auf Kolonos*, den *Philoctet* und das Satyrspiel *Der Cyclop*. von Euripides aber die *Medea* und den *Hippolytos* neu übersetzt. Es ist sehr bezeichnend, daß Wilbrandt schon damals im Untertitel der Buchausgaben hinzufügte:

„Mit Rücksicht auf die Bühne übersetzt.“ Er wollte das Wort des Sophokles und des Euripides „lebendig“ und auf der modernen Bühne sprechbar, je darstellbar machen.

Um das für die Bühne des ausgesprochen bürgerlichen und rationalen Realismus-Zeitalters zu erreichen, mußten manche Opfer gebracht werden. Sie bezogen sich sowohl auf die Chortruppen der antiken Tragödien, als auch auf ihre religiös-allegorischen Bezüge. Gewiß müsse man trachten, das Wesentliche der Chortruppen zu erhalten; ihre Rettung aber, erklärt Wilbrandt in seiner Einleitung zur Ausgabe der Sophokleischen Tragödien, sei nur möglich, „indem man sie ihrer abgestorbenen Symbolik entkleidet, ihrer allgemeinen Gestalt eine schickliche Individualität verleiht, und durch diese scheinbare Vergewaltigung ihr lebendiges Verhältnis zur Handlung erneuert.“

Es komme, meint Wilbrandt, auf die Wirkung antiker Tragödien auf den heutigen Menschen an. Dieser Wirkung wegen seien „dunkle mythologische Beziehungen, erläuterungsbedürftige Anspielungen, spezifisch hellenische Wendungen“ preiszugeben.

Auf diese Weise gibt Wilbrandt viel vom ureigensten Wesen der griechischen Tragödie preis, um sie für die modern-realistische Bühne spielbar zu machen. Die Chöre aber verwandelt er in Einzelgestalten, wie das diesem ausgesprochen individualistischen Zeitalter des Liberalismus entspricht. So wird der Chor der Elektra in eine junge und eine alte Dienerin verwandelt, der Chor des König Ödipus wird nur durch drei Bürger repräsentiert; der Chor des *Ödipus auf Kolonos* aber verwandelt sich in drei geschwätzig Alte und einen Bürger. Von der Wucht und Polis-Repräsentanz des antiken Chors ist nichts mehr übrig geblieben.

Um die antike Tragödie für sein Zeitalter zu retten, mußte sie Wilbrandt in die Atmosphäre des „bürgerlichen Trauerspiels“ transponieren. Mit Hilfe dieses Opfers, das freilich die tief menschliche Substanz unangetastet ließ, gewann Wilbrandt tatsächlich die moderne deutschsprachige Bühne der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts für einen Siegeszug der antiken Tragödie.

Schon 1867 hatte das weltberühmte Meininger Hoftheater mit außerordentlichem Erfolg die Sophokleische Trilogie: *König Ödipus*, *Ödipus in Kolonos* und *Antigone* in Wilbrandts Übertragung aufgeführt. Nun aber war es eine der ersten Taten des neuen Burgtheaterdirektors Wilbrandt, im Februar 1882 seine eigene Übertragung der *Elektra* des Sophokles in seiner eigenen Inszenierung aufführen zu lassen.

Wieder wurden die besten damaligen Kräfte des Burgtheaters ins Treffen geführt. Charlotte Wolter spielte die Elektra, Krastel den Orestes, Josefine Wessely die Chrysothemis und der geniale Charakterdarsteller Lewinsky den Teukros. Wilbrandts dramaturgische Bearbeitung gliederte das Drama in zwei Akte auf. Der I. Akt endete mit dem Entschluß der Elektra, die Rache zu tun, nachdem Orest tot war, selbst auszuführen; der zweite, wesentlich kürzere Akt enthält die Begegnung Orest—Elektra sowie den Mord an Klytämnestra und Aigishos.

Das Bühnenbild von Gilbert Lehner stellte in beiden Akten „einen freien Platz vor dem Königspalast der Pelopiden im alten Mykenae dar“. Lehner hatte im „Hintergrund den Palast des Agamemnon aus groben dunkelgrauen Steinquadern aufgebaut, zu dem 6 Stufen emporführten.

In den Palast, dessen Innenraum mit schwarzem Tuch ausgeschlagen war, gelangte man durch ein ‚zweiflügeliges, ehernes Tor‘. Rechts fand sich ein Opferaltar, links ein Steinaltar mit dem Bildnis des Apollo. Die dramatische Wucht, die Wilbrandt seiner dramatischen Geschehnis-Konzentration gab, war damit im Bühnenbild eingefangen.

In der Bibliothek des Burgtheaters sind dankenswerterweise auch alle Angaben über Masken und Kostüme der einzelnen Gestalten erhalten geblieben. So erkennt man, wie sehr hier von Maske und Kostüm her mit wichtigen optischen Mitteln die einzelnen Charaktere der Gestalten deutlich gekennzeichnet waren. Für Aigisthos, dessen Wesen „zwischen Schurkenhaftigkeit und Geckentum liegt“, wird etwa angegeben: „Roter Rundkopf mit kleinen Stirn-Ringelöckchen, Vollbart, Schnurrbart, Goldstirnreif, dunkelblauer Mantel, rot und gelbe Seidentunika mit Stickereien und gelber Schnur, lange Ärmel, Goldarmbänder, fleischfarbige Trikots, lichtbraune Ledersandalen.“

Auch Klytämnestra erhielt eine prunkvolle Ausstattung; hier heißt es: „Dunkelbraunes Haar in griechischer Frisur mit kleinen Ohrlöckchen, Knoten, schmaler Goldstirnreif, Golddiadem, Goldnetz unter dem Haarknoten, Goldohrringe und Goldquasten, hellrote Tunika mit Goldfibeln und buntgestickten Bordüren, roter Gürtel mit Goldfransen, fleischfarbene Trikots, lichtbraune Ledersandalen.“

Hingegen treten Orestes und Elektra in jähem Kontrast dazu einfach, ja Elektra betont ärmlich, auf. So heißt es für Elektra: „Eigenes, dunkelbraunes, offenes, wirres, mittelgeteiltes Haar, bleich-ärmliche, braune, mit einer Schnur geraffte Tunika, welche Hals und linke Schulter und die Unterarme sichtbar läßt, fleischfarbene Trikots, einfache braune Ledersandalen.“

Für Orestes aber wird bestimmt: „Bartlos, dunkler Rundkopf mit kleinen Stirnringelöckchen und Ohrlöckchen, weißes Stirnband, auf dem Rücken festgebundenen, dunklen Filzhut, braun-violetten Mantel mit aufgenähter roter Tuchfigur, weiße armfreie Tunika, breiter dunkelroter Gürtel mit Bronzeverzierung, fleischfarbige Trikots, braune Ledersandalen. Schwert, Siegelring am linken Zeigefinger.“

Wie Charlotte Wolter ihre Elektra spielte, erkennt man am besten aus einer Kritik, in der es heißt (*Wiener Allgemeine Zeitung* 1909, Nr. 9342): „Rache war sie, war eines Elementes hinreißende Verkörperung. Und der Donnerklang ihrer Stimme rief zum rächenden Mord wie ein schwingender Turmruß der Gläubigen zum Gebet.“ Wilbrandt selbst aber rühmt, in der Elektra-Darstellung der Wolter hätten sich „flammende Größe, rührende Herzlichkeit und schöne Erscheinung“ vereinigt zu „edelstem Griechentum“. Über der leidenschaftlichen Rächlerin ging freilich die königliche Prinzessin nicht verloren. Ihr „königlicher Anstand im Gang, Gebärde und Haltung“ spottet des grauen Sklavengewandes (W. Lauser, *Kunstchronik*, Wien 1882).

Manche Steigerungen und Kontrastwirkungen dieses Spieles waren so elementar, daß sie Szenenapplaus bei offener Bühne heraufbeschworen. Selbst die Meisterschaft, mit der Joseph Lewinsky den Bericht des Teukros über das Wagenrennen in Delphi, bei dem Orest angeblich den Tod gefunden haben soll, vortrug, wirkte neben Charlotte Wolters Elektra wie eine „rhetorische Bravourarie“. Auch alle übrigen, noch so bedeuten-

den Schauspieler rückten neben der schon legendär gewordenen Glanzleistung von Charlotte Wolter in den Schatten. Die Kritik lobte die Wolter in höchsten Tönen, fand die Tragödie selbst aber charakteristischerweise als viel zu schroff für diese Zeit. Das Publikum freilich ließ sich nicht beeinträchtigen und raste vor Begeisterung, so daß 7 Aufführungen, für damals sehr viel, möglich wurden.

Noch zweimal während seiner Direktionszeit erneuerte Wilbrandt diesen Gang in die Welt der griechischen Antike. Im Dezember 1886 ließ er Sophokles' *König Ödipus*, wieder in eigener Übertragung, in Szene gehen, und im März 1887 ließ er *Ödipus in Kolonos* folgen. In seinen *Erinnerungen* hält Wilbrandt das historische Faktum der *König Ödipus*-Inszenierung fest mit den bezeichnenden Worten: „Auf einen höchsten Gipfel stieg das Burgtheater noch einmal mit der Aufführung des Sophokleischen ‚König Ödipus‘, den ich von Anfang an gewollt, ersehnt, aber erst im Dezember 1886, als ich eines zulänglichen Ödipus sicher war, auf die Bretter brachte.“ Dieser im höchsten Maße geeignete Darsteller des Ödipus aber war Emmerich Robert, der neben Lewinsky wichtigste jüngere Charakterdarsteller des damaligen Burgtheaters.

Wieder raffte Wilbrandt die dramaturgische Struktur auf die gleiche Weise wie bei *Elektra*. Das Bühnenbild stellte – wie das erhalten gebliebene Szenarium beschreibt – den Raum vor dem Königspalast in Theben dar. „Der Palast,“ heißt es wörtlich, „mit einer großen Doppeltüre in der Mitte, bildet den Hintergrund. Rechts und links Altäre mit Götterstatuen, zum Teil von Bäumen umgeben; auf der rechten Seite ein riesenhaftes Marmorbild des Apollo zwischen kleineren der Artemis und Athene; gegenüber die Standbilder des Zeus und des Bacchus.“

Wie das Gesamtbild von Wilbrandts Regiekonzept aussah, hat der Kritiker L. Hevesi (*Fremdenblatt* 1886, Nr. 360) klar umrissen mit den Worten: „Der Dichter und Direktor hat das antike Prachtstück ins Repertoire hineingestellt, wie der Baumeister Hansen den griechischen Tempel auf der Ringstraße (das Parlament), erhaben und doch zugänglich dem modernen Fuß.“

Dieses Moderne bezog sich freilich auch auf die Ödipus-Gestalt: denn für die Bühnenbearbeitung von Wilbrandt war Ödipus nicht ein „furchtbarer Held“, sondern ein „Erdulder“ unaufhaltsamen Schicksals. Diese Wendung fast schon ins Christliche wurde noch dadurch unterstrichen, daß Wilbrandt den Ödipus-Darsteller in einer Christus-Maske erscheinen ließ.

Die Kostüme waren von farbenfreudigem Prunk, Ödipus erschien etwa in den ersten Auftritten „in schöner weißer Gewandung mit Purpur verziert“. Der Chor war, wie schon erwähnt, auf drei Bürger verteilt, die aber – in steter, lebhafter aussagefähiger Bewegung – begleitet waren von etwa 20 stummen Komparsen. Ausdrücklich vermerkt Wilbrandt, die Bewegungen der Komparsen hätten „weich, schön und bildhaft“ zu erfolgen. Für die Schlußszene aber heißt Wilbrandts Regieanweisung: „Es stürzen drei Bürger von Schmerz überwältigt kniend zu des Königs Füßen, worauf sie, die rechte Seite nehmend, aufstehen. – Die Diener erhalten von Kreon einen Wink, worauf sie abgeben. Ein Diener bringt die Kinder. Er führt die Weinenden langsam zu Ödipus, der am Altar hinsank. Das Volk steht von Trauer erfüllt, vom Schmerz gebeugt und abgewandt da.“

Wenn der König sich zum Gehen wendet, sinken einige ins Knie. Zum Schluß ruhiges, tief ernstes Bild.“

Die malerische Art der Darstellung und Gruppenführung war nicht nur für den Inszenierungsstil Wilbrandts, sondern für den künstlerischen Ausdruck dieses ganzen Zeitalters und seiner Historienmaler Kaulbach in München und Makart in Wien symptomatisch.

Das Werk wurde pausenlos durchgespielt, um die Spannung zu erhalten. Emmerich Robert, der sonst im Burgtheater zum Beispiel den Marquis Posa in Schillers *Don Carlos* spielte, hatte als Ödipus etwas „schweremütig Dunkles, Verhängnisvolles in seinem Ton“ (*Hevesi*). Er baute sein Spiel in derartigen Steigerungsstufen auf, daß der Kritiker Kalbeck beschreiben konnte: „Sein Spiel war ein einziges Crescendo, und das Fortissimo am Ende schlug eben darum so mächtig ein, weil ihm das Piano des Anfangs als bedingende Voraussetzung gegenüberstand“ (*Tagblatt* 1886, Nr. 359). Granichstädten aber trifft die Mitte von Roberts Ödipus-Gestaltung mit seiner Erklärung: „Nicht den Weg vom Helden zum Elenden, sondern den Weg vom Helfer zum Dülfer durchmaß Robert und warb so vor allem die Herzen der Hörer zu Genossen der Angst, des Schreckens und des Jammers, den Ödipus erleidet“ (*Presse* 1886, Nr. 360).

Der Erfolg blieb nicht aus. So konnte der strengste unter den damaligen Wiener Kritikern, Ludwig Speidel, berichten: „Selten ist ein Schauspieler im Burgtheater mit so gründlichem, das ganze Haus durchbrausendem Beifall überschüttet worden wie Emmerich Robert bei dieser Gelegenheit.“ Speidel lobt aber auch das Wiener Publikum: „Wien ist für die große Tragödie, vor der es sich früher mehr oder minder wehleidig zu verschließen pflegte, mündig geworden. Publikum, Schauspieler und Regie, alles war bestrebt, die Aufführung des *König Ödipus* zu einem künstlerischen Ereignis zu gestalten. Und als künstlerisches Ereignis wird es in der Geschichte des Burgtheaters verzeichnet bleiben, und mit ihm wird auch der Name Wilbrandt fortglänzen.“ So kam es auch, daß diese *König Ödipus*-Inszenierung binnen drei Jahren die damals ganz ungewöhnliche Anzahl von 30 Wiederholungen erreichte.

Auch die Bühnenbearbeitung des schon bald nach dem *König Ödipus*-Erfolg inszenierten *Ödipus auf Kolonos* (März 1887) weist ins Christliche. Wilbrandt hatte die Tragödie in 2 Akte aufgebaut, wobei der Einschnitt nach der Szene lag, in der Theseus auszieht, die von Kreon geraubten Töchter zurückzuholen. Wieder spielte Emmerich Robert den Ödipus und Konrad Hallenstein den Kreon; Max Devrient fiel die Rolle von Ödipus' Sohn Polyneikes zu, während die aus Rumänien stammende Agathe Barescu die Antigone übernahm.

Das Bühnenbild stellte eine „waldige Felsgegend“ dar: „Vor den Bäumen des Hains Altäre und roh behauene Felsblöcke, von hohem Gebüsch umgeben... Ödipus kommt, von Antigone geführt, die Felstreppe herunter. Wilde Erscheinung, ungepflegtes, lang hängendes Haar, leere Augenhöhlen. Beide in ärmlicher Kleidung.“ So heißt es im erhalten gebliebenen, handschriftlichen Szenarium.

Emmerich Robert stattete den greisen, blinden, gebeugten Ödipus neben allem Aufbrausenden auch mit rührenden Zügen aus. Und „in der letzten leidenschaftlichen Szene zwischen Ödipus und seinem Sohn Polyneikes wußte sich Robert“, wie Ganghofer (*Wiener Tagblatt* 1887, 27. 3.) erzählt,

„noch sicher auf dieser königlichen Bühne zu halten. Seine stumme Bewegung, die den flammenden Zorn des im Herzen verwundeten Vaters und zugleich den Eigensinn des Alters charakterisiert, war geradezu genial erfunden und verwirklicht“.

Auch diese Aufführung erreichte die stürmische Zustimmung des Publikums. Wilbrandt, der bald danach das Burgtheater verließ, hatte seine Schauspieler und sein Publikum wahrhaftig zur großen griechischen Tragödie erzogen und damit für das ganze deutschsprachige Theater ein weithin sichtbares Beispiel gegeben.

3

Dennoch bedurfte es ganz neuer Übersetzer-Impulse, bevor wieder ein Burgtheater-Direktor sich an eine antike Tragödie heranwagte. Es war merkwürdigerweise der Förderer des Naturalismus, Paul Schlenther, der als Burgtheaterdirektor neuerlich dieses Wagnis unternahm, als der größte unter den damaligen klassischen Philologen, Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff, 1899 mit seiner Aischylos-Übertragung die Voraussetzung bot.

An Aischylos hatte sich kaum noch jemand ernstlich herangewagt. Selbst Goethe hatte vor diesem Archaisch-Übergroßen heilige Scheu. Nun aber unternahm Wilamowitz-Moellendorff dieses Wagnis, wobei er – ganz anders als Wilbrandt – den Chören ihr volles Recht beließ. Das Ziel des Überbrückens zur Gegenwart teilte er jedoch mit Wilbrandt. In der Einleitung zu seiner Übertragung griechischer Tragödien heißt es: „Meine Übersetzung will mindestens so verständlich sein wie den Athenern das Original war, womöglich noch leichter verständlich.“ Und später erläuterte er: „-- es bleibt die Seele, aber sie wechselt den Leib. Die wahre Übersetzung ist Metapsychose.“ Also keine Übertragung nach dem Wort, sondern nach dem Geist und seiner Gegenwarts-Analogie.

Schlenthers Ziel hieß, auch für Aischylos das „Bürgerrecht“ dort zu erobern, wo neben Shakespeare, Goethe und Schiller auch schon Sophokles und Euripides „unsterblich hausen“.

Aber es war eben der Naturalist Schlenther, der die Bühnenumfassung der *Orestie* vornahm. Er tat dabei dasselbe, was Gerhart Hauptmann bei seiner Berliner Inszenierung von Schillers *Wilhelm Tell* tat: er strich alles Lyrisch-Retardierende. Nur das Grausam-Aktionelle beließ er.

Als positivistischer Anhänger des Historismus suchte Schlenther in seiner Inszenierung ein möglichst getreues Bild der Mykenezeit auf die Bühne zu bringen. Gelehrte wurden herangezogen; die Akropolis stand lebensnah auf der Bühne. Agamemnon fuhr auf einem Triumphwagen mit zwei Schimmeln einher. Eine Riesenstatuette wurde, ebenfalls „echt“ kostümiert, herangezogen. Steintore und ein steinerner Opferaltar wurden aufgebaut. Die Masken und Kostüme aber wurden möglichst getreu nach Vasenbildern oder Reliefs gestaltet.

Die Rolle des Orest spielte kein Geringerer als Josef Kainz, dieser Bahnbrecher eines neuen, impressioniblen Spielstils. Agamemnon war Bernhard Baumeister, Klytämnestra Hedwig Bleibtreu und Cassandra Lotte Medelsky. Hedwig Bleibtreu, die sehr mit dem Schatten der Wolter zu kämpfen hatte, wurde wenigstens sprachlich der Übertragung von Wila-

mowitz-Moellendorff vollauf gerecht. Getragen aber wurde die ganze Aufführung schauspielerisch durch den Orestes von Josef Kainz. Unter dem Einfluß des Goetheschen Orest, den er knapp vorher zu spielen hatte, zeigte Kainz nicht so sehr den Übergang vom Jüngling zum Mann, sondern stele gleich den Mann auf die Bühne. Während er aber anfangs „gedämpft und zurückhaltend“ spielte, fand Kainz nach der Ermordung der Mutter völlig neue Töne: „-- seine Sinnesverwirrung nach dem Muttermord und seine Gewissenspein krampfte uns das Herz zusammen,“ bekennt einer der Kritiker (*Kl. Extrablatt*). Vor allem aber wurde die Vision der für die Zuschauer anfangs noch unsichtbaren Erinnyen zu einem Kabinettstück modern-psychologischer Gestaltung auf dem Weg zu impressioniblen Ausdrucksformen. J. J. David beschreibt: „Packend spielt Kainz den Wahnsinnsausbruch des Orestes--- Wie er, gleich Mücken, die unsichtbaren Quälgeister von sich schleudern wollte, das mache ihm einer nach!“

Die Kritik lehnte Schlenthers allzu naturalistische Bearbeitung ebenso ab wie die allzu historisierende Treue im kleinsten Detail der Inszenierung. Man ließ jedoch die Größe der Schauspielerleistungen ebenso gelten wie Schlenthers Tat, mit Hilfe von Wilamowitz-Moellendorff die „uralte Riesengestalt“ des Aischylos, wie Goethe ihn nannte, für die Bühne des beginnenden 20. Jahrhunderts erstmalig gewonnen zu haben.

1909 wurde zu Ehren des in Wien anwesenden Übersetzers eine Neuinszenierung der *Orestie* gewagt. Sie war auch deshalb nötig geworden, weil Kainz indessen gestorben war und nun durch Alfred Gerasch ersetzt werden mußte. Er unterschied sich von Kainz grundlegend dadurch, daß er die Rolle viel jünger anlegte und auf diese Weise den Gegensatz zwischen Jüngling und Mann herausarbeiten konnte.

Im selben Jahr 1909 aber übernahm man im Burgtheater anlässlich des Debüts der Heroine Else Wohlgemuth auch Sophokles' *Elektra* in Wilbrandts Bearbeitung neuerlich in den Spielplan. Paulsen gab nun den Ägisthos, Olga Lewinsky die Klytämnestra, Gerasch den Orestes und Ernst Hartmann den Teukros. Else Wohlgemuths Elektra sah zwar bezaubernd aus, war aber, wie einer der Kritiker feststellte, „mehr unruhig und fahrig als leidenschaftlich, sie bewegt sich sehr viel, den Hörer sehr wenig“. Die Tragödie wurde so „mehr zu einem tragischen Idyll, das mit einem unvermittelt anmutenden Furioso schließt“ (*Journal* 1909, Nr. 5594).

Nach diesem zwiespältigen Eindruck währte es wieder neun Jahre, bevor ein neuerlicher Schritt gewagt wurde. Der aber geschah knapp vor Beendigung des ersten Weltkriegs, als der junge Kaiser Karl ein Dreierkollegium, mit Hermann Bahr an der Spitze, zur Leitung des Burgtheaters berufen hatte. Es war Hermann Bahrs erste dramaturgische Tat am Burgtheater, daß er die *Antigone* des Sophokles endgültig für das Burgtheater gewann. Zwar benützte er dafür die sprachlich hemmende, alte Übersetzung von Donner. Aber er hatte einen expressionistischen Zielen zustrebenden Regisseur an seiner Seite, Albert Heine, dazu den größten Wiener Bühnenbildner der neuen Stilbühnengestaltung, Alfred Roller.

Rollers Bühnenbild stellte den Vorhof von Kreons Palast dar; es ging um einen stilisierten, in zwei Podien gegliederten Stufenaufbau, der den Hofraum vor Kreons Palast in gedämpften Farben andeutete. „Die Palastpforte“, wird in einer Kritik geschildert, „ist dem Erscheinen des Königs

gewahrt. Geöffnet, gleicht sie dem Eingang in eine unselig schwarze Höhle, wohlgeeignet, ein Untier auszuspeien.“ Alle Kritiker bestätigen dieses Bühnenbild übereinstimmend: „Es hat Größe, Wucht und Maß“ (Ullmann in *Wiener Mittagszeitung* 1918, Nr. 332). Und: „Roller hat in seinem finster-großartigen, in den einfachsten und monumentalsten Massen gestalteten Palasthof das Dunkle, Schicksalsmäßige, das Eingefangensein in starre, von altersher gefügte Grenzen, das Unentrinnbare aus engenden Schranken, prachtvoll symbolisiert“ (S p e c h t im *Merker*, 1918, S. 695 ff.).

Die Inszenierung Heines erreichte noch nicht so ganz die Größe und die von innen her deutende Symbolkraft Rollers. Sie wirkte mehr mit Hilfe eines „Pathos der Tatsachen“, wie Polgar es nannte. Und sie war voll von „tobender Heftigkeit“, von „einem wahren Donnergetöse menschlicher Stimmen,“ wie Salten es charakterisierte.

Der Chor umlagerte ständig die Burg; die Sprechpartien aber wurden kaum je unisono gesprochen, sondern auf 5 Sprecher aufgeteilt. Hedwig Bleibtreu spielte die Antigone, Lotte Medelsky die Ismene, Siebert den Kreon und Reimers den Teiresias. Hedwig Bleibtreus Antigone war „würdig, groß, die innere Haltung so edel wie die äußere“. Aber eines ging in dieser Rollengestaltung durch die Heroine des Burgtheaters verloren: „die Projizierung höchster seelischer Energie auf zarteste Mädchenhaftigkeit“. Die Bleibtreu wirkte zu frauenhaft. Wohl aber gelang ihr das Wilde, der Trotz, das Ungestüm-Heroische.

Es war ein tragischer Augenblick für Österreich-Ungarn, als diese *Antigone*-Aufführung in Szene ging. Denn wenige Wochen nachher zerbrach der Vielvölkerstaat in zahlreiche selbständig werdende Teile. So stand diese mutige Tat Hermann Bahrs, Albert Heines und Alfred Rollers an einer Wetterscheide von weltgeschichtlicher Bedeutung. Als nach zwei Jahren der inzwischen zum Burgtheaterdirektor gewordene Albert Heine im Mai 1920 die „Troerinnen“ des Euripides in den Spielplan aufnahm, lag ein verlorener Krieg wie ein Alpdruck auf dem nun klein gewordenen Österreich. Aber eben deshalb gewann die Bearbeitung der *Troerinnen* durch den bedeutenden Expressionisten Franz Werfel doppelte Bedeutung.

Schon 1913, also am Vorabend des ersten Weltkrieges, hatte Werfel diese Bearbeitung geschaffen, weil er, wie einst Euripides, vor dem heraufziehenden Unheil des Krieges warnen wollte. Damals wurde sein Wort noch nicht beachtet. Nun aber, nach erfolgter Katastrophe, wurde diese prophetische Dichtung, wurde das Leid der Troerinnen erst als Spiegel des eigenen Leids verstanden. Es ging Werfel nicht um eine Übersetzung, wohl aber um eine sinngemäße Nachdichtung. Es ist eine ekstatische Wortgewalt, die da Schauspieler und Zuschauer überfällt.

Die Regie wurde von Albert Heine, dem damals noch jungen, ebenfalls dem Expressionismus ergebenen Regisseur und späteren Burgtheater-Direktor Franz Herterich übertragen. Er stellte, wie er selbst bekannte, alles auf das Verständnis „seelischer Affekte“. Nichts mehr von Historismus oder naturgetreuer Nachahmung der Vergangenheit. Alles Äußere dürfe nur angedeutet werden; denn „nicht das körperliche, sondern das seelische Raumempfinden“ sei die Hauptsache. Das „expressive Element“ müsse beherrschend in die Mitte treten. Der Chor wird in diesem Zusammenhang für Herterich zum Ausdruck der „Massenseele“ eines ganzen

Volkes, ja der Menschheit überhaupt. Die „ganze Gewalt des Zusammenbruchs“ aber müsse nun in einem ans „Dionysische grenzenden Schmerzenstaukel“ zeitlos erschüttert werden.

Herterich selbst hatte zusammen mit dem Maler Wilke die Bühnenbilder geschaffen, und zwar für den Prolog einen rhombusartigen Ausschnitt, in dem die Götter hoch in den Wolken standen, während man winzig in der Ebene die Stadt Troja liegen sah, und für die übrigen Akte eine „öde, dämmernde Steinwüste, der zwingende Ausdruck schicksalsgenieteter Hoffnungslosigkeit, trostlos und reglos“ (O. Koenig). Der Brand der Stadt und der Burg wurde durch ein blutrotes Flammenmeer angezeigt. Hekuba wurde von Hedwig Bleibtreu gespielt, Cassandra von Lotte Medelsky, Andromache von Maria Mayer, Menelaus von Gerasch und Helena von Lili Marberg.

Wie diese erste typisch expressionistische Inszenierung einer antiken Tragödie am Burgtheater aussah, deutet einer der Kritiker mit wenigen Worten an: alles Illusionstheater sei hier ebenso versunken wie das klassisch-pathetische (*Wiener Allgemeine Zeitung* 1920, Nr. 12.619). Herterich habe nur durch „Laut, Raum, Licht und Symbol“ gewirkt. „Das Wort“, so heißt es da, „wurde als lebendiges, heiß zuckendes Erlebnis unmittelbar. Sodann die Menschen, dieser Worte Träger, verschmolzen der Atmosphäre ihres Schicksalstaukels. Sie wurden zu Elementen. So ganz Sein, so bar jedes Scheins, wuchsen sie aus ihrem Schmerz“. Herterich habe sowohl für die Chöre wie für die Einzelgestalten „mittels zartester Dynamik Steigerungen“ erreicht, „die von der Klage einzelner, edel abgetönter Stimmen zur Wucht des Unisonos stürmten“.

Hedwig Bleibtreu ließ den versteinerten Schmerz der Hekuba zum Schmerz aller Mütter werden, die jemals ihre Kinder in Kriegen verloren haben. Da auch die übrigen Darsteller Übermenschliches leisteten, blieb die diesmal ungeteilte Zustimmung der Kritik und des Publikums nicht aus.

Daß nach diesem Erfolg das Burgtheater dennoch zehn Jahre lang schwieg, lag daran, daß indessen Max Reinhardt mit seiner *Ödipus*-Inszenierung in der alten und neuen Welt gastierte. Erst im Mai 1930, gegen Ende der Direktion Herterich, wurde *König Ödipus* von Sophokles auch am Burgtheater wieder aufgeführt, aber diesmal bearbeitet von Hugo von Hofmannsthal, wobei man Hofmannsthals *Ödipus und die Sphinx* unter dem Titel *Der Weg des Ödipus*, also die Vorgeschichte, voranstellte.

Aus Hofmannsthals schon 1907 entstandener *Ödipus*-Bearbeitung wird ein neuromantisch-sensibler Spiegel des Selbsterkennens, wie Schadewaldt es mit Recht umschreibt, jenes „unendlich Schmerzliche“ des Existierens, jenes an der Welt und Sichselbstverbluten, jenes bis zum Neurotischen empfindliche Sichselberspüren der Vitalität, jenes Leiden an der eigenen Lebendigkeit.

Herterich führte auch diesmal Regie, und Remigius Geyling schuf die streng stilisierten Bühnenbilder. Aber so sehr Herterich sich Werfels expressiver Gestaltung gewachsen wußte, so sehr versagte er vor Hofmannsthals psychopathischer Sensibilität. Viel stärker als die Regie verstand es der Darsteller des *Ödipus*, Raoul Aslan, was Hofmannsthals Feinnervigkeit und Untergangsbereitschaft wollte. Auch Paul Hartmanns Kreon, Balsers Teiresias und Else Wohlgenuths Jokaste kamen der neuromanti-

schen Welt Hofmannsthals sehr nahe. Aslan spielte seinen Ödipus „mehr passiv als aktiv“, mehr „getrieben als treibend, mehr sich verteidigend als angreifend“, – wie dies Hofmannsthals Leidfähigkeit entsprach. Und um Balsers Teiresias „gewittert Drohung“. Das Publikum fühlte sich trotz aller Uneinheitlichkeiten der Regie tief getroffen von Hofmannsthals Weltuntergangsstimmung und ihrer Spiegelung in den einzelnen Rollen.

Ermutigend freilich war der Erfolg – verglichen mit Reinhardts und Moissis Ödipus-Triumphen – nicht. So währte es neuerlich 10 Jahre, bis dann Lothar Müthel im Oktober 1940, also inmitten des Zweiten Weltkrieges, mit kühnem Griff zum erstmalig Hölderlins Bearbeitung der *Antigone* des Sophokles in den Spielplan des Burgtheaters aufnahm. Da Hölderlin die Tragödie als „Gottgesehen“ auffaßte; die ihren Ausweg nehme „aus einem rauschhaft grenzenlosen Einswerden des Helden mit der Gottheit“, konnten seine eigenen Zeitgenossen ihn noch nicht verstehen. Wohl aber hatte inzwischen der Expressionismus endlich für ein wirkliches Hölderlin-Begreifen gesorgt. Und die Generation des Zweiten Weltkriegs verstand sein weithin vorausdeutendes Wort erst recht.

Lothar Müthel benützte die Ausgabe von Wilhelm Michel für seine Inszenierung. Das Bühnenbild entwarf Rochus Gliese: es waren „Stufen, Säulen, Flügeltüren---, alles in dunklen Tönen gehalten und darüber einen düster-dämmerigen Himmel gespannt, der zu dem kalten Scheinwerferlicht der Vorderbühne in seltsamen Gegensatz steht“. Die Stufung des Raumes war so angelegt, daß sie die strengen, gemessenen Bewegungen der Darsteller zwingend heraus hob. In dieser düsteren Monumentalität hob Gliese diese Figuren durch charakterisierende Kostüme in einsame Größe.

Müthel schuf eine geradezu paradigmatische, bis heute noch weiterwirkende Inszenierung; denn er inszenierte die Tragödie von ihrem tragenden Element, vom Chor her. Salmhofer komponierte eine streng archaisierende Begleitmusik für den Chor. Aber auch die Sprechpartien der Solisten waren gleichsam von geheimer Musik begleitet und so auf einander abgestimmt. Hedwig Pistorius spielte die Antigone, Elisabeth Ortner-Kallina die Ismene, Balsers den Kreon und Aslan den schon ins Überirdische weisenden Teiresias.

Hedwig Pistorius gab ihrer sehr herben Antigone Hoheit und feurige Wildheit zugleich, Demut und Leidenschaft in einem. Balsers Kreon war Despot und voll der vielgewandten Schläue. Aslans Teiresias aber erschien wie ein „Bote aus einer anderen Welt“.

Daß diese *Antigone*-Inszenierung 39mal gespielt werden mußte, zeigt deutlich, wie mitreißend sie dem Publikum erschien. Hier wurden Übertragung, Regie, Darstellung und Bühnenbild zu einer kaum zu überbietenden Einheit verschmolzen.

Wie aber steht es in unserer eigenen Zeit mit der Pflege der antiken Tragödie am Burgtheater? Als Ernst Häusserman 1959 seine Burgtheaterdirektion antrat, war einer seiner ersten Pläne, neben einem Grillparzer-Zyklus und neben einem Raimund-Zyklus auch einen Zyklus von Shakespeares Königsdramen und einen Antike-Zyklus in das Repertoire des Burgtheaters einzufügen. Alle diese Vorhaben sind tatsächlich verwirklicht worden.

Zum Antike-Zyklus vereinigten sich drei Künstler, die in allen Insze-

nierungen in gleicher Zusammensetzung beisammenblieben: als neuer Übersetzer fungierte Rudolf Bayr, als Bühnenbildner wirkte einer der bedeutendsten Bildhauer Europas, Fritz Wotruba, und als Regisseur Gustav Sellner.

Schon 1952 war, noch vor der Ära Häusserman, ein erster Versuch mit einer Übertragung von Rudolf Bayr gewagt worden. In Bühnenbildern von Wolfram Skalicki hat damals Walter Davy Bayrs herbe, aber unmittelbar aus den Wort- und Sinnquellen des Originals schöpfende Übertragung des *Ödipus auf Kolonos* inszeniert. Aslans erschütternder Ödipus und der gut geführte Chor, der jeweils erst Einzelsprecher voraussandte und sodann die Gemeinschaft wiederholen ließ, stützten diesen frühen Versuch.

Nun aber folgten im Zyklus dicht aufeinander: 1960 Sophokles' *König Ödipus*, 1961 Sophokles' *Antigone* und 1963 Sophokles' *Elektra*. Sellner ließ alle drei Werke in Gebärde, Haltung, Schreiten und Mimik der Einzeldarsteller so ausdrucksstark und eindringlich deutend spielen, daß diese mimischen und gestischen Elemente gleichwertig neben das gewaltige Wort traten. Und nicht nur das Gegenüber der Einzelgestalten gerät so ins zugleich Dynamische und Monumentale, sondern auch das Gegenüber der beiden Chöre und das Wechselspiel zwischen Chören und Einzeldarstellern wurde geradezu musikalisch-rhythmisch verständlich in seiner Ausdrucksform.

Wotruba erfand in jedem der drei Fälle andere archaische Dekorationsformen. Im *König Ödipus* zum Beispiel erhob sich im Hintergrund ein Riesenturm, zu beiden Seiten aber erhoben sich wuchtige Stadtmauern. Und in diese Stadtmauern postierte Sellner die Chöre. In der *Antigone* hingegen baute Wotruba fast expressionistisch wirkende Stahlblöcke hin, unheimlich funkelnd, bedrohlich und lauernd wie das niedersausende Schicksal. In der *Elektra* schließlich baute Wotruba die in hellen Farben steil aufragende, drohend und über gewundene Treppen erreichbare Burg von Mykene auf die Drehbühne.

Als Ödipus erschien Erich Schellow – und gab ihn im Glück und im Zusammenbruch als aufrecht-königlichen Menschen. Sein Spiel war so herb wie die Übersetzung; seine Diktion war bewußt abrupt. Als Jokaste aber ergriff Maria Wimmer durch ihre adelige Frauenhaftigkeit, ihre anfängliche Zuversicht und ihr jähes Erschrecken im Augenblick der Enthüllung. Als Antigone zeichnete Joana Maria Gorwin ihre Gestalt mit harten Strichen, gefühlsfern, aber lodernd im fanatischen Wissen um ihre unabdingbare menschliche Verpflichtung. Albin Skodas Kreon war verkörperte Unerbittlichkeit; und Erich Schellows Bote erwies sich als ein Kündler des Unheils voll der Vernichtungsgewalt. Als Elektra schließlich erwies sich Martha Wallner als eine leidenschaftlich Brennende. Ihr Weg von der Leidenden zur Entscheidenden war ein Weg der Steigerung zum Racheschrei. Als Klytämnestra aber traf Heidemarie Hatheyer das Starr-Unberührte der Herzlosigkeit und des Überheblichen ebenso wie die verhaltene Freude über den engeblichen Tod des Orest.

Das Wiener Publikum ging von Aufführung zu Aufführung stärker mit, so daß mit diesem Antike-Zyklus der sechziger Jahre die griechische Tragödie auch im Atomzeitalter wieder eine dieser Epoche des unsentimentalen Weltbegreifens kongeniale Heimstatt im Burgtheater fand.

Fast zweihundert Jahre lang begleiten nun die Werke der griechischen Antike den Entwicklungsweg des Burgtheaters wie gute Geister des immer neuen Rufs zum Ewig-Menschlichen und zum Ewig-Göttlichen. Sie werden gewiß auch weiterhin zur Größe mahnende Leitbilder bleiben, solange es ein seiner Aufgabe bewußtes Burgtheater geben wird.

