



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Wissenschaft, Drama, Theater. Alfred Freiherr von Bergers
dramenästhetische Vorlesungen an der Universität Wien vor
dem kulturellen Hintergrund der Wiener Moderne

Verfasserin

Inge Praxl

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt: Theaterwissenschaft

Betreuer: Univ.-Prof. Dr. Stefan Hulfeld

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	3
2. Gesellschaftlicher Hintergrund	9
2.1. Umbruch von der Kultur des liberalen Bildungsbürgertums zur Wiener Moderne	9
2.2. Einfluss des liberalen Bildungsbürgertums auf die Kultur der Wiener Moderne – Alfred von Bergers ambivalente Haltung gegenüber seinem Vater	12
3. Entwicklungen im Bereich der Wissenschaft	17
3.1. Trennung der Bereiche Wissenschaft und Bildung	17
3.2. Philosophie und Ästhetik an der Universität Wien Ende des 19. Jahrhunderts und der Einfluss der Naturwissenschaften	19
3.3. Alfred von Bergers wissenschaftlicher Werdegang und sein Entschluss, Burgtheaterdirektor zu werden.....	27
4. Theater und Dramatik zu Ende des 19. Jahrhunderts in Wien.....	32
4.1. Theaterkultur im Wien der Jahrhundertwende	32
4.2. Bedeutung des Burgtheaters für Alfred von Berger	35
4.3. Feststellung einer Krise der Dramatik in der Dramentheorie – Naturalismus und Ästhetizismus in der Wiener Kultur.....	37
5. Alfred von Berger als Universitätslehrer – Praxisorientierte Dramenästhetik als Gegenentwurf zur wissenschaftlichen Theorie	40
5.1. Verteidigung einer künstlerischen Weltanschauung gegenüber der naturwissenschaftlichen Haltung	40
5.2. Alfred von Bergers dramenästhetische Vorlesungen.....	42
5.2.1. „Beiträge zur Ästhetik und Technik des Dramas“ – Die <i>Dramaturgischen Vorträge</i>	44

5.2.2. „Ausgewählte Partien der Ästhetik“ – Eine Ästhetik „von unten“?	55
5.2.3. „Die Schönheit in der Kunst“	62
5.2.4. „Über den Begriff des Styls“	66
5.2.5. Idealbild William Shakespeare: „Über Shakespeares dramatische Kunst“	69
5.2.6. Ein neuer methodischer Ansatz? – „Psychologie und Kunst“	73
5.2.7. Ansichten einer Theaterreform: „Die Dramaturgie der antiken Tragiker“	78
6. Resümee	83
Bibliographie	86
Anhang	98

1. Einleitung

„Die Entstehung der Theaterwissenschaft beruht nicht auf dem schöpferischen Einfall eines oder mehrerer Gelehrter, sondern muß als Prozeß eines Wandels im Verhältnis zwischen Gesellschaft, ihren Bildungssystemen und dem Theater verstanden werden und nicht als deren Endergebnis.“¹

Alfred Freiherr von Berger (1853–1912), heute nahezu unbekannt, wirkte als Schriftsteller, Universitätslehrer und Theaterleiter. In den Jahren von 1886 bis 1899 hielt er im Rahmen der Philosophie an der Universität Wien ästhetische und dramentheoretische Vorlesungen. Die zeitliche Nähe der Vorlesungstätigkeit Bergers zu den Etablierungsversuchen einer eigenständigen Theaterwissenschaft an den deutschen Universitäten bildete den ursprünglichen Beweggrund für die Auseinandersetzung mit dessen Arbeit. Die Annahme, dass sich in dessen Vorlesungstexten vielleicht ähnliche theaterwissenschaftliche Ansätze finden lassen würden, bestätigte sich jedoch nicht. Bergers Methoden unterschieden sich wesentlich von jenen der frühen deutschen Theaterwissenschaftler um Max Herrmann. Im Gegensatz zu diesen war er durch seine theaterpraktischen Erfahrungen stark geprägt, auch wenn er sich in seinen wissenschaftlichen Vorlesungen auf den Bereich der Dramatik konzentrierte. Berger strebte weder danach, ein theaterwissenschaftliches System zu formulieren, noch zeigte er Ambitionen, seine dramenästhetischen Ausführungen aus dem Rahmen der Philosophie loszulösen. In den Vorlesungen betonte er wiederholte Male seine Abneigung gegen eine praxisferne Wissenschaftstheorie, und dass er selbst aus persönlicher dramaturgischer Erfahrung berichte.²

Für Berger schien die wissenschaftliche Arbeit ein Broterwerb gewesen zu sein, seine Leidenschaft war hingegen die Theaterpraxis. So hob sich auch das Feld seines Tätigkeitsbereichs markant von jenem der Theaterwissenschaftler, die Anfang des 20.

¹ Corssen, Stefan: *Max Herrmann und die Anfänge der Theaterwissenschaft*. Mit teilweise unveröffentlichten Materialien. Tübingen: Niemeyer 1998, S. 5-6.

² Eine wesentliche Forderung in den Theorien der frühen deutschen Theaterwissenschaftler um Max Herrmann lag darin, die Aufführung in den Mittelpunkt der Auseinandersetzung mit dem Theater zu rücken. Damit begründeten sie ihre Forderung nach einer eigenständigen Theaterwissenschaft gegenüber der Germanistik, in deren Rahmen die Auseinandersetzung mit der Dramatik bis dahin meist stattgefunden hatte. Im Sinne wissenschaftlicher Legitimierung setzte sich die Theaterwissenschaft jedoch über lange Zeit fast ausschließlich mit historische Themen auseinander, und ignorierte das Theatergeschehen der Gegenwart. Vgl. etwa Herrmann, Max: *Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance*. Berlin: Weidmann 1914, S. 3-10. Siehe dazu auch Girshausen, Theo: „Zur Geschichte des Fachs“. In: Möhrmann, Renate (Hg.): *Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung*. Berlin: Reimer 1990, S. 21-37.

Jahrhunderts in Deutschland tätig waren, ab. Während diese vorrangig wissenschaftlich arbeiteten, hielt Berger neben seiner Tätigkeit als Dozent der Philosophie in verschiedenen Vereinen Vorträge über Literatur und Theater, schrieb für diverse Zeitungen, und versuchte sich als Lyriker, Dramatiker und Novellist. Im theaterpraktischen Bereich leitete er zehn Jahre lang das Deutsche Schauspielhaus in Hamburg (1900–1910), und anschließend bis zu seinem Tod 1912 das Wiener Hofburgtheater, wo er schon in den Jahren von 1887 bis 1890 als Dramaturg gearbeitet hatte.

Alfred von Bergers dramentheoretische Schriften wurden zwar schon in mehreren Publikationen im Kontext seiner Tätigkeit als Theaterleiter und Regisseur behandelt, seine Vorlesungen an der Universität Wien fanden in diesen Arbeiten jedoch kaum Erwähnung.³ Der Entschluss, Bergers wissenschaftliche Tätigkeit ins Zentrum dieser Diplomarbeit zu stellen, wurde außerdem durch die Tatsache gefestigt, dass die lange Tradition dramen- und theatertheoretischer Vorlesungen an den Universitäten des deutschen Raums in der Forschungsliteratur bisher nur am Rande behandelt wurde. Im Zentrum der Publikationen zur Geschichte der Theaterforschung steht entweder das Thema der Theatergeschichtsschreibung oder jenes der Abgrenzungsbestrebungen der deutschen Theaterwissenschaft von der Literaturwissenschaft und der Germanistik.⁴

³ Vgl. Blahout, Rudolf: *Baron Berger und die Krise des Burgtheaters*. Wien: Univ. Wien, Phil. Diss. 1976. Calaitzis, Elke: „Das Burgtheaterpublikum von Wilbrandt bis zum Dreierkollegium.“ In: Dietrich, Margret (Hg.): *Das Burgtheater und sein Publikum*. Bd. 1. Festgabe zur 200-Jahr-Feier der Erhebung des Burgtheaters zum Nationaltheater. Wien: Verl. d. österr. Akad. d. Wiss. 1976, S. 461-469. Mühlher, Robert: „Alfred Freiherr von Berger und die Übergangszeit“. In: Ders.: *Österreichische Dichter seit Grillparzer. Gesammelte Aufsätze*. Wien: Braumüller 1973, S. 218-275. Schmidtsberger, Peter: *Alfred Freiherr von Berger. Tradition und Moderne*. Wien: Univ. Wien, Phil. Diss. 1959. Schrögendorfer, Konrad: *Schicksal Burgtheater. Alfred Freiherr von Berger und der Anbruch der Moderne*. Graz [u.a.]: Stiasny 1966. Alfred Wieser führt Berger in seiner Dissertation *Die Geschichte des Faches Philosophie an der Universität Wien 1848 – 1938* zwar an, bietet jedoch außer einer Biographie lediglich einen Überblick über die Themen der Vorlesungen. Vgl. Wieser, Alfred R.: *Die Geschichte des Faches Philosophie an der Universität Wien 1848–1938*. Wien: Univ. Wien, Phil. Diss. 1950.

⁴ Stefan Corssens Publikation *Max Herrmann und die Anfänge der Theaterwissenschaft* stellt hier eine Ausnahme dar, bezieht sich jedoch vorwiegend auf Deutschland. Siehe etwa Girshausen: *Zur Geschichte des Fachs*. Herrmann Hans-Christian von: *Das Archiv der Bühne. Eine Archäologie des Theaters und seiner Wissenschaft*. München: Fink 2005. Hulfeld, Stefan: *Theatergeschichtsschreibung als kulturelle Praxis. Wie Wissen über Theater entsteht*. Zürich: Chronos 2007. Klier, Helmar (Hg.): *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum. Texte zum Selbstverständnis*. Darmstadt: Wiss. Buchges. 1981. Kreuder, Friedmann/Hulfeld, Stefan u. Andreas Kotte (Hg.): *Theaterhistoriographie. Kontinuitäten und Brüche in Diskurs und Praxis*. Tübingen: Francke 2007. Münz, Rudolf: „Zur Begründung der Berliner theaterwissenschaftlichen Schule Max Herrmanns“. Vortrag, gehalten zur Eröffnung einer Arbeitswoche anlässlich des 50. Jahrestages der Gründung des Theaterwissenschaftlichen Instituts an der Universität Berlin am 12.11.1973. In: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin. Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe*. Jg. 23 (1974), S. 333-347.

Die Literatur zur Geschichte der Theaterwissenschaft in Wien setzt sich fast ausschließlich mit dem ersten Leiter des Instituts, Heinz Kindermann, auseinander.⁵ Ältere Traditionen der österreichischen Theaterforschung wurden in theaterwissenschaftlichen Publikationen bisher kaum beachtet. Dabei finden sich in den Vorlesungsverzeichnissen der Universität Wien schon um die Jahrhundertwende zahlreiche Wissenschaftler, die sich wie Alfred von Berger in ihren Vorlesungen mit dem Thema Drama und Theater auseinandersetzten, von denen an dieser Stelle nur einige exemplarisch angeführt werden können: Wilhelm Meyer-Lübke las etwa im Rahmen der Romanistik Vorlesungen zur französischen Dramatik, die Germanisten Jakob Minor und Alexander von Weilen setzten sich mit Schiller, Goethe, der Geschichte des deutschen und österreichischen Dramas sowie der Schauspielkunst auseinander, der Philosoph Emil Reich behandelte die Werke Henrik Ibsens und Franz Grillparzers, und Jakob Schipper hielt Vorlesungen über englische Dramatik und Shakespeare im Bereich der Anglistik.⁶ In der Theaterwissenschaft etwas bekannter sind Eduard Castle, Joseph Gregor und Helene Richter, die Anfang des 20. Jahrhunderts ebenfalls dramen- und theatertheoretische Vorlesungen an der Universität Wien hielten. Zu den angeführten Forschern finden sich zwar vereinzelte Publikationen, die aber deren theatertheoretische Vorlesungstätigkeit nicht näher behandeln.⁷

Bis heute gibt es nur einige kurze und oberflächliche Abhandlungen über die Tradition der Theaterwissenschaft in Österreich. Der deutsche Theaterwissenschaftler Hans Knudsen

⁵ Vgl. etwa Haider-Pregler, Hilde: „Die frühen Jahre der Theaterwissenschaft an der Universität Wien“. In: Grandner, Margarete/Heiss, Gernot u. Oliver Rathkolb (Hg.): *Zukunft mit Altlasten. Die Universität Wien 1945 bis 1955*. Innsbruck [u.a.]: StudienVerl. 2005, S. 137-155. Kirsch, Mechthild: „Heinz Kindermann. Ein Wiener Germanist und Theaterwissenschaftler.“ In: Barner, Wilfried/König, Christoph (Hg.): *Zeitenwechsel. Germanistische Literaturwissenschaft vor und nach 1945*. Frankfurt a. M.: Fischer 1996, S. 47-59. Meier, Monika/Roessler, Peter u. Gerhard Scheit: „Der Fall Kindermann“. In: Dies. (Hg.): *Theaterwissenschaft und Faschismus*. Wien [u.a.]: Antifaschistische Arbeitsgruppe, P. Roessler 1981, S. 57-87. Nieß, Wolfram: *Die Gründung des Instituts für Theaterwissenschaft an der Universität Wien im Nationalsozialismus*. Wien: Univ. Wien, Phil. Dipl. 2007. Peter, Birgit/Payr, Martina (Hg.): *Wissenschaft nach der Mode. Die Gründung des Zentralinstituts für Theaterwissenschaft an der Universität Wien 1943*. Wien: Lit-Verl. 2008. Schraml, Markus: *Kontinuität oder Brüche. Versuch einer wissenschaftsgeschichtlichen Positionsbestimmung anhand der Entwicklung Heinz Kindermanns von der Literatur- zur Theaterwissenschaft*. Wien: Univ. Wien, Phil. Dipl. 1995.

⁶ Vgl. dazu die Vorlesungsverzeichnisse der Universität Wien aus den Jahren 1886 – 1900: Öffentliche Vorlesungen an der k. k. Universität zu Wien. Hg. v. Rektorat d. Univ. Wien. Wien: Holzhausen, 1886f.

⁷ Vgl. etwa Grani, Rosa: *Wilhelm Meyer-Lübke als akademischer Lehrer*. Wien: Univ. Wien, Hausarb. 1982. Wackerlig, Lotte: *Prof. Jakob Schipper (1842–1915)*. Wien: Univ. Wien, Hausarb. 1980. Würtz, Herwig (Hg.): *Eduard Castle. Sein Beitrag zur Erforschung der österreichischen Literaturgeschichte*. Gestaltung u. Text: Gerhard Renner. Wien: Wiener Stadt- u. Landesbibliothek 1995. Mühlegger-Henhapel, Christiane (Hg.): *Joseph Gregor. Gelehrter – Dichter – Sammler*. Frankfurt a. M.: Lang 2005. Rickert, Nicola: *Helene Richter*. Wien: Univ. Wien, Phil. Dipl. 2001.

ging in *Theaterwissenschaft. Werden und Wertung einer Universitätsdisziplin*⁸ neben der Geschichte der deutschen Theaterwissenschaft in einer knappen Darstellung von vier Seiten auch auf den österreichischen Raum ein. Eduard Castle, der 1945 zum Interimsleiters des theaterwissenschaftlichen Instituts in Wien ernannt worden war, veröffentlichte in dieser Funktion im Jahrbuch der Gesellschaft für Theaterforschung eine „Denkschrift zu der Frage über die Erhaltung des Zentralinstituts für Theaterwissenschaft in Wien“⁹. Er betonte die zentrale Rolle der 1892 in Wien abgehaltenen „Internationalen Ausstellung für Musik und Theaterwesen“ für die zunehmende Entwicklung theatergeschichtlicher Forschung am Ende des 19. Jahrhunderts. In vielen Aussagen zur Geschichte der österreichischen Theaterwissenschaft identisch präsentieren sich die von Heinz Kindermann und Margret Dietrich 1957 und 1960 in *Maske und Kothurn* abgedruckten Abhandlungen „Die Theaterwissenschaft im Geistesleben der Gegenwart“ und „Das Institut für Theaterwissenschaft an der Wiener Universität“.¹⁰ Beide stellten den „theaterfreundlichen Geist“¹¹ der Universität Wien fest, und dass Wien schon seit dem Mittelalter eine „theaterfreudige Stadt“¹² gewesen sei. Sie nannten Emil Reisch, Jakob Minor, Alexander von Weilen, Robert F. Arnold, Rudolf Payer von Thurn, Richard Heinzl, Alfred von Berger und Eduard Castle als jene, die die ersten dramen- und theatertheoretischen Vorlesungen an der Universität Wien gehalten hätten, erläuterten deren Arbeit jedoch nicht ausführlicher. Offensichtlich diene sowohl bei Castle, Kindermann als auch Dietrich die Darstellung des historischen Ursprungs der österreichischen Theaterforschung als „Ablenkungsmanöver“ gegenüber den Anfängen der institutionalisierten Theaterwissenschaft in den Jahren des Nationalsozialismus. Heinz Kindermann ging in noch einer weiteren Publikation auf die Geschichte der österreichischen Theaterwissenschaft ein, diesmal aber in einem größeren Rahmen. In Hürlimanns *Atlantisbuch des Theaters* von 1966 findet sich ein „Theaterwissenschaft“ titulierter Aufsatz, in dem Kindermann in drei Kapiteln die „Entdeckung“, den

⁸ Knudsen, Hans: *Theaterwissenschaft. Werden und Wertung einer Universitätsdisziplin*. Berlin [u.a.]: Christian-Verl. 1950. Hans Knudsen lehrte seit 1938 am Theaterwissenschaftlichen Institut der Friedrich-Wilhelms-Universität in Berlin und bekam 1943 die außerordentliche Professur und die Leitung des Instituts zugesprochen. Ähnlich wie Heinz Kindermann in Wien profilierte er hier die Theaterwissenschaft im Sinne des nationalsozialistischen Regimes.

⁹ Castle, Eduard: „Denkschrift zu der Frage über die Erhaltung des Zentralinstituts für Theaterwissenschaft in Wien“. In: Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung (1945/46), S. 234-241.

¹⁰ Kindermann, Heinz: „Die Theaterwissenschaft im Geistesleben der Gegenwart“. In: *Maske und Kothurn*, Jg. 3 (1957), S. 222-230. Dietrich, Margret: „Das Institut für Theaterwissenschaft an der Wiener Universität“. In: *Maske und Kothurn*, Jg. 6 (1960), S. 191-194.

¹¹ Kindermann: *Die Theaterwissenschaft im Geistesleben der Gegenwart*, S. 222

¹² Ebd., S. 223 u. Dietrich: *Das Institut für Theaterwissenschaft an der Wiener Universität*, S. 191.

„Entwicklungsweg“ und den „Aufgabenbereich“ der Theaterwissenschaft in Europa erörterte.¹³ Kindermanns Darstellung der Geschichte der Theaterwissenschaft in Europa erweckt den Eindruck, als ob er vor allem die grundlegende Rolle Österreichs bei dieser Entwicklung hervorheben wollte. Wie auch Elisabeth Großegger in ihrem 2003 publizierten Aufsatz „Theaterwissenschaft“¹⁴ setzte er sich aber nur an der Oberfläche mit der Tradition der österreichischen Theaterforschung auseinander.

Bewusst ging ich an Bergers Vorlesungstexte nicht mit der Frage heran, ob diese Anspruch auf die Bezeichnung „theaterwissenschaftlich“ hätten, oder nicht. Vielmehr interessierte mich seine Herangehensweise an das Thema Dramatik im Rahmen der Vorlesungen, und in welchem Zusammenhang die wissenschaftliche Arbeit mit seinen theaterpraktischen Ambitionen stand.

Zunächst werden die für Alfred von Berger prägenden Entwicklungen im gesellschaftlichen Bereich erläutert. Vor allem die ambivalente Beziehung zu dem in der liberalen Politik tätigen Vater beeinflusste Bergers wissenschaftliche und ästhetische Haltung sowie seinen späteren Karriereweg. In den beiden folgenden Kapiteln werden die im Titel angeführten Bereiche Wissenschaft, Drama und Theater erörtert. Diese Begriffe bieten verschiedene Blickwinkel auf die Person Alfred von Berger. Zum einen sind dies die Gebiete, auf denen er selbst tätig war, als Universitätslehrer, als Dramatiker, als Dramaturg und Bühnenleiter. Zum anderen boten sich hier jene Themen, die Berger im Rahmen seiner Vorlesungen behandelte: Der Zeitraum der Jahre von 1886 bis 1899, in denen Berger als Universitätslehrer tätig war, zeichnete sich durch weitreichende Entwicklungen in den Bereichen Wissenschaft und Kunst aus. An den deutschen und österreichischen Universitäten fand durch den zunehmenden Einfluss der Naturwissenschaften ein entscheidender Wandel im Verhältnis zwischen Forschung, Lehre und Bildung statt. In der österreichischen Philosophie drückte sich dies in der Hinwendung zum Positivismus aus. Die Künstler, und vor allem die Schriftsteller Jung-Wiens, prägten

¹³ Siehe Kindermann, Heinz: „Theaterwissenschaft“. In: Hürlimann, Martin (Hg.): *Atlantisbuch des Theaters*. Zürich [u.a.]: Atlantis 1966, S. 414-433. Im Teilnachlass Kindermanns des Archivs des Instituts für Theater-Film- und Medienwissenschaft findet sich das Manuskript zu diesem Artikel, das noch aus der Zeit des Dritten Reichs stammt. Brisant ist, dass Kindermann den Text dieses Manuskripts, und damit Schlagwörter wie „Lebenswissenschaft“ oder „Leistungsschau“, die seine Theorien schon im Nationalsozialismus unterstützten, in der Publikation von 1966 unverändert übernommen hat. Vgl. Kindermann, Heinz: Entstehung der Theaterwissenschaft, Sammlung Kindermann, Archiv des Instituts für Theater-, Film- und Medienwissenschaft (im Folgenden abgekürzt mit „TFMA“), Archivbox 8.

¹⁴ Großegger, Elisabeth: „Theaterwissenschaft“. In: *Geschichte der österreichischen Humanwissenschaften*. Bd. 5: Acham, Karl (Hg.): *Sprache, Literatur und Kunst*. Wien: Passagen-Verl. 2003, S. 471-496.

mit ihren ästhetizistischen Werken das heute vorherrschende Bild des kulturellen Lebens der Wiener Moderne¹⁵. Demgegenüber stand die Dramatik und Bühnenpraxis im Wien der Jahrhundertwende, die in ihrer Entwicklung hinter jener der Literatur, Musik und Architektur zurückblieb. Das ehemals den deutschen Kulturraum bestimmende Wiener Hofburgtheater verlor durch das Festhalten an alten Traditionen zunehmend an Bedeutung, während die Formen des Musik- und Unterhaltungstheater einen Aufschwung erlebten. Vor dem Hintergrund ästhetischer Themenbereiche setzte sich Berger mit diesem kulturellen Umfeld der Wiener Moderne auseinander.

Im fünften Kapitel, dem Hauptteil der vorliegenden Arbeit, wird eine Auswahl von Bergers dramenästhetischen Vorlesungen behandelt, und in diesem Kontext dessen wissenschaftliche Haltung und Methode, seine Ansichten über das Verhältnis zwischen der modernen Wissenschaft und den Künsten, sowie seine dramentheoretischen Ansätze dargestellt. Bergers Vorlesungstexte bieten nicht nur Einblick in die Tradition der Theaterwissenschaft an der Universität Wien, sondern ebenso eine aufschlussreiche Reflexion des komplexen Miteinanders der Bereiche Gesellschaft, Wissenschaft, Drama und Theater in der beginnenden Wiener Moderne.

¹⁵ Der Begriff „Wiener Moderne“ umfasst in etwa den Zeitraum von 1890 bis 1910. Vgl. Le Rider, Jacques: *Das Ende der Illusion. Die Wiener Modernen und die Krisen der Identität*. Wien: ÖBV 1990, S. 15. Eine umfassende Übersicht über die Kultur der Wiener Moderne bietet Lorenz, Dagmar: *Wiener Moderne*. 2. Aufl. Stuttgart: Metzler 2007.

2. Gesellschaftlicher Hintergrund

2.1. Umbruch von der Kultur des liberalen Bildungsbürgertums zur Wiener Moderne

Prägend für Bergers Geisteshaltung erwies sich seine Herkunft aus dem liberalen Bildungsbürgertum, sowie der Umbruch der liberalen zur ästhetischen Kultur der Wiener Moderne nach dem politischen Machtverlust der Liberalen in den 1870er Jahren.

Das liberale Bürgertum entwickelte sich im Lauf der 1850er Jahre in der Habsburgermonarchie zur tonangebenden Schicht in Politik und Wirtschaft. 1867 wurde im Reichsrat eine bürgerlich liberale Verfassung beschlossen, die die grundlegenden bürgerlichen Freiheiten garantierte und eine Volksvertretung vorsah. Entscheidend für die Haltung des liberalen Bürgertums war die Tatsache, dass sich dessen Einflussbereich im Rahmen der neoabsolutistischen Strukturen der Monarchie entfaltete, und es von diesen in gewisser Weise abhängig war. Die Wahrung der Stabilität der Monarchie bedeutete daher für die Liberalen eine Garantie für weiteren wirtschaftlichen Aufschwung und die Sicherung ihrer gesellschaftlichen Stellung. Aus diesem Grund fürchteten sie vor allem den Aufstieg der sozial niedrigeren Schichten, sowie die Bestrebungen der verschiedenen nationalen Gruppierungen:

„Die gesellschaftlichen Modernisierungsbewegungen, die Integrationsvorgänge der Klassen- und Nationsbildung bedrohten diese Gruppen genauso wie die Monarchie insgesamt“.¹⁶

Mit der Wirtschaftskrise 1873 setzte der politische Abstieg der Liberalen ein. An Stelle der bürgerlich-liberalen Regierung trat nun wieder eine feudal-konservative; der zunehmende Einfluss national und sozial gesinnter Parteien war jedoch nicht aufzuhalten.¹⁷

¹⁶ Bruckmüller, Ernst: „Zur Sozialstruktur der Habsburgermonarchie“. In: *Das Zeitalter Kaiser Franz Josefs*. Bd. 1: *Von der Revolution zur Gründerzeit 1848–1880*. Niederösterreichische Landesausstellung, Schloss Grafenegg 19. Mai – 28. Oktober 1984, S. 99–113. S. 112.

Aus diesem Grund zog sich das Bürgertum 1848 nach dem Versprechen einer Verfassung von der Revolution zurück, um seine ökonomischen Interessen gegen die Arbeiter zu wahren. Die eigentlichen Träger der Revolution waren die Arbeiter und Studenten. Siehe dazu Preglau-Hämmerle, Susanne: *Die politische und soziale Funktion der österreichischen Universität. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Innsbruck: Inn-Verl. 1986, S. 74 f.

¹⁷ Siehe Bruckmüller: *Zur Sozialstruktur der Habsburgermonarchie*, S. 111f. Johnston, Lonni R.: „Politik und Aufklärung. Vom Liberalismus zur Sozialdemokratie“. In: Benedikt, Michael/Knoll, Reinhold (Hg.): *Verdrängter Humanismus – Verzögerte Aufklärung*. Bd. 3: *Bildung und Einbildung. Vom verfehlten Bürgerlichen zum Liberalismus. Philosophie in Österreich (1820–1880)*. Klausen-Leopoldsdorf: Verl. Leben – Kunst – Wissenschaft 1995, S. 629–638.

Trotz des politischen Machtverlusts gab das liberale Großbürgertum auch noch zum Ende des 19. Jahrhunderts gemeinsam mit dem niederen Adel, in den viele Bürger aufgrund ihrer Verdienste aufgestiegen waren, im Bereich der Wirtschaft, Wissenschaft und Kultur den Ton an. Auch Alfred von Berger und sein Bruder Wilhelm bekamen aufgrund der politischen Verdienste des Vaters nach dessen Tod (1870) den Freiherrentitel zugesprochen.

Das liberale Bildungsbürgertum zeichnete sich neben seiner politischen und wirtschaftlichen Vorrangstellung durch besonderes Interesse an Kunst und Kultur aus.¹⁸ Die Synthese zwischen Politik, Wirtschaft, Wissenschaft und Kunst, die für die Hochzeit des Liberalismus kennzeichnend war, definierte Carl Schorske in der Abhandlung „Österreichs ästhetische Kultur 1870–1914. Betrachtungen eines Historikers“ als das Zusammenspiel einer „liberal-rationalistischen Kultur der Politik und der Wissenschaft“ und einer „ästhetischen Kultur“¹⁹. Schorske identifizierte den Ursprung für den auffällig hohen Wert, den das Ästhetische im österreichischen Bildungsbürgertum einnahm, in der Gegenreformation. Im Gegensatz zum protestantisch-bürgerlichen Kulturverständnis „sah der österreichische Katholizismus in der Welt den Ausdruck der Vollkommenheit und Gnade Gottes“²⁰. Diese Auffassung sollte durch die Künste vermittelt werden. Während sich der protestantische Norden durch bedeutende Leistungen auf den Gebieten der Philosophie und Literatur auszeichnete, hätten sich diese daher in Österreich vor allem in den Bereichen Architektur, Theater und Musik vollzogen.

Intellektuelle, ästhetische und persönliche Bildung nahm einen zentralen Stellenwert schon in der Erziehungsarbeit des Bildungsbürgertums ein. Dazu gehörten vor allem die Beschäftigung mit Literatur und Theater:

„Der hohe Wert, welcher der ästhetischen Bildung beigemessen wurde, wurde von der neuen Elite ganz selbstverständlich an die Kinder weitergegeben. Besonders jene, die nach

¹⁸ Es darf nicht übersehen werden, dass das Bildungsbürgertum nur einen Teil des liberalen Bürgertums ausmachte. Vgl. Rossbacher, Karlheinz: *Literatur und Liberalismus. Zur Kultur der Ringstrassenzeit in Wien*. Wien: Dachs Verl. 1992, S. 55. Bruckmüller, Ernst: „Wiener Bürger: Selbstverständnis und Kultur des Wiener Bürgertums vom Vormärz bis zum Fin de Siècle“. In: Stekl, Hannes/Urbanitsch, Peter u. Ernst Bruckmüller (Hg.): *Durch Arbeit, Besitz, Wissen und Gerechtigkeit*. Wien [u.a.]: Böhlau 1992, S. 43-68. S. 59. Siehe zum Thema Bildungsbürgertum auch Edelmayer, Friedrich: „Das Bildungsbürgertum“. In: *Das Zeitalter Kaiser Franz Josephs*. Bd. 1: Von der Revolution zur Gründerzeit 1848–1880, S. 197-202.

¹⁹ Schorske, Carl E.: „Österreichs ästhetische Kultur 1870–1914. Betrachtungen eines Historikers“. In: *Traum und Wirklichkeit. Wien 1870–1930*. 93. Katalog zur Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, 28. März bis 6. Oktober 1985, S. 12-25. S. 12. Vgl. auch Schorske, Carl E.: *Mit Geschichte denken. Übergänge in die Moderne*. Wien: Löcker 2004, S. 151-167.

²⁰ Schorske: *Österreichs ästhetische Kultur 1870–1914*, S. 13.

1860 geboren waren, erhielten eine zweite außerschulische Bildung in den Theatern, Konzertsälen und Museen der Hauptstadt.“²¹

Der ausgeprägte Stellenwert der ästhetischen Kultur in der jüngeren, in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts geborenen Generation des Bildungsbürgertums führte zusammen mit dem politischen Niedergang des Liberalismus und dem zunehmenden Einfluss der Naturwissenschaften dazu, dass das Zusammenspiel von liberal-rationalistischer und ästhetischer Kultur aufbrach. Enttäuscht über die soziale und politische Realität in der schwierigen Situation des Vielvölkerreiches Österreich-Ungarn, entschieden sich viele Bürger für eine völlige Abkehr von Politik und Wirtschaft. Jene Künstler und Intellektuelle der Wiener Moderne, im literarischen Bereich vertreten durch die Schriftsteller Jung-Wiens, erhoben als Gegenentwurf zu den aus Deutschland kommenden naturalistischen Tendenzen die ästhetische Kultur zu ihrem Lebensmittelpunkt, und kultivierten „herbstlichen Pessimismus“ sowie eine „narzisstische Selbstbezogenheit“²². Diese Stimmung, angeregt noch durch die neuen wissenschaftlichen Erkenntnisse auf dem Gebiet der Psychologie, brachten sie auch in ihren Werken zum Ausdruck.²³

Bezeichnend für die Wiener Kultur der Jahrhundertwende war die Tatsache, dass hier der Bruch der „Modernen“ mit der älteren Generation nicht so abrupt erfolgte, wie dies in Deutschland der Fall war. Viele moderne Künstler waren in ihrer Haltung stark durch die liberale Elterngeneration geprägt:

„Gerade das bürgerlich aufgeklärte Milieu des Liberalismus, aus dem immer wieder kreative Geister hervorgingen, dämpfte den Bruch mit der vorigen Generation, das Bedürfnis nach einer Neuorientierung jedoch nicht.“²⁴

Dieses für das Wien der Jahrhundertwende so charakteristische ambivalente Nebeneinander von Tradition und Moderne im Bereich der Künste hatte Parallelen in allen Bereichen. In der Politik drückte es sich im Vorhandensein von liberalen, sozialistischen und nationalen Strömungen neben dem andauernden Einfluss der Monarchie aus. Die Wiener Gesellschaft zeichnete sich durch eine für die damalige Zeit untypische Homogenität aus. Während in Berlin die sozialen Probleme der Arbeiterschicht ein

²¹ Schorske: *Mit Geschichte denken*, S. 156.

²² Schorske: *Österreichs ästhetische Kultur*, S. 18.

²³ Vgl. Schorske: *Österreichs ästhetische Kultur*. Csáky, Moritz: „Die Moderne“. In: Brix, Emil/Werkner, Patrick (Hg.): *Die Wiener Moderne*. Ergebnisse eines Forschungsgesprächs der Arbeitsgemeinschaft Wien um 1900 zum Thema „Aktualität und Moderne“. Wien: Verl. f. Gesch. u. Politik, München: Oldenbourg 1990, S. 24-40. S. 32 f.

²⁴ Oedl, Ulrike: *Naturalismus in Wien*. Wien: Univ. Wien, Phil. Diss. 1993, S. 17. Diese Tatsache wird auch in anderen Publikationen zur Wiener Moderne festgestellt: Siehe Le Rider: *Das Ende der Illusion*, S. 30f. Csáky: *Die Moderne*, S. 27f. Lorenz: *Wiener Moderne*, S. 14 f.

zentrales Thema darstellten, waren diese im industriell rückständigen Österreich-Ungarn noch nicht so evident. Im wissenschaftlichen Bereich wiederum standen die Errungenschaften so moderner Forscher wie Franz Brentano, Ernst Mach, Sigmund Freud oder Carl Menger einem traditionell ausgerichteten universitären Lehrsystem gegenüber.²⁵

2.2. Einfluss des liberalen Bildungsbürgertums auf die Kultur der Wiener Moderne – Alfred von Bergers ambivalente Haltung gegenüber seinem Vater

Entscheidenden Einfluss auf Bergers Persönlichkeit sowie seine spätere Karriere hatte dessen Vater Johann Nepomuk Berger (1816–1870), ein Vertreter des liberalen Bildungsbürgertums. Damit entsprach Berger dem Bild vieler Intellektueller und Künstler im Wien des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Manfred Diersch zeigte in seiner Publikation *Empiriekritizismus und Impressionismus* etwa die liberale Herkunft der Schriftsteller Hermann Bahr, Hugo von Hofmannsthal und Arthur Schnitzler auf. In deren geistiger Bildung spielte nicht nur die schulische Erziehung, sondern vor allem das private Umfeld eine wichtige Rolle:

„[...] Kultiviertheit, subtiler Geschmack und innere Bindung an eine reiche Kulturtradition ist diesen Schriftstellern eigen. [...] Ein wesentlicher Bildungsfaktor war für sie dabei das Elternhaus. Im Gespräch mit den Vätern, im Umgang mit deren Bibliothek und im ‚Kreis‘ der bürgerlichen Familie wuchsen ihnen gleichsam spontan Wissen, Kultur, Geschmack und politisches Urteil zu. Die institutionelle Bildung (Gymnasium, Universität) wurde von der individuellen privaten Erziehung und Bildung überwölbt.“²⁶

Für Alfred von Berger erwies sich die Beziehung zu seinem in der liberalen Politik tätigen Vater als prägend, auch wenn sich diese nicht einfach gestaltete. Er wuchs in der Hochzeit des Liberalismus auf, und erlebte Erfolg und Misserfolg der liberalen Politik durch die Tätigkeit des Vaters aus nächster Nähe. Johann N. Berger, geboren in Mähren, hatte nach dem Studium der Rechtswissenschaften in einer Advokaturpraxis zu arbeiten angefangen. 1848 wurde er als Abgeordneter ins Frankfurter Parlament gewählt und erwarb sich dort

²⁵ Vgl. Weiss, Walter: „Zur Kulturgeschichte der Zeit Franz Josephs in Österreich. In: Das Zeitalter Kaiser Franz Josephs. Bd. 1: Von der Revolution zur Gründerzeit 1848–1880, S. 174–184. S. 177.

²⁶ Diersch, Manfred: *Empiriekritizismus und Impressionismus. Über Beziehungen zwischen Philosophie, Ästhetik und Literatur um 1900 in Wien*. Berlin: Rütten & Loening 1973, S. 129. Den Einfluss der Tradition des liberalen Bildungsbürgertums auf die Wiener Moderne stellen etwa auch fest: Brix/Werkner: *Wiener Moderne*, S. 27. Oedl: *Naturalismus in Wien*, S. 16f. Schorske, Carl E.: *Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de siècle*. Deutsch v. Horst Günther. Frankfurt a. M.: Fischer 1982, S. 6.

durch seine „ebenso sehr durch logische Klarheit und scharfe Dialektik wie durch ätzenden Witz glänzenden Reden“²⁷ Ansehen. Seit 1849 arbeitete er wieder als Advokat in Wien und erlangte damit gewissen Wohlstand. 1861 in den niederösterreichischen Landtag gewählt, wurde er 1864 als dessen Abgeordneter in den Reichsrat entsendet und 1867 als Minister ins Bürgerministerium berufen. Nachdem sein mit zwei Kollegen verfasstes „Minoritätsmemorandum“ gescheitert war, zog sich Johann N. Berger 1870 aus dem Parlamentsdienst, und wenig später aus Krankheitsgründen ganz aus dem Berufsleben zurück. Er verstarb noch im selben Jahr.²⁸

Alfred von Berger schätzte die politische Arbeit des Vaters sehr, und würdigte dessen und die Verdienste seiner politischen Mitstreiter in mehreren Aufsätzen.²⁹ Ihr zwischenmenschliches Verhältnis erwies sich dagegen als schwierig. Berger beurteilte das erzieherische Talent des Vaters, der die beiden Söhne Alfred und Wilhelm nach dem frühen Tod der Mutter³⁰ mit Hilfe einer Tante aufzog und durch einen Privatlehrer unterrichten ließ, als gering. Sein Quantum an Disziplin und Ordnung schrieb er dem Verdienst des geliebten Hauslehrers „S.“ zu.³¹ Johann N. Berger zeichneten nach Ansicht seines Sohnes „das Übergewicht seines ungeheuren Intellectes über jene seelischen Kräfte, die man Gemüth nennt“³² aus. Berger zweifelte zwar die Liebe des Vaters seinem Bruder und ihm gegenüber in keiner Weise an, charakterisierte sie aber mehr als Pflichterfüllung denn als wirkliches Gefühl. Die rational-intellektuelle und kritische Art des Vaters, die dessen politischen Erfolg ausmachte, sah Berger als soziales Vorbild für die Söhne problematisch an. So beschrieb er etwa, wie schonungslos kritisch Johann N. Berger auch im privaten Bereich agierte, Mitmenschen durch seinen Wortwitz bloßstellte und mit seiner ausgeprägten Persönlichkeit und Stimmungsschwankungen die Familie dominierte.³³

Einfluss auf Bergers Bildung nahm der Vater, indem er ihn dazu anregte, klassische Literatur und Dramen zu lesen, und ihm Zugang zu seiner Bibliothek gewährte. Die

²⁷ Sommaruga, Franz von: „Johann Nepomuk Berger“. In: *Allgemeine Deutsche Biographie*. Bd. 2. Hg. durch d. histor. Kommission bei d. königl. Akad. d. Wissenschaften. Leipzig: Duncker & Humblot 1875, S. 377-380. S. 377. Hier wird er als eine der „bedeutendsten Erscheinungen, welche die seit dem Jahre 1848 eingetretene Bewegung in Oesterreich an die Oberfläche des öffentlichen Lebens getrieben hat“ (S. 379) bezeichnet.

²⁸ Vgl. *Allgemeine Deutsche Biographie*, S. 377-380.

²⁹ Vgl. Bergers Aufsätze „Dr. J. N. Berger“, „Der Prozeß Richter“, sowie „Ein Druckfehler in der ‚Wiener Zeitung‘“. In: Berger, Alfred von: *Buch der Heimat*. Bd. 1. Berlin: Meyer & Jessen 1910.

³⁰ Diese starb 1858. Vgl. Berger, Alfred von/Berger, Wilhelm von: *Im Vaterhaus*. 1. Teil: *Im Vaterhaus 1853-1870. Jugenderinnerungen von Dr. Alfred Freiherr von Berger*. Wien: Carl Konegen 1901, S. 13.

³¹ Vgl. ebd., S. 1-5, S. 59-63.

³² Ebd., S. 9.

³³ Vgl. ebd., S. 8-12, S. 32-36.

Lektüre der Klassiker regte Berger zu seinen ersten schriftstellerischen Versuchen an.³⁴ Neben dem schulischen Unterricht durch den Privatlehrer spielten in seiner geistigen Entwicklung vor allem auch die intellektuellen Gespräche mit dem Vater eine große Rolle. Als eines der beherrschenden Gesprächsthemen gab Berger die Philosophie Kants an, die in ihrer Rationalität der liberalen Haltung des Vaters entsprach. In seinen Jugenderinnerungen klang in diesem Kontext vor allem die Überforderung eines Jungen durch, der versuchte, schon im frühen Alter dem intellektuellen Standard des Vaters zu entsprechen:

„So zu denken, wie der Vater, that beinahe wehe. Diese Art des Denkens aber, zu der die Anlage in mir schlief, wurde durch den Vater in mir geweckt, ehe mein Gehirn seine Pubertät erreicht hatte. Er hat dies weder gewußt, noch gewollt. Es kam von selbst. Ich mußte so denken lernen, wenn ich ihn verstehen, ihm folgen und seine Reden so beantworten wollte, daß er sich nicht über mich ärgern, sich wohl gar über meine Auffassung freuen mußte.“³⁵

In einem von zwei Vorträgen mit dem Titel „Einiges über mich selbst“ aus dem Jahr 1900 beschrieb er die rationalistische Art des Vaters noch sehr viel kritischer. Kants *Kritik der reinen Vernunft* erschien hier als der Gipfel jener vom Vater vertretenen rational-kritischen Ansichten, die Bergers eigener künstlerisch-poetischer Persönlichkeit so sehr widersprachen. Den Einfluss des Vaters umschrieb er in diesem Zusammenhang metaphorisch als „ätzenden Salzstaub eines ironischen und skeptischen, zum Verneinen und Widerlegen gestimmten Geistes“³⁶. Dem entsprechend stellte er in einem anderen Aufsatz dar, wie der Vater die frühen schriftstellerischen Versuche des Sohnes schonungslos kritisierte, anstatt seine künstlerische Ader zu fördern.³⁷

Trotz der Kritik an der rational-kritischen Haltung Johann N. Bergers war dessen Einfluss auf Bergers Persönlichkeit so stark, dass dieser die väterliche Art zu denken teilweise selbst verinnerlichte. In seinen Selbstbeschreibungen trat deutlich der Zwiespalt

³⁴ Vgl. ebd., S. 43-46.

³⁵ Ebd., S. 75. Die vorliegende Arbeit übernimmt bei Zitaten aus Quellentexten die dort verwendete Orthographie. Etwaige Unterschiede in der Rechtschreibung erklären sich aus der Tatsache, dass im Jahr 1901 im deutschen Raum eine Rechtschreibreform durchgeführt wurde.

³⁶ Vgl. Berger, Alfred von: „Einiges über mich selbst. Zwei Vorträge“. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Aus dem Nachlass hg. v. Anton Bettelheim u. Karl Glossy. Bd. 1: *Autobiographische Schriften*. Wien [u.a.]: Deutsch-österr. Verl. GmbH 1913, S. 345-364. S. 355 f.

³⁷ Berger: Dr. J. N. Berger, S. 18. Interessant ist, dass auch Johann N. Berger sich schriftstellerisch betätigte. Neben Artikeln für die *Wiener Zeitschrift für österreichische Rechtsgelehrsamkeit* und den *Jurist* veröffentlichte er, teilweise unter dem Pseudonym „Sternau“, humoristische Artikel und Novellen in belletristischen Journalen. Vgl. Sommaruga: Johann Nepomuk Berger, S. 378.

zwischen einer analysierenden, liberal-rationalistischen, durch den Vater geprägten Seite und der ihm eigenen ästhetisch-künstlerischen Auffassung hervor:

„Dieser kritische, dialektische, grüblerische und skeptische Geist, den ich vom Vater habe und der zu gewissen Zweigen der Wissenschaft befähigt, wie zur Jurisprudenz, zu einzelnen philosophischen Disziplinen, hat sich in mir mit zäher Kraft behauptet. Noch heute bin ich seiner immer mächtig, [...] und ich will ihn, [...] schon darum nicht gering achten, weil er mir in Theorie und Praxis gute Dienste geleistet hat, wie eine gefährliche Waffe. Aber trotzdem muß ich sagen: der eigentliche Inhalt meiner geistigen Biographie [...] war ein Kampf meiner ersten Natur gegen die zweite, ein Kampf der angeborenen künstlerischen Anlage gegen den mir zwar von außen aufgezwungenen, aber doch bis an den Kern meines Wesens gedungenen widerkünstlerischen Geist.“³⁸

Dieser „Kampf“ zwischen der durch den Vater beeinflussten liberal-rationalistischen und der persönlichen ästhetischen Haltung führte wohl auch zu Bergers vielfältigem Betätigungsfeld, aus dem in seinem Lebenslauf die wissenschaftliche und die Karriere am Theater herausstehen: Während des Studiums der Rechtswissenschaften und der Philosophie führte Berger seine schriftstellerischen Versuche weiter. Er veröffentlichte zwei Gedichtbände, sein Einakter *Oenone* wurde 1970 sogar am Burgtheater aufgeführt. Dennoch entschloss er sich zu einer wissenschaftlichen Laufbahn als Universitätsdozent. 1887 bis 1890 war er als Dramaturg am Burgtheater tätig, und bezeichnete dies rückblickend als Ausgangspunkt für seine „Rückwandlung“ zum Künstler.³⁹ Dem folgten jedoch noch zehn weitere Jahre als Universitätsdozent, bis er schließlich als Direktor des Schauspielhauses in Hamburg seine theaterpraktische Karriere fortsetzte und 1910 Leiter des Hofburgtheaters wurde.⁴⁰

Bergers persönliche Bildungsgeschichte stellt den entscheidenden Hintergrund dar, um seine Aussagen innerhalb der dramentheoretischen Vorlesungen deuten zu können.⁴¹ Besonders bezeichnend war Bergers Haltung gegenüber den Schriftstellern Jung-Wiens, die ihm in ihrer Bildungsherkunft so ähneln. Es wäre falsch aus Bergers Urteil über seine künstlerische Veranlagung zu schließen, dass er den Ästhetizismus verteidigt hätte. Die für

³⁸ Berger: Einiges über mich selbst, S. 357-358.

³⁹ Vgl. ebd., S. 361 f.

⁴⁰ Siehe zu Bergers Arbeit am Burgtheater und am Deutschen Schauspielhaus in Hamburg die Arbeiten von Blahout, Calaitzis u. Schmidberger: Blahout: Baron Berger und die Krise des Burgtheaters. Calaitzis: Das Burgtheaterpublikum von Wilbrandt bis zum Dreierkollegium. Die Direktion Alfred von Berger. Schmidberger: Alfred Freiherr von Berger. Tradition und Moderne.

⁴¹ Siehe in Hinblick auf Bergers Kindheit und Jugend auch Tanzer, Ulrike: „'Ob ich klar bin über mich?' Selbstbeobachtung und Selbsterziehung bei Rosa Mayreder und Alfred Freiherr von Berger“. In: Beutner, Eduard/Tanzer, Ulrike (Hg.): *Literatur als Geschichte des Ich*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000, S. 139-153.

die Schriftsteller Jung-Wiens typische Subjektivität und Selbstbeobachtung sind der Punkt, den Berger am modernen Drama neben dem Naturalismus mit am stärksten kritisierte, vielleicht gerade deshalb, weil er sich darin selbst wieder erkannte. Er charakterisierte deren Haltung als einen durch falsche Erziehung hervorgerufenen Hang zur Egozentrik und bezeichnete ihre Werke als „Muttersöhnchenliteratur“⁴². Ganz im Gegensatz zu den Wiener Modernen schätzte Berger die Abwendung der Kunst vom Leben negativ ein, und verurteilte seine eigene Neigung zur Subjektivität. Die Arbeit am Theater empfand er als Ausweg aus der Selbstbeobachtung, dies formulierte er in einem „Nachwort“ von 1910, das der Sammlung seiner autobiographischen Schriften beigelegt ist:

Als ich das Schauspielhaus übernahm [...], da organisierten sich die Elemente zum theatralischen Künstler, die in mir vorhanden waren, schnell zu dem, wozu die Natur mich bestimmt hatte, aus einem vielseitigen Bildungs- und geistigen Luxusmenschen wurde ich zu einem Arbeiter, der nur in dem Werke lebt, das er schafft, der sich selbst nicht mehr an sich interessant ist (Hauptsymptom des Ästhetentypus), sondern nur wegen des Werkes, um dessen willen er da ist. [...] meine alte Jugendkrankheit: die Selbstbeobachtung, wich von mir, [...] der unermeßliche Segen der Objektivität, der Losreißung vom eigenen Selbst, nicht in der Form irgendwelcher Askese, sondern in der Form gesunder Arbeit, kam über mich. Von mir zu sprechen, mich zu schildern, was mir früher eine Wollust gewesen wäre, ist mir jetzt unangenehm und schwierig. Ich kenne mich auch nicht mehr so gut, weiß mich nicht mehr so auswendig wie ehemals. Die anderen wissen vielleicht besser, was man ist, als man selbst. Denn nicht durch innere Selbstbeobachtung ergründen wir uns, sondern was wir sind, kommt durch das zu Tage, was wir wirken.⁴³

Bergers „Nachwort“ über seine Tätigkeit als Theaterleiter erinnert stark an die Aussagen des Soziologen Max Weber in seinem Vortrag „Wissenschaft als Beruf“ von 1919, in dem dieser für eine werturteilsfreie Haltung der modernen Wissenschaft plädierte. Weber stellte in diesem Zusammenhang fest: „'Persönlichkeit' auf wissenschaftlichem Gebiet hat nur der, der rein der Sache dient.“⁴⁴

Wie dieser hob Berger in dem angeführten Zitat die objektive Haltung und Konzentration auf das Werk hervor. In seinen wissenschaftlichen Vorlesungen vertrat er dagegen noch eine ganz andere Methode: Trotz der Kritik an der subjektiven Haltung der modernen

⁴² Berger: Im Vaterhaus, S. 73. Vgl. Berger: Im Vaterhaus, S. 73f. u. Berger, Alfred von: „Nachwort“. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. 1: *Autobiographische Schriften*, S. 367-368.

⁴³ Berger: *Nachwort*, S. 367-368.

⁴⁴ Weber, Max: „Wissenschaft als Beruf“. In: Ders./Winckelmann, Johannes: *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*. 4. Aufl. Tübingen: Mohr 1973, S. 591. Zit. nach Schnädelbach, Herbert: *Philosophie in Deutschland 1831–1933*. 5. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1994, S. 44.

Dramatiker plädierte Berger in Hinsicht auf die Arbeit des Dramatikers für eine ganzheitliche Weltanschauung, deren Grundlage die persönliche Erfahrung bilden sollte. Auch seine wissenschaftliche Methode beruhte auf dieser Weltanschauungstheorie, die im individuellen Erlebnis und in der Erfahrung des Forschers die Grundlagen der ästhetischen Erkenntnis sah.

3. Entwicklungen im Bereich der Wissenschaft

3.1. Trennung der Bereiche Wissenschaft und Bildung

Neben der für Wien spezifischen Veränderung im Verhältnis zwischen liberal-rationalistischer und ästhetischer Kultur vollzog sich parallel dazu ein entscheidender Wandel im Wissenschaftssystem des deutschen und österreichischen Raums. Das Humboldt'sche Bildungsideal, das die Lehre der deutschen Universitäten seit Anfang des 19. Jahrhunderts bestimmte, beruhte auf den Regeln der akademischen Freiheit und der Einheit von Forschung und Lehre. Diese Einheit bedeutete, dass in der akademischen Lehre nicht nur die „Wahrheit“ der wissenschaftlichen Erkenntnisse vermittelt werden sollte, sondern die Grundlagen des Forschens selbst. Humboldt's Universitätsprinzip war Teil eines umfassenden humanistischen Bildungskonzepts, das auf der Idealvorstellung der individuellen Fortbildung des Menschen zu geistiger und sittlicher Vollkommenheit beruhte.⁴⁵

„Das Universitätsstudium hat objektive Wissenschaft mit subjektiver Bildung zu verknüpfen, die zugleich als geistige *und* sittliche Bildung bestimmt wird. [...] darum ist Bildung durch Wissenschaft nach Humboldt zugleich *Versittlichung* des Menschen.“⁴⁶

Dieses Prinzip, das erst nach der Revolution von 1848 auch an den österreichischen Universitäten eingeführt wurde, verlor in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zunehmend an Einfluss gegenüber den Naturwissenschaften. Diese hatten eine rein an Fakten orientierte, antimetaphysische Haltung zu ihrem Prinzip erklärt, und verkörperten damit den modernen Geist der durch die Industrialisierung geprägten Gesellschaft des 19.

⁴⁵ Vgl. Schnädelbach: Philosophie in Deutschland 1831–1933, S. 39-42.

⁴⁶ Ebd., S. 42.

Jahrhunderts. Mit ihren Forschungsergebnissen lieferten die Naturwissenschaften die Grundlagen für Technik und Wirtschaft.

Die parallel zu den Naturwissenschaften gegründeten Geisteswissenschaften verstanden sich in Abgrenzung gegenüber diesen als „Bildungswissenschaften“⁴⁷, und übernahmen das von Humboldt postulierte Ideal der Allgemeinbildung des Menschen. Das erkennende Subjekt stand in den Geisteswissenschaften im Mittelpunkt, der Wissenschaftsbegriff wurde hier hermeneutisch ausgelegt. Wilhelm Dilthey, der mit seiner *Einleitung in die Geisteswissenschaften*⁴⁸ diese entscheidend geprägt hatte, definierte im Nacherleben der menschlichen Leistungen und Erzeugnisse durch den Wissenschaftler das wesentliche Element der geisteswissenschaftlichen Theoriebildung: „Nur was der Geist geschaffen hat, versteht er.“⁴⁹ Angesichts der Bedeutungszunahme der Naturwissenschaften versuchten aber auch bald viele Geisteswissenschaftler ihre Methoden positivistisch zu unterlegen und diese damit „wissenschaftlicher“ zu gestalten.⁵⁰

Durch die „Professionalisierung“ und vermehrte Spezialisierung der Wissenschaften gliederten sich diese in immer mehr Einzeldisziplinen auf. Am Ende des 19. Jahrhunderts hatte sich die moderne Wissenschaft vom Gedanken eines umfassenden Weltbildes gelöst, und die unterschiedlichen Disziplinen hatten ihre spezifischen Methoden entwickelt. Das Humboldt'sche Ideal einer Bildung der Persönlichkeit durch Wissenschaft hatte in diesem System keinen Platz, und die Bereiche Wissenschaft und Bildung waren gänzlich getrennt. Trotz des Aufschwungs der Wissenschaften sahen viele zeitgenössische Intellektuelle in der geschilderten Entwicklung die Basis für eine Kulturkrise. Diese Ansicht stützte sich auf die Tatsache, dass die stark durch das universitäre Bildungssystem geprägte Kultur im deutschen und Habsburgerreich durch die neue wertfreie Haltung der Wissenschaft ihre moralische Grundlage verlor. Die professionalisierten wissenschaftlichen Disziplinen sahen sich nicht mehr für gesellschaftliche Belange zuständig, und schufen damit in der modernen Gesellschaft eine Leerstelle in der Frage nach Sinn und Wert.⁵¹

⁴⁷ Preglau-Hämmerle: Die politische und soziale Funktion der österreichischen Universität, S. 118.

⁴⁸ Dilthey, Wilhelm: *Einleitung in die Geisteswissenschaften. Versuch einer Grundlegung für das Studium der Gesellschaft und der Geschichte*. Leipzig: Duncker & Humblot 1883.

⁴⁹ Dilthey, Wilhelm: *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften. Studien*. Berlin: Verl. d. Königl. Adad. d. Wiss. 1910. Zit. nach Preglau-Hämmerle: Die politische und soziale Funktion der österreichischen Universität, S. 118.

⁵⁰ Vgl. Wyss, Ulrich: „Abgrenzungen. Die Germanistik um 1900 und die Tradition des Faches“. In: König, Christoph/Lämmert, Eberhard (Hg.): *Konkurrenten in der Fakultät. Kultur, Wissen und Universität um 1900*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verl. 1999, S. 61-77. S. 62 f.

⁵¹ Vgl. Schnädelbach: Philosophie in Deutschland 1831–1933, S. 42-48 u. S. 88 f. Ringer, Fritz K.: *Die Gelehrten. Der Niedergang der deutschen Mandarine 1890–1933*. München: Klett-Cotta 1987, S. 12f.

3.2. Philosophie und Ästhetik an der Universität Wien Ende des 19. Jahrhunderts und der Einfluss der Naturwissenschaften

Die Universitäten im Habsburgerreich unterlagen bis zur Revolution 1848 und der bald darauf folgenden Unterrichtsreform starken Einschränkungen durch das absolutistische Staatssystem, und waren daher in ihrer Entwicklung gegenüber jener an den Universitäten im deutschen Reich stark eingeschränkt. In der in der Zeit von 1849 bis 1851 unter Minister Leo Graf von Thun-Hohenstein durchgeführten Unterrichtsreform, die sich stark am Humboldt'schen Bildungsideal orientierte, wurden grundlegende Neuerungen wie Lehr- und Lernfreiheit, Selbstverwaltung der Universitäten sowie die Zulassung von Privatdozenten durch die Einführung der Habilitation durchgesetzt.⁵² Die philosophische Fakultät sollte theoretisch durch das neue Bildungssystem am meisten profitieren. Bisher hatte sie lediglich das Grundlagenstudium für die Disziplinen der ihr übergeordneten medizinischen, juristischen und theologischen Fakultäten geboten. Nun sollte die philosophische Fakultät im Sinne Humboldts, der die Philosophie als „einende Wissenschaft“ definiert hatte, eine der medizinischen, theologischen und juristischen

Thomé, Horst: „Modernität und Bewußtseinswandel in der Zeit des Naturalismus und des Fin de siècle“. In: Mix, York-Gothart/Grimminger, Rolf (Hg.): *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Bd. 7: *Naturalismus. Fin de siècle. Expressionismus. 1890–1918*. München [u.a.]: Hanser 2000, S. 15-27. S. 18 f.

⁵² Vgl. Preglau-Hämmerle, Susanne: Die politische und soziale Funktion der österreichischen Universität, S. 93 f. Nicht übersehen werden dürfen die Absichten, die hinter der unter der neuabsolutistischen Regierung durchgesetzten Reform steckten, und die keinesfalls eine zweckfreie Wissenschaft anstrebten. Man war sich bewusst, dass die strenge Reglementierung der Universitäten ein Mitgrund für die starke Teilnahme der Studenten an der Revolution gewesen war. Daher strebte Thun-Hohenstein mittels der vordergründig liberalen Reform eine „Umerziehung der Studenten zu einer katholisch-konservativen Gesinnung“ (Preglau-Hämmerle: Die politische und soziale Funktion der österreichischen Universität, S. 102) unter Einbeziehung des Humboldt'schen Universitätsprinzips an. „Die neue österreichische Universität sollte katholisch sein, ihr wissenschaftliches Niveau sollte jedoch dem der protestantischen (deutschen S.P.) Universitäten gleichwertig sein“ (Lentze, Hans: *Die Universitätsreform des Ministers Graf Leo Thun-Hohenstein*. Graz [u.a.]: Böhlau 1962, S. 88. Zit. nach Preglau-Hämmerle: Die politische und soziale Funktion der österreichischen Universität, S. 102). Der Einfluss des Staates, wie er in der Universitätsreform geregelt war, wurde in diesem Sinne bis an die äußersten Grenzen ausgenutzt, die Wissenschaft wurde nun vor allem über die Besetzungspolitik geregelt. So wurde das Vorschlagsrecht der Fakultäten in der Praxis meist ignoriert und nur der Regierung genehme Leute eingesetzt. Das Vorhaben Thun-Hohensteins scheiterte letztlich an einem Mangel an fachlich geeigneten Leuten aus dem konservativ-katholischen Lager für die Besetzung der vakanten Stellen. Ab 1855 lockerten sich die strengen Auswahlverfahren zunehmend. Damit war es nicht mehr möglich das liberale Gedankengut an der Universität zu unterbinden. Der Rücktritt Thun-Hohensteins 1860 bedeutete schließlich die tatsächliche Inkraftsetzung der bisher nur am Papier bestehenden liberalen Regeln für die Universitäten. Vgl. Preglau-Hämmerle: Die politische und soziale Funktion der österreichischen Universität, S. 101 f.

Fakultät übergeordnete Rolle einnehmen.⁵³ Erstmals bot sich damit auch im Bereich der Philosophie die Möglichkeit zu wissenschaftlicher Lehre und Forschung.

Die dargestellte Situation erklärt, weshalb die österreichische Philosophie bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts keine wissenschaftliche Entwicklung erleben konnte. Die für die Philosophie im deutschen Raum so bedeutenden Lehren Immanuel Kants und Georg Wilhelm Friedrich Hegels galten im Habsburgerreich bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts als staatsgefährlich. Kirche und Hof sahen die Philosophie Kants und den spekulativen Idealismus als Erzeugnisse der Französischen Revolution an, und versuchten diese daher zu unterdrücken.⁵⁴ Vor 1848 musste sich die wissenschaftliche Lehre rein auf die von der Zensurstelle der Studien-Hofkommission zugelassenen Lehrbücher stützen. Entgegen der idealistischen deutschen Philosophie war die österreichische realistisch ausgerichtet und orientierte sich an den englischen Empiristen John Locke, George Berkeley und David Hume. Gottfried Wilhelm Leibniz, Johann Friedrich Herbart und Bernhard Bolzano waren die prägenden Persönlichkeiten für die österreichische philosophische Lehre vor der Unterrichtsreform, ihre Ideen wurden in der zweiten Jahrhunderthälfte durch Robert Zimmermann und Franz Brentano weitergeführt.⁵⁵

Die neue theoretisch hohe Stellung der Philosophie im Universitätssystem nach der Bildungsreform wurde praktisch durch den auch im österreichischen Raum zunehmenden Einfluss der Naturwissenschaften schon bald wieder außer Kraft gesetzt. Im modernen, positivistisch ausgerichteten Wissenschaftssystem am Ende des 19. Jahrhunderts verlor die Philosophie ihre Funktion als Leitdisziplin, ebenso wie das erkennende Subjekt aus dem

⁵³ Die philosophischen „Vorbereitungsfächer“ wurden von nun an als Stoff in den 7. und 8. Klassen des Gymnasiums angeboten, die Studiendauer von bisher zwei auf drei Jahre verlängert. 1899 wurde die Länge des Studiums an der philosophischen Fakultät schließlich auf vier Jahre angehoben. Vgl. Preglau-Hämmerle: Die politische und soziale Funktion der österreichischen Universität, S. 95.

⁵⁴ Vgl. Sauer, Werner: „Die verhinderte Kanttradition. Über eine Eigenheit der österreichischen Philosophie“. In: Benedikt/Knoll: Verdrängter Humanismus. Verzögerte Aufklärung. Bd. 3: Bildung und Einbildung, S. 303-317. Trotz des Verbots der Lehren Kants und Hegels in der universitären Lehre und Forschung darf nicht übersehen werden, dass deren Schriften durch einige Intellektuelle im privaten Bereich dennoch rezipiert wurden. Vgl. dazu Topitsch, Ernst: „Kant in Österreich“. In: Reininger, Robert: *Philosophie der Wirklichkeitsnähe*. Festschrift zum 80. Geburtstag Robert Reiningers (28. September 1949). Wien: Sexl 1949, S. 236-253. Johnston, William M.: „Neo-idealists from Austria 1870–1938“. In: *Modern Austrian Literatur. Journal of the International Arthur Schnitzler Research Association*. Vol. 4, Nr. 2 (1971), S. 7-17.

⁵⁵ Vgl. Haller, Rudolf: „Zur Historiographie der österreichischen Philosophie“. In: Nyíri, János C. (Hg.): *Von Bolzano zu Wittgenstein. Zur Tradition der österreichischen Philosophie*. Wien: Holder-Pichler-Tempsky 1986, S. 41-53. S. 42 f. Pfeiffle, Horst: „Johann Friedrich Herbart, Ernst von Feuchtersleben, Robert Zimmermann und das österreichische Bildungswesen“. In: Benedikt/Knoll: Verdrängter Humanismus – Verzögerte Aufklärung. Bd. 3: Bildung und Einbildung, S. 319-327.

Mittelpunkt der wissenschaftlichen Theoriebildung gedrängt wurde.⁵⁶ Auch innerhalb der Geisteswissenschaften konnte die Philosophie die zentrale Rolle nicht behaupten. Zur neuen Grunddisziplin an der philosophischen Fakultät entwickelte sich die Geschichte.⁵⁷ Die bisherigen metaphysischen Systeme wurden im Rahmen der Geistesgeschichte in der zeitlichen Abfolge historisch verortet, womit die eigentlichen Inhalte zunehmend an Bedeutung verloren:

„Sie verherrlicht die Schöpferkraft und Größe ihrer Autoren, die ästhetischen Qualitäten der ‚gewachsenen‘ Einheit ihrer Werke, die trotz der Widersprüche zwischen den Systemen angeblich in jedem sich ausdrückende Wahrheit und fördert so die Bewunderung und Ehrfurcht vor den Gestalten der Vergangenheit, den formalen Glauben an Größe, Persönlichkeit und Führertum; durch diese biologische und historische Einebnung der Unterschiede vernichtet sie freilich den schlichten Anspruch der Lehren, inhaltlich zu gelten. Sie setzt anstelle der sachlichen Prüfung der alten Systeme die hingebungsvolle Einfühlung und Beschreibung [...]“⁵⁸

Trotz dieser Tatsache kam es in der Philosophie im Habsburgerreich, insbesondere durch Franz Brentano, der die empiristische Ausrichtung weiter vertiefte, seit den 1870er Jahren zu einem Aufschwung. Anfang des 20. Jahrhunderts sollte die österreichische Philosophie im logischen Empirismus des Wiener Kreises ihren Höhepunkt erleben. Neben den für die Wiener Moderne so bedeutenden Theorien der Philosophen empirischer Ausrichtung darf nicht außer Acht gelassen werden, dass diese an den Naturwissenschaften orientierte „empiristische, antimetaphysische und sprachanalytische“⁵⁹ Richtung der Philosophie nur einen kleinen Teil der philosophischen Lehre an der Universität Wien ausmachte. Im Vorlesungsbetrieb am Ende des 19. Jahrhunderts waren noch zahlreiche andere philosophische Strömungen vertreten, wie etwa deutscher Idealismus, christliche Weltanschauungsphilosophie oder neoromantischer Universalismus, während der Einfluss

⁵⁶ Vgl. Preglau-Hämmerle: Die politische und soziale Funktion der österreichischen Universität, S. 114 f. u. S. 130 f. Bayertz, Kurt/Gerhard, Myriam u. Walter Jaeschke (Hg.): *Weltanschauung, Philosophie und Naturwissenschaft im 19. Jahrhundert*. Bd. 1: *Der Materialismus-Streit*. Hamburg: Felix Meiner 2007, S. 7-21.

⁵⁷ Vgl. Preglau-Hämmerle: Die politisch und soziale Funktion der österreichischen Universität, S. 117 f.

⁵⁸ Horkheimer, Max: „Materialismus und Metaphysik“ (1933). In: Ders.: *Kritische Theorie*. Bd. 1. Frankfurt a. M.: Fischer 1972, S. 31-66. S. 34. Zit. nach Preglau-Hämmerle: Die politische und soziale Funktion der österreichischen Universität, S. 118-119.

⁵⁹ Stadler, Friedrich: „Aspekte des gesellschaftlichen Hintergrunds und Standorts des Wiener Kreises am Beispiel der Universität Wien“. In: Berghel, Hal/Hübner, Adolf u. Eckehart Köhler (Hg.): *Wittgenstein, der Wiener Kreis und der kritische Rationalismus*. Akten des dritten internationalen Wittgenstein Symposiums. 13. bis 19. August 1978 Kirchberg am Wechsel (Österreich). Wien: Holder-Pichler-Tempsky 1979. S. 41-59. S. 42.

der empiristischen Philosophie verhältnismäßig gering war. Entgegen der modernen Entwicklungen aufgeschlossenen Haltung von Forschern, wie Robert Zimmermann, Franz Brentano, oder Ernst Mach, zeichnete diese Richtungen „ihre akademisch-institutionalisierte Konstitutionalisierung als traditionell metaphysische *Schulphilosophie*“⁶⁰ aus.⁶¹

Alfred von Berger ist einer philosophischen Richtung zuzurechnen, die sich als Gegenbewegung gegen die betont sachliche Tendenz der modernen empirischen Philosophie verstand. Die ganzheitliche „Weltanschauung“ dieser Wissenschaftler drückte sich in ihren Theorien in einer Stilisierung der „Persönlichkeit“ und des subjektiven „Erlebens“ aus.⁶²

Bergers dramentheoretische Vorlesungen bewegten sich im Hauptteil im Bereich der philosophischen Ästhetik.⁶³ Konrad Liessmann stellte in dem 2003 publizierten Aufsatz „Ästhetik“ die Tatsache, dass wenige Österreicher bis heute herausragende Theorien auf diesem Gebiet geschaffen hätten in Zusammenhang mit der engen Anbindung der

⁶⁰ Ebd.

⁶¹ Vgl. ebd., S. 41-59. Der Gegensatz zwischen naturwissenschaftlich eingestellten Philosophen wie Brentano, Mach und Boltzmann und der an der Universität gelehrt Philosophie findet sich auch bei Fischer, Kurt R.: „Die Philosophie in Wien zu Beginn des 20. Jahrhunderts“. In: Ders.: *Philosophie aus Wien. Aufsätze zur analytischen und österreichischen Philosophie, zu den Weltanschauungen des Wiener Fin-de-Siecle und Biographisches aus Berkeley, Shanghai und Wien*. Wien [u.a.]: Geyer-Edition 1991. S. 183-194. S. 184. Zur Übersicht über die Lehrenden und Lehrveranstaltungen der Philosophie an der Universität Wien siehe Wieser: Die Geschichte des Faches Philosophie an der Universität Wien 1848–1938. Entgegen der empirischen Philosophie wurden die anderen Richtungen der österreichischen Universitätsphilosophie in Publikationen bisher kaum behandelt.

⁶² Vgl. Maillard, Christine: „Die Arbeit am Mythos Wissenschaft. Zur Beziehung von Literatur und wissenschaftlichem Denken in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts“. In: Knobloch, Hans J./Koopmann Helmut (Hg.): *Das verschlafene 19. Jahrhundert? Zur deutschen Literatur zwischen Klassik und Moderne*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005, S. 157-173.

⁶³ Eine umfassende Sicht der Wirkung der Ästhetik auf künstlerische, gesellschaftliche, politische und ökonomische Fragen vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart liefert Terry Eagleton. Siehe Eagleton, Terry: *Ästhetik*. Stuttgart [u.a.]: Metzler 1994.

Die Ästhetik entstand als philosophische Disziplin im 18. Jahrhundert und leitete ihren Namen von der von Alexander G. Baumgarten in der Mitte des 18. Jahrhunderts verfassten Publikation „Aesthetica“ ab. Nach Baumgartens Auffassung befasst sich die Ästhetik nicht nur mit dem Bereich der Kunst, sondern bezieht sich „[...] auf den gesamten Bereich menschlicher Wahrnehmung und Empfindung im Gegensatz zum vergeistigten Bereich begrifflichen Denkens.“ (Eagleton: Ästhetik, S. 13) So erfasst die Ästhetik „in der Vollkommenheit der sinnlichen Erkenntnis das Schöne“ im Gegensatz zur rationalistischen Philosophie, die sich auf Logik und Vernunft stützt. Der Begriff der Ästhetik befindet sich bis heute in Wandlung. So beschäftigt sich die Ästhetik heute vornehmlich mit Kunstwahrnehmung und -wertung, was einer Kunstphilosophie gleichkommt. Die Ästhetik des 18. und 19. Jahrhunderts orientierte sich dagegen in der Kunstinterpretation am „Schönen und Erhabenen“. Vgl. dazu Nida-Rümelin, Julian: „Vorwort“. In: Nida-Rümelin, Julian/Monika Betzler (Hg.): *Ästhetik und Kunstphilosophie. Von der Antike bis zur Gegenwart in Einzeldarstellungen*. Stuttgart: Kröner 1998. S. X-XI. Terry Eagleton sieht gerade in der Wandelbarkeit des Konzepts und Begriffs der Ästhetik den Grund dafür, dass sich so viele Forscher aus verschiedenen Bereichen mit ästhetischen Theorien auseinandergesetzt haben. Vgl. Eagleton: Ästhetik, S. 3.

österreichischen Ästhetik an die Künste. Er erkannte darin eine Fortführung der empirisch-logischen Ausrichtung der österreichischen Philosophie seit der Wiener Moderne:

„Die ästhetischen Entwürfe [...] stammen so nicht nur von Philosophen, sondern auch von Kunst-, Literatur- und Musikwissenschaftlern, von Dichtern und Architekten, von Essayisten und Privatgelehrten, die sich auch abseits der Universitäten artikulierten, so dass die Frage nach dem Beitrag von Österreichern zur Ästhetik eine ist, die nur beantwortet werden kann, wenn man die Einengung des Forschungsbegriffs auf das universitäre Leben überschreitet und das künstlerisch-kulturelle Umfeld [...] mitberücksichtigt.“⁶⁴

Diese Ansicht trifft insofern auch auf Berger zu, als dieser sich weniger als Wissenschaftler denn als Theaterpraktiker sah; diese Haltung drückte er auch in der Bezugnahme auf die Dramatik innerhalb seiner Vorlesungen aus, zeigte jedoch keinerlei Interesse an der Schaffung eines ästhetischen Theoriesystems.

Natürlich stellte die Ästhetik scheinbar jenes Teilgebiet der Philosophie dar, das am wenigsten den naturwissenschaftlichen Tendenzen entgegenkam. Dennoch waren die heute bekanntesten Vertreter der Ästhetik des Wien der Jahrhundertwende bestrebt, die modernen positivistischen Methoden auch auf dem Gebiet der Ästhetik zu konstituieren.

Schon 1854 veröffentlichte Eduard Hanslick (1825–1904), der ab 1870 an der Wiener Universität als Professor für Ästhetik und Geschichte tätig war, die Abhandlung „Vom Musikalisch-Schönen“⁶⁵. In dieser frühen Schrift postulierte Hanslick bereits die Konzentration der ästhetischen Forschung auf das Kunstobjekt. Damit widersprach er sowohl Kants Prämisse des ästhetischen Urteils durch den subjektiven Geschmack, als auch der metaphysisch ausgerichteten Ästhetik, die sich auf die Empfindungen stützte. Mit seiner Theorie einer absoluten Musik, die nichts anderes zum Inhalt hat, als sich selbst, legte Hanslick den Grundstein zu einer formalen Ästhetik, die durch Robert Zimmermann (1824–1898) als Methode formuliert wurde.⁶⁶

Robert Zimmermann war zu Bergers Zeit der bekannteste Ästhetiker an der Universität Wien. In Prag geboren, ging er 1844 nach Wien und entwickelte hier sein System einer Ästhetik als Formwissenschaft. Zimmermann kritisierte die bisher vorherrschende Tradition einer spekulativen Ästhetik mit ihrer Konzentration auf das wahrnehmende Subjekt, und forderte wie Hanslick, die Aufmerksamkeit auf das Kunstobjekt selbst zu

⁶⁴ Liessmann, Konrad P.: „Ästhetik“. In: Acham, Karl: *Geschichte der österreichischen Humanwissenschaften*. Bd. 5: *Sprache, Literatur und Kunst*. Wien: Passagen Verl. 2003, S. 543-577. S. 544. Vgl. auch Liessmann: *Ästhetik*, S. 543 f.

⁶⁵ Hanslick, Eduard: *Vom Musikalisch-Schönen. Beiträge zur Revision der Tonkunst*. Leipzig: Weigel 1854.

⁶⁶ Vgl. Liessmann: *Ästhetik*, S. 544-546.

richten. Nach seinem formalistischen Programm basierte der ästhetische Vorgang rein auf der Wahrnehmung von Formen und deren Verhältnis zueinander. Jeglicher andere Aspekt des Kunstobjekts und auch die persönliche Haltung des Künstlers oder Rezipienten spielten in diesem Konzept keine Rolle:

„Kein Einfaches gefällt oder missfällt ästhetisch. An dem Zusammengesetzten gefällt und missfällt nur die Form. Die Theile außerhalb der Form, die Materie, sind ästhetisch gleichgiltig. In diesen drei Sätzen ruht die Grundlage einer Aesthetik als reiner Formwissenschaft nicht nur, sondern als Wissenschaft überhaupt.“⁶⁷

Zimmermanns Programm einer exakt-formalen Ästhetik bildete die Grundlage für seine Werke *Geschichte der Ästhetik*⁶⁸ und *Ästhetik als Formwissenschaft*⁶⁹. Seine Forderung an die Ästhetik, sich auf das ästhetische Objekt und damit auf die einzelnen Künste zu beziehen, bedeutete eine Aufwertung der Zweigwissenschaften. 1861 wurde er Ordinarius für Philosophie an der Wiener Universität und hielt bis zum Wintersemester 1874/75 immer wieder ästhetische Vorlesungen in diesem Sinn. Danach las erst wieder Franz Brentano im Wintersemester 1886/87 eine Vorlesung zu Psychologie und Ästhetik. Kurt Blaukopf vermutete in dem Aufsatz „Von der Ästhetik zur ‚Zweigwissenschaft‘“, dass der Grund für das Ende von Zimmermanns Vorlesungen zur Ästhetik in der Tatsache gelegen haben könnte, dass die Lehrveranstaltungen zu Kunstthemen im Rahmen der Zweigwissenschaften Kunstgeschichte, Archäologie, Philologie, Linguistik und Neuere Sprachen in der Zeit von 1866 bis 1890 enorm zugenommen hatten. Diese Entwicklung einer empirischen Auseinandersetzung mit den Künsten sei ganz im Sinne Zimmermanns gewesen, der deshalb auch keinen Anlass mehr gehabt hätte, die Kunst im Rahmen der philosophischen Ästhetik zu behandeln.⁷⁰

⁶⁷ Zimmermann, Robert: *Ästhetik. Zweiter, systematischer Teil. Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft*. Wien: Braumüller 1865, S. 21. Zit. nach Liessmann: *Ästhetik*, S. 547.

⁶⁸ Zimmermann, Robert: *Ästhetik. Erster, historisch-kritischer Teil. Geschichte der Ästhetik als philosophische Wissenschaft*. Wien: Braumüller 1858.

⁶⁹ Zimmermann: *Ästhetik. Zweiter, systematischer Teil. Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft*.

⁷⁰ Vgl. Blaukopf, Kurt: „Von der Ästhetik zur ‚Zweigwissenschaft‘. Robert Zimmermann als Vorläufer des Wiener Kreises“. In: Blaukopf, Kurt/Seiler, Martin (Hg.): *Kunst, Kunsttheorie und Kunstforschung im wissenschaftlichen Diskurs*. In memoriam Kurt Blaukopf (1914–1999). Wien: Öbv & Hpt 2000, S. 35-46.

In Hinsicht auf die Konzentration auf die Dramatik waren Alfred von Bergers Vorlesungen im Sinne Zimmermanns. Auch Berger lehnte das metaphysische Theoriesystem älterer Ausrichtung ab, seine wissenschaftliche Methodik widersprach jedoch gänzlich Zimmermanns Auffassung einer formalen Ästhetik. Neben Berger hielt auch noch Emil Reich, der in den letzten Jahren von Zimmermanns Wirken – Ende 1896 ging er in den Ruhestand – dessen Assistent gewesen war, Vorlesungen zur Dramatik wie „Henrik Ibsen und die moderne Ästhetik“ oder „Grillparzer’s Dramen in ihrer ästhetischen und ethischen Bedeutung“. Vgl. dazu die Vorlesungsverzeichnisse der Univ. Wien: Öffentliche Vorlesungen an der k. k. Universität zu Wien, Wintersemester 1891/92 u. 1892/93.

Franz Brentano (1838–1917) gilt als Begründer der österreichischen Philosophie empirischer Ausrichtung. Auch er verfasste mehrere Schriften zur Ästhetik. Brentano lehrte von 1874 bis 1880 als Ordinarius an der Wiener Universität, danach als Privatdozent, da er als ehemaliger Priester gegen das damalige Recht geheiratet hatte. Er vertrat eine psychologisch-empirische Auffassung der Ästhetik, die die Phantasie als Schlüssel zur ästhetischen Rezeption, Produktion und Bewertung auffasste. Die durch die Phantasie im Menschen erzeugten Vorstellungen versuchte Brentano in Gesetzmäßigkeiten zu fassen und strebte so an, der Ästhetik eine objektive Grundlage zu geben. Auf diese Weise entkräftete er in seinen Theorien auch die Vorstellung des künstlerischen Genies. Im Gegensatz zu Zimmermann, der das Verhältnis der Formen als die alleinige Grundlage des ästhetischen Urteils aufgefasst hatte, bezog Brentano auch psychische Aspekte in seine Gesetze mit ein.⁷¹

Die schon bei Zimmermann und Brentano angedeutete Hinterfragung der subjektiven Wahrnehmung führte Ernst Mach (1838–1916) weiter, entgegen deren Ansätzen spielte aber die objektive Wahrnehmung bei ihm keine Rolle mehr. Mach, der zunächst in Graz, und ab den späten 1860er Jahren an der Prager Karl-Ferdinands-Universität als Physiker Karriere gemacht hatte, erhielt 1895 eine Professur für Philosophie an der Wiener Universität. In seiner 1886 erschienen *Analyse der Empfindungen*⁷² untersuchte er das Verhältnis zwischen den physischen und psychischen Aspekten der menschlichen Wahrnehmung. Nach Machs Theorie gab es keine objektive Wirklichkeit, da diese wahrgenommen werde durch die subjektive Empfindung des Menschen. Zunächst unbeachtet, erlangte sein Werk seit 1900 zunehmendes Interesse und wurde in den Jahren bis 1906 dreimal neu aufgelegt. 1905 erschien sein philosophisches Hauptwerk *Erkenntnis und Irrtum*⁷³.

Nicht außer Acht gelassen werden für den philosophisch-ästhetischen und geistigen Diskurs der Jahrhundertwende dürfen natürlich Friedrich Nietzsche (1844–1900) und Sigmund Freud (1856–1939). Während Nietzsches antimetaphysische Schriften Ende des 19. Jahrhunderts sehr populär waren, wurden Freuds Werke, in denen dieser die

⁷¹ Vgl. Liessmann: Ästhetik, S. 553-555. Eine Übersicht über die Vorlesungen der Ästhetik an der Universität Wien im Zeitraum von 1880 bis 1914 bietet Mahr, Peter: „Graz, Wien, Prag – Zur universitären Ästhetik der Donaumonarchie von 1880–1914. Vorlesungsverzeichnisse, Kurzbiographien und Interpretationen“. In: Benedikt/ Kiss u. Knoll: Verdrängter Humanismus. Verzögerte Aufklärung. Bd. 4: Anspruch und Echo, S. 793-816.

⁷² Mach, Ernst: *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*. 2. Aufl. Jena: Fischer 1900.

⁷³ Mach, Ernst: *Erkenntnis und Irrtum. Skizzen zur Psychologie der Forschung*. Leipzig: Barth 1905.

Beschäftigung mit dem wahrnehmenden Subjekt auf medizinisch-psychologischer Ebene weiterführte, erst Anfang des 20. Jahrhunderts von einer breiteren Öffentlichkeit wahrgenommen. Berger, der Freuds Werke schon ungewöhnlich früh rezipierte – Anfang 1896 verfasste er eine Rezension über die von Freud und Josef Breuer verfassten *Studien über Hysterie*⁷⁴ –, bezog sich in seinen Vorlesungen auch wiederholte Male auf Mach und Nietzsche. Trotz Bergers grundsätzlicher Ablehnung der positivistischen Ausrichtung der modernen Wissenschaften finden sich in seinen Theorien zahlreiche Hinweise auf die Beeinflussung durch die empirische Philosophie der Wiener Moderne.

Mit ihren Theorien wirkten Mach, Nietzsche und Freud auch entscheidend auf den ästhetischen Diskurs der Künstler der Wiener Moderne. Die philosophische Hinterfragung des Subjekts und Machs Aussage „Das Ich ist unrettbar“⁷⁵ veranlassten etwa Hermann Bahr zu einer Ästhetik, die ihre Berechtigung gerade in den subjektiven Empfindungen sah:

„Für mich gilt, nicht was wahr ist, sondern was ich brauche, und so geht die Sonne dennoch auf, die Erde ist wirklich und Ich bin Ich.“⁷⁶

Diese Einstellung bedingte auch den für die Schriftsteller der Wiener Moderne typischen Hang zur Selbstanalyse. Der auf den ersten Blick merkwürdig erscheinende Zusammenhang zwischen positivistischen Forderungen der Wissenschaft und der impressionistischen Einstellung der Künstler wurde nun schon in einigen Werken zur Kulturgeschichte der Wiener Moderne festgestellt⁷⁷, und erklärt sich aus der Vielschichtigkeit dieser beiden Strömungen sowie aus der starken Durchdringung der Bereiche Wissenschaft, Kunst und Literatur in der Wiener Kultur der Jahrhundertwende. Hugo von Hofmannsthal lieferte 1893 in einem Essay über Gabriele d’ Annunzio ein treffendes Bild dieser ästhetischen Moderne⁷⁸:

⁷⁴ Breuer, Joseph/Freud, Sigmund: *Studien über Hysterie*. Leipzig [u.a.]: Deuticke 1895. Berger, Alfred von: „Chirurgie der Seele“. In: *Morgen-Presse*, Wien, 2.2.1896. Die Rezeption von Freuds Studien durch Alfred von Berger stellt Monika Meister in ihrer Habilitationsschrift ausführlicher dar. Vgl. Meister, Monika: *Purgatorium – Katharsis – Subversion. Zur Geschichte einer Theorie des Theaters im 19. und 20. Jahrhundert*. Wien: Univ. Wien, Habil.-Schr. 1991, S. 181-193.

⁷⁵ Mach: *Die Analyse der Empfindungen*, S. 17.

⁷⁶ Bahr, Hermann: *Dialog vom Tragischen*. Berlin: Fischer 1904, S. 148. Zit. nach Liessmann: *Ästhetik*, S. 555.

⁷⁷ Vgl. etwa Johnston, William M.: *Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte. Gesellschaft und Ideen im Donauraum 1848 – 1938*. 4. Aufl. Wien [u.a.]: Böhlau 2006. Kampits, Peter: „Positivismus und Impressionismus“. In: Brix/Werkner: *Die Wiener Moderne*, S. 98-110. Diersch: *Empiriekritizismus und Impressionismus*.

⁷⁸ Vgl. Liessmann: *Ästhetik*, S. 556-557 u. Kampits: *Positivismus und Impressionismus*, S. 98f. Wunberg, Gotthart (Hg.): *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*. Stuttgart: Reclam 1981, S. 133-135.

„Heute scheinen zwei Dinge modern zu sein: die Analyse des Lebens und die Flucht aus dem Leben. Gering ist die Freude an Handlung, am Zusammenspiel der äußeren und inneren Lebensmächte, am Wilhelm-Meisterlichen Lebenlernen und am Shakespearischen Weltlauf. Man treibt Anatomie des eigenen Seelenlebens, oder man träumt. Reflexion oder Phantasie, Spiegelbild oder Traumbild. Modern sind alte Möbel und junge Nervositäten. Modern ist das psychologische Graswachsenhören und das Plätschern in der reinphantastischen Wunderwelt. [...] modern ist die Zergliederung einer Laune, eines Seufzers, eines Skrupels; und modern ist die instinktmäßige, fast somnambule Hingabe an jede Offenbarung des Schönen, an einen Farbenakkord, eine funkelnde Metapher, eine wundervolle Allegorie.“⁷⁹

3.3. Alfred von Bergers wissenschaftlicher Werdegang und sein Entschluss, Burgtheaterdirektor zu werden

Im Jahr 1870, in dem auch sein Vater sterben sollte, absolvierte Berger am Schottengymnasium die Reifeprüfung und begann anschließend das Studium der Rechtswissenschaften, das er 1876 mit dem Dokortitel abschloss. Wie Berger studierten zahlreiche Intellektuelle und Schriftsteller dieser Zeit Rechtswissenschaften, da dies eine gesicherte Beamtenlaufbahn versprach. Dementsprechend beschrieb Berger in jenem Lebenslauf, mit dem er sich 1885 an der philosophischen Fakultät bewarb, seine ursprüngliche Motivation, Jurist zu werden:

„In der vollen Gärung der Entwicklung, über alles im Unklaren, am meisten über mich und meine Neigungen, wurde ich, einer Art von Familientradition folgend und instinktiv nach einem verständigen Gegengewicht gegen das, was in mir phantastisch war, suchend, was so viele werden, die nicht wissen, was sie werden sollen: Jurist.“⁸⁰

Neben dem Studium betätigte er sich weiterhin als Schriftsteller und vertiefte die vom Vater angeregte Beschäftigung mit der Philosophie, wobei er in seinem Lebenslauf die Auseinandersetzung mit den Werken von Kant, Hume, Locke, René Descartes, Brentano und John Stuart Mill anführte.⁸¹ Noch während des Studiums reichte Berger anonym einen von ihm verfassten Einakter mit dem Namen *Oenone* am Hofburgtheater ein, der 1873 mit Charlotte Wolter in der Hauptrolle uraufgeführt wurde. Im Anschluss an die Studienzeit

⁷⁹ Hofmannsthal, Hugo von: „Gabrielle d’ Annunzio“. In: Wunberg: *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*. Stuttgart: Reclam 1981, S. 340-343. S. 342-343.

⁸⁰ UAW PA Berger 1037.

⁸¹ Siehe ebd.

widmete er sich vermehrt seiner schriftstellerischen Karriere und veröffentlichte 1877 und 1881 Gedichtsammlungen.⁸² Aus Bergers privaten Korrespondenzen geht hervor, dass er schon in dieser Zeit mit dem Gedanken eines weiteren Studiums spekulierte, und unter anderem erwog, Germanistik zu studieren.⁸³ Seine eigene „selbstmörderische Kritik“⁸⁴ und das Wissen um sein mangelndes Talent hielten ihn nach eigenen Angaben letztendlich davon ab, sich ganz der Schriftstellerei zu widmen. Den Beruf des Dramatikers bewertete Berger immer als den höchsten; fast abfällig schreibt er im zweiten der beiden Vorträge mit dem Titel „Einiges über mich selbst“ (1900), dass er es letztendlich zumindest noch zum Theaterleiter gebracht habe.⁸⁵ Auch in den Schriften Maria Ebner-Eschenbachs, Ferdinand von Saars, Otto Ludwigs, Gottfried Kellers, Ferdinand Kürnbergers und Ludwig Anzengrubers findet sich eine ähnlich hohe Einschätzung des Berufs des Dramatikers.⁸⁶ Dies erklärt sich aus der Tatsache, dass auch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Tragödie noch immer als der Höhepunkt der literarischen Gattungen bewertet wurde, obwohl in den Dramentheorien gleichzeitig ein Verfall der Qualität der dramatischen Produktion festgestellt wurde.

Vielleicht bewogen Berger auch finanzielle Gründe dazu, seine schriftstellerische Tätigkeit nur noch nebenbei auszuüben. Im Jahr des Erscheinens seiner zweiten Gedichtsammlung, 1881, verfasste er eine 1882 in einer rechtswissenschaftlichen Zeitschrift veröffentlichte Abhandlung mit dem Titel „Bewirken durch Unterlassen“⁸⁷ mit dem Gedanken, sich an der juristischen Fakultät zu bewerben. Dazu kam es jedoch nie. Als Grund dafür gab Berger in seinem Lebenslauf für die philosophische Fakultät an, dass ihm von mehreren Seiten bescheinigt worden wäre, dass sein Text mehr philosophischen als juristischen Charakter gehabt hätte. Berger entschloss sich in Folge dazu, den Dokortitel der Philosophie zu erwerben⁸⁸ und reichte im Juli 1885 ein Gesuch um Verleihung der *venia legendi* für praktische und theoretische Philosophie an der philosophischen Fakultät ein. Auf Beschluss der Kommission hin, die sich aus Robert Zimmermann, den Altphilologen

⁸² Berger, Alfred von: *Gedichte*. Wien: Losner 1878. Berger, Alfred von: *Neue Gedichte* (als Manuskript gedruckt). Wien: Selbstverl. d. Verf. 1881. 1891 wurde Bergers Lyrik gesammelt publiziert. Vgl. Berger, Alfred von: *Gesammelte Gedichte*. Stuttgart: Cotta 1891.

⁸³ Vgl. Berger an Lammasch, Heinrich, 25.06.1877, Teilnachlass Berger, TFMA, Archivbox 26, Korrespondenzen: Berger an Lammasch, Heinrich 1870–1907.

⁸⁴ UAW PA Berger 1037.

⁸⁵ Vgl. Berger, Alfred von: *Einiges über mich selbst*. Zwei Vorträge, S. 359.

⁸⁶ Vgl. Roszbacher: *Literatur und Liberalismus*, S. 19.

⁸⁷ Berger, Alfred von: „Bewirken durch Unterlassen“. In: *Zeitschrift für das Privat- und öffentliche Recht der Gegenwart*, Bd. 9 (1882).

⁸⁸ Seine Dissertation trägt den Titel *Raumanschauung und formale Logik*. Vgl. Berger, Alfred von: *Raumanschauung und formale Logik*. Wien: Carl Konegen 1886.

Theodor Gomperz und Richard Heinzel sowie dem Historiker Heinrich von Zeißberg zusammensetzte, wurde Berger im November zu den weiteren Habilitationsschritten zugelassen. Im Jänner 1886 hielt er eine Probevorlesung zum Thema „Hielt Descartes die Tiere für bewußtlos?“. Mit Aussicht auf eine Professur in Czernowitz trat Berger im darauf folgenden Winter eine mehrmonatige Indienreise an. An seinen engen Freund, den Staatsrechtler und späteren Politiker Heinrich Lammasch, schrieb er am 12. Oktober 1886: „Die Czernowitzerangelegenheit ist als erledigt zu betrachten. Ich werde entweder vor meiner Abreise oder während meiner Abwesenheit ernannt.“⁸⁹ Als er 1887 von seiner Reise zurückkehrte, war die Professur jedoch bereits vergeben.⁹⁰ Er hielt daraufhin ab dem Sommersemester 1887 als Privatdozent⁹¹ Vorlesungen im Rahmen der Philosophie an der Universität Wien und bewarb sich noch im selben Jahr mit dem Gedanken, später einmal Theaterleiter zu werden am Burgtheater, wo er unter Adolf von Wilbrandt als artistischer Sekretär angestellt wurde. Bergers Vorlesungen zur „Ästhetik des Dramas“ (Wintersemester 1887/88) und vor allem die „Beiträge zur Ästhetik und Technik des Dramas“ (Wintersemester 1889/90) fanden großen Zulauf, sodass er die letztgenannte Vorlesungsreihe 1890 unter dem Titel *Dramaturgische Vorträge* publizieren ließ. Ein nicht unwesentlicher Grund für die Popularität von Bergers Vorlesungen dürften seine 1889 erfolgte Heirat mit der Burgschauspielerin Stella Hohenfels sowie die Spekulationen um Berger als möglichen zukünftigen Burgtheaterleiter gewesen sein. Max Kalbeck, einer der einflussreichsten Kritiker in Österreich, schrieb 1890 für das Feuilleton des *Neuen Wiener Tagblatts* anlässlich des Erscheinens der *Dramaturgischen Vorträge* über Berger. Zunächst drückte er in diesem Artikel seine Skepsis gegenüber der Popularität Bergers aus und beschrieb den großen Andrang, den dessen Vorlesung im Wintersemester 1889/90 auch durch nicht inskribiertes und weibliches Publikum gefunden hatte:

⁸⁹ Berger an Lammasch, Heinrich 12.10.1886, Teilnachlass Berger, TFMA, Archivbox 26, Korrespondenzen: Berger an Lammasch, Heinrich 1870–1907.

⁹⁰ Vgl. Berger, Alfred von: „Wie ich zum Theater kam“. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. 1: *Autobiographische Schriften*, S. 335–344. In dem oben genannten Brief an Lammasch vermutete Berger schon Probleme bezüglich seiner Berufung, die aus heutiger Sicht skurril anmuten: „[...] nur an alleroberster Stelle könnten sich Hindernisse einstellen. Ich habe vor zwei Jahren einen Zehender dicht an der Grenze des kaiserlichen Leibgeheges geschossen, der ohne Zweifel dem Kaiser gehörte. Wenn er davon weiß, so kann er sich jetzt an mir rächen.“ Ob dies wirklich der Grund dafür war, dass Berger lange Zeit Privatdozent blieb, ist fraglich.

⁹¹ Privatdozenten waren nicht an der Universität angestellt, erhielten daher kein Gehalt, sondern bezogen ihre Einkünfte durch die von den Studenten für den Besuch der Lehrveranstaltungen zu entrichtenden Gebühren. Vgl. Preglau-Hämmerle: *Die politische und soziale Funktion der österreichischen Universität*, S. 124 u. Widmann, Eva Sibylle: *Idee und Wirklichkeit der Universität Wien im Spiegel autobiographischer Quellen des 19. Jahrhundert*. Wien: Univ. Wien, Phil. Diss. 1974, S. 39–40.

„Man brauchte kein besonderer Menschenkenner zu sein, um die Beobachtung zu machen, daß das ideale Bedürfnis, über die Grundprobleme der dramatischen Kunst aufgeklärt zu werden, die Wenigsten hergeführt hatte. Der artistische Sekretär des Burgtheaters, welcher damals sich für den prädestinierten Nachfolger des Direktors halten durfte, [...] mochte es der Mehrzahl der Zuhörer angethan haben. Alles wollte den Mann kennen lernen, der, während er auf eine dürre Professur loszusteuern schien, unvermuthet am blühenden Gestade der Kunst landete, um sich sogleich häuslich daselbst einzurichten, [...].“⁹²

Kalbeck überzeugten zwei Aspekte an Bergers Präsentation seiner Lehrveranstaltung, die diesem immer wieder von Zeitgenossen zugeschrieben wurden: ein ausgeprägtes Rednertalent sowie die unkonventionelle Art seiner Ausführungen:

„Ich hatte mir ihn gedacht als ein Mittelding zwischen Salonschwätzer, Stubengelehrten und Vorzimmerstreber [...]. Allein schon die äußere Erscheinung Berger's: sein freies, offenes und natürliches Wesen, die selbstbewußte und doch bescheidene Sicherheit seines Auftretens, [...] dazu der markige, breite und volle Ton seines Organs bewirkten eine völlige Umkehr meiner Gefühle und verwandelten sie bald in die lebhafteste Sympathie. [...] Was Berger zur Sprache bringt, gibt sich so frei, ungebunden und zwanglos, wie eine gelegentliche Unterhaltung zwischen mehreren Personen [...].“⁹³

1890 kündigte Berger seinen Dienst am Burgtheater, als ihm nach dem Tod des damals amtierenden Direktors August Förster nur eine geteilte Leitung zusammen mit dem Schauspieler Adolf von Sonnenthal angeboten wurde. Es folgte nun ein Zeitraum von fast 10 Jahren, in dem er nicht in der Theaterpraxis tätig war. 1894 wurde er zum außerordentlichen, 1896 zum ordentlichen Professor ernannt.⁹⁴ Trotz seiner Haupttätigkeit als Universitätslehrer baute Berger in diesem Zeitraum durch seine Vorlesungen, Vorträge in Organisationen wie der Wiener Urania und dem Wiener Frauen-Erwerb-Verein, sowie journalistische Tätigkeit⁹⁵ seinen Ruf als Theaterfachmann weiter aus. 1896 wurden Bergers *Studien und Kritiken*⁹⁶, eine Zusammenstellung seiner dramen- und theatertheoretischen Abhandlungen publiziert. Seit den Jahren seiner Tätigkeit als Dramaturg am Burgtheater stand er in regem Kontakt mit den Literatur- und Theaterfachleuten seiner Zeit. Bergers Korrespondenzen im Archiv des Instituts für Theater-, Film- und Medienwissenschaft sowie in der Handschriftensammlung der

⁹² Kalbeck, Max: „Ein Hamlet der Dramaturgie“. In: *Neues Wiener Tagblatt*, 19.07.1890.

⁹³ Ebd.

⁹⁴ Brauneck, Manfred/Beck, Wolfgang (Hg.): *Theaterlexikon 2. Schauspieler und Regisseure, Bühnenleiter, Dramaturgen und Bühnenbildner*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 2007, S. 63.

⁹⁵ Er schrieb beispielsweise Artikel für die *Wiener-Literatur-Zeitung*, die *Neue Freie Presse* oder *Die Wage*.

⁹⁶ Berger, Alfred von: *Studien und Kritiken*. Wien: Verl. d. Literar. Anst. 1896.

Wienbibliothek bieten einen außergewöhnlichen Einblick in den gesellschaftlichen und künstlerischen Diskurs jener Jahre. Hier finden sich beispielsweise Briefwechsel mit Hermann Bahr, Anton Bettelheim, Max Burckhard, Ferdinand von Saar, Karl Kraus oder Josef Lewinsky.⁹⁷

Neben Bergers andauernder Hoffnung auf die Burgtheaterleitung versuchte er auch durch andere Projekte in der Theaterpraxis wieder Fuß zu fassen. So schrieb etwa Hermann Bahr im Frühjahr 1896 in der *Zeit*, dass Berger Direktor des Raimundtheaters werden sollte und meinte:

„Große Hoffnungen erwachen; ob er sie halten wird, kann niemand wissen. Gewiß ist, daß seine Ernennung das Raimundtheater heben wird; sein bloßer Name schon stellt es sofort neben das Burgtheater und das Volkstheater hin.“⁹⁸

Bahrs Artikel macht das öffentliche Interesse an Bergers Tätigkeit als Theatertheoretiker und dessen Wunsch, in der Theaterpraxis tätig zu sein, deutlich. Er schrieb von den verschiedenen Zuschreibungen, die an die Person Berger herangetragen wurden. Die einen vermuteten in diesem den geborenen Regisseur und Theaterleiter, andere wiederum, die selbst in der Theaterpraxis tätig waren, charakterisierten ihn als Gelehrten und „Causeur“⁹⁹ und verurteilten seine theaterpraktischen Ambitionen:

„Directoren, Regisseure, Schauspieler geben gern zu, daß er über das Theater gescheit zu sprechen und zu schreiben weiß. Aber sie sagen: wir haben nichts davon. Sie behaupten, daß keine Theorie dem Theater helfen kann. Den Geschmack der Laien mag sie fördern; den Schaffenden wird sie höchstens stören. [...] von der Bühne muss man die Professoren abhalten: den Directoren, den Regisseuren, den Schauspielern würden sie höchstens noch ihre guten Instincte trüben.“¹⁰⁰

Letztendlich wurde aus Bergers Direktion des Raimundtheaters 1896 nichts und er stieg erst 1899 mit dem Vertrag über die Leitung des Deutschen Schauspielhauses in Hamburg wieder in die Theaterpraxis ein. Seine Tätigkeit als Universitätsdozent stellte Berger selbst als Broterwerb dar, als „Notlösung“, da es mit der Theaterpraxis nicht klappte. Durch seine Affinität zum zeitgenössischen Bühnengeschehen und die Ablehnung des modernen positivistischen Einflusses in der Wissenschaft entwickelte er eine ganz eigene wissenschaftliche Haltung.

⁹⁷ Vgl. Teilnachlass Berger, TFMA, Archivbox 7-36. Im Katalog der Handschriftensammlung der Wienbibliothek (im Folgenden abgekürzt mit „WB“) finden sich unter dem Namen Alfred von Berger ebenfalls zahlreiche Korrespondenzen.

⁹⁸ Bahr, Hermann: „Alfred Freiherr von Berger“. In: *Die Zeit*, 14.03.1896.

⁹⁹ Ebd.

¹⁰⁰ Ebd.

4. Theater und Dramatik zu Ende des 19. Jahrhunderts in Wien

4.1. Theaterkultur im Wien der Jahrhundertwende

Peter Marx bezeichnete in einer Publikation von 2007 die Zeit von 1870 bis 1933 in Deutschland als „ein theatralisches Zeitalter“¹⁰¹. Die in diesem Werk angesprochene Übernahme theatraler Formen in die bürgerliche Kultur fand auch in der Wiener Gesellschaft statt. Wien war im 19. Jahrhundert das wirtschaftliche, intellektuelle und kulturelle Zentrum der multikulturellen Habsburgermonarchie. Das Theater als Bildungs- und Unterhaltungsanstalt entwickelte sich nach 1848 zum Ausdruck der geistigen Haltung der bürgerlichen Wiener Gesellschaft. Die Zeitungen berichteten ausführlich über das Bühnengeschehen und entschieden mit ihren Kritiken oft über Erfolg und Misserfolg von Stücken, Schauspielern oder Theaterleitern.¹⁰² Ein Zitat Hermann Bahrs um die Jahrhundertwende verdeutlicht die Bedeutung des Theatergeschehens in jener Zeit:

„Alles drängt den Wiener von der Wirklichkeit ab. Das ist es auch, was ihn ins Theater zieht. Hier will er erfahren, wie man sich benimmt [...] Der Wiener braucht immer ein Beispiel. Dazu geht er ins Theater. Es ist kein Abbild des Lebens. Das Leben ist sein Nachbild.“¹⁰³

Insbesondere das Wiener Hofburgtheater, das unter der Leitung von Joseph Schreyvogel (1814–1832), Heinrich Laube (1849–1867) und Franz Dingelstedt (1870–1881) zentrale Bedeutung für den gesamten deutschsprachigen Raum erlangte, nahm eine Sonderstellung im Kulturbewusstsein des Bildungsbürgertums ein. Das unter Heinrich Laube gebildete Schauspielerensemble und der ihm eigene Spielstil, den allen voran Charlotte Wolter und Adolf von Sonnenthal verkörperten, begründeten bis zur Jahrhundertwende dessen Erfolg. Das Publikum ging vor allem wegen der großen Beliebtheit einzelner Schauspielstars in die Vorstellungen, nicht um ein bestimmtes Stück zu sehen. Auf dem Gebiet des Repertoires spielte das Hofburgtheater nie eine Vorreiterrolle. Man pflegte die Klassiker und Epigonen, auch zeitgenössische Dichtung wurde geboten, sofern sie nicht in irgendeiner Hinsicht Anstoß erregen konnte, und zu einem Großteil bestimmten

¹⁰¹ Marx, Peter W.: *Ein theatralisches Zeitalter*. Tübingen: Francke 2007.

¹⁰² Vgl. Brauneck, Manfred: *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters*. Bd. 3. Stuttgart [u.a.]: Metzler 1999, S. 174f.

¹⁰³ Hermann Bahr, zit. nach Haider-Pregler, Hilde: „Der Wolter-Schrei. Das Burgtheater der Gründerzeit“. In: Sottriffer, Kristian (Hg.): *Das größere Österreich. Geistiges und soziales Leben von 1880 bis zur Gegenwart*. Wien: Ed. Tusch 1982, S. 46-50. S. 46.

Gesellschaftsstücke – meist aus Frankreich stammend – das Repertoire.¹⁰⁴ Dies hing zum einen mit der seit 1850 wieder eingeführten Zensur¹⁰⁵ zusammen, tatsächlich war es aber auch diese Art von Unterhaltungsdramatik, die das Publikum, das gerade in der zweiten Jahrhunderthälfte zu einem immer größeren Teil aus arbeitender Bevölkerung bestand, bevorzugt sah. Stücke von österreichischen Autoren konnten mit den ausländischen Erfolgswerken nicht konkurrieren; nur Eduard von Bauernfeld (1802–1890) erlangte mit seinen Werken im Bereich der Gesellschaftsdramatik einige Bedeutung.

Die Übersiedlung des Hofburgtheaters vom Michaelerplatz in das neue Haus am Ring (1888) beendete die so erfolgreiche Ära des alten Burgtheaters. Hugo Thimig bezeichnete die in ihrer Größe und Bauart dem alten Theater völlig konträre neue Bühne als „prunkhafte Gruft aller echten Kunstbestrebungen“¹⁰⁶. Die Intimität, die das alte Hofburgtheater nach zeitgenössischen Beschreibungen ausgezeichnet hatte, und die dem dort entwickelten Schauspielstil so entgegenkam, war in dem neuen Haus nicht mehr vorhanden, und eine schlechte Optik und Akustik führten schon 1897 zu einem Umbau. Die Direktoren, die ab dieser Zeit das große Theater leiteten – Adolf von Sonnenthal, August Förster, Max Burckhard, Paul Schlenther –, vermochten nicht an den einstigen internationalen Ruhm anzuknüpfen.

Max Burckhard, der von 1890 bis 1898 das Hofburgtheater leitete, also zu jener Zeit, in der Berger seine dramenästhetischen Vorlesungen an der Universität Wien hielt, brachte erstmals die gesellschaftskritischen Dramen von Henrik Ibsen, Gerhart Hauptmann und Arthur Schnitzler auf den Spielplan und setzte sogar Ludwig Anzengrubers Volksstücke am Burgtheater durch. Zum Großteil bestimmten jedoch nach wie vor die Werke der Klassiker¹⁰⁷, Lustspiele¹⁰⁸ und Werke heute meist unbekannter Autoren¹⁰⁹ den Spielplan. Burckhard scheiterte mit seinem Versuch, dem Burgtheater moderne Züge zu vermitteln. Hermann Bahr, der Burckhards moderne Bestrebungen guthieß, schilderte den Verlust von Wiens Status als Theaterstadt in diesen Jahren:

¹⁰⁴ Vgl. dazu das Verzeichnis der in jener Zeit am Burgtheater aufgeführten Werke in Ratislav, Joseph Karl/Alth, Minna von (Bearb.): *175 Jahre Burgtheater. 1776 bis 1951. Fortgeführt bis Sommer 1954.* Zusammengestellt u. bearb. v. d. Dir. d. Burgtheaters. Wien: Tomanek 1955.

¹⁰⁵ Vgl. zum Thema Zensur Hadamowsky, Franz: *Wien. Theatergeschichte von den Anfängen bis zum Ende des Ersten Weltkriegs.* Wien: Jugend u. Volk Verl. 1988. S. 352 f.

¹⁰⁶ Hugo Thimig, zit. nach Haider-Pregler: *Der Wolter-Schrei*, S. 47

¹⁰⁷ Etwa William Shakespeare, Friedrich Schiller, Franz Grillparzer, Heinrich von Kleist, Johann Wolfgang von Goethe.

¹⁰⁸ Etwa von Eduard von Bauernfeld, Charlotte Birch-Pfeiffer, Eugène Scribe oder Victorien Sardou.

¹⁰⁹ Etwa Otto Ludwig, Adolf Wilbrandt, Gustav Freytag, Friedrich Halm, Franz von Schönthan oder Rudolf Lothar.

„Draußen kündigte sich eine neue Zeit an, freie Bühnen entstanden überall, ein neuer dramatischer Stil schien zu werden. In Wien hörte man kaum davon, und man glaubte nicht daran. Wien war längst keine Theaterstadt mehr. Man lebte vom Ruhm des alten Burgtheaters, den doch kein anderes erreichen würde. ‚Sollen’s uns nachmachen!‘ hieß es. Als man aber in Berlin daran ging, es wirklich nachzumachen, und 1883 das Deutsche Theater schuf, tat man in Wien erst recht nichts, um sich zu rüsten. Das hätte ja so ausgesehen, als ob man sich fürchtete!“¹¹⁰

Auch der nachfolgende Direktor des Hofburgtheaters, Paul Schlenther, konnte dieser Entwicklung nicht entgegenwirken. Er scheiterte vor allem an der Kritik der Presse.¹¹¹

Neben dem Burgtheater und den anderen Hofbühnen existierte in Wien im 19. Jahrhundert eine rege und vielfältige Theaterkultur, die von Schaustellerei bis zum Wiener Volkstheater ein breites Spektrum bot. Die Vorstadtbühnen waren im Gegensatz zu den subventionierten Hofbühnen auf Gewinn angewiesen. Ihre Darbietungen standen in engem Bezug zum lokalen Geschehen und reagierten auf aktuelle Themen. Die dort gebotenen Stücke orientierten sich am Geschmack des Publikums und entstanden aufgrund der Konkurrenz der einzelnen Theater untereinander in hohem Produktionstempo. Posse und Lustspiel mit Bezug auf das Lokalgeschehen waren lange Zeit das beliebteste Genre, das erst mit dem Wiedereinsetzen der Zensur seit 1850 mehr und mehr durch die Operette abgelöst wurde. Neben den Vorstadtbühnen gab es auch private Bühnen mit anspruchsvollerem Repertoire wie das Ringtheater, Hausbühnen, zahlreiche Varietés, Singspielhallen und Tanzhäuser. Vor allem durch das 1872 gegründete Stadttheater auf der Seilerstätte, das Deutsche Volkstheater (1889) und das Raimundtheater (1893) erhielt das Hofburgtheater Konkurrenz.

Durch die starke Zuwanderungsbewegung entstand ein neues Massenpublikum, für das die Theaterunternehmer arenengroße Sommertheater, etwa 1848 in Hernal, konzipierten, die Lustspiele und Possen boten. Die Ideen für feststehende Theater für die immer größer werdende Schicht der Arbeiter wurden gegen Ende des 19. Jahrhunderts in der Volksbühnenbewegung der Sozialdemokratischen Partei realisiert.¹¹²

Während Literatur, bildende Künste, Architektur, Musik und Wissenschaft im Wien der Jahrhundertwende der Moderne zustrebten, verharnte das Theater, und insbesondere das

¹¹⁰ Bahr, Hermann/Kindermann, Heinz (Hg.): *Kulturprofil der Jahrhundertwende. Essays von Hermann Bahr*. Wien: Bauer 1962, S. 261.

¹¹¹ Vgl. Calaizis: *Das Publikum von Wilbrandt bis zum Dreierkollegium*. Brauneck: Die Welt als Bühne, Bd. 3, S. 727 f.

¹¹² Vgl. Brauneck: *Die Welt als Bühne*, Bd. 3, S. 186-192 u. S. 738-743.

Hofburgtheater in der Tradition. Das Fehlen von Schauspielernachwuchs, der an die Erfolge des unter Laube gegründeten Ensembles anschließen konnte, auf Naturnachahmung und aufwendige Dekorationen ausgerichtete Inszenierungen, eine rückschrittliche Repertoirepolitik und ein konservativ eingestelltes Publikum führten dazu, dass das Hofburgtheater in dieser Zeit den Anschluss an die Moderne sowie seine einstige Bedeutung zunehmend verlor.¹¹³

Auf internationaler Ebene stellte Berlin seit dem Aufkommen des Naturalismus „die Theaterstadt“ im deutschsprachigen Raum dar. Hier forderten Theaterreformer schon um die Jahrhundertwende die Ablöse der Vorherrschaft der Literatur im Theater, und Theaterleiter wie Otto Brahm und Max Reinhardt setzten ihre Vorstellungen des Regietheaters durch. Im Gefolge dieser Entwicklungen ist auch die Entstehung der deutschen Theaterwissenschaft Anfang des 20. Jahrhunderts zu betrachten.¹¹⁴

4.2. Bedeutung des Burgtheaters für Alfred von Berger

Obwohl Berger seit seiner Arbeit als Dramaturg am Hofburgtheater dessen Leitung anstrebte, und das Geschehen am Burgtheater einen zentralen Stellenwert in seinen Schriften und Vorlesungstexten einnahm, finden sich dort wenige Zeugnisse für den Ursprung seiner Burgtheaterobsession. In seinen Jugenderinnerungen *Im Vaterhaus*, die 1901, also in der Anfangsphase seiner Direktion des Deutschen Schauspielhauses in Hamburg, veröffentlicht wurden, schilderte er lediglich die Lektüre von Dramen sowie seine eigenen schriftstellerischen Versuche; das Thema Theater sprach er nicht an.¹¹⁵ Außer einigen kurzen Schilderungen von Burgtheaterbesuchen in seinen unveröffentlichten Korrespondenzen¹¹⁶, beschrieb Berger nur in den zwei im Folgenden behandelten Aufsätzen seinen Bezug zum Burgtheater. In der 1910 verfassten Schrift „Wie ich zum Theater kam“ erklärte er, dass seine Veranlagung und seine Talente nicht den Ausschlag zu seiner Theaterkarriere gegeben hätten:

¹¹³ Vgl. Brauneck, *Die Welt als Bühne*, Bd. 3, S. 728.

¹¹⁴ Vgl. Corssen: Max Herrmann und die Anfänge der Theaterwissenschaft, S. 22. Brauneck, *Die Welt als Bühne*, Bd. 3, S. 191 f.

¹¹⁵ Vgl. Berger: *Im Vaterhaus*, S. 45-46.

¹¹⁶ Vgl. etwa Berger an Ascher, Ludwig, 30.04.1874, Teilnachlass Berger, TFMA, Archivbox 26, Korrespondenzen: Berger an Ascher, Ludwig 1874–1906. Berger an Lammasch, Heinrich, 25.06.1877 u. Berger an Lammasch, Heinrich, Anfang März 1872, Teilnachlass Berger, Archivbox 26, Korrespondenzen: Berger an Lammasch, Heinrich 1870–1907.

„Manche Menschen sind von Jugend auf von so einseitig entschiedenen Anlagen und Neigungen beherrscht, daß sie unvermeidlich den Lebensweg gehen müssen, den diese Anlagen und Neigungen ihnen gebieterisch weisen. In anderen aber halten sich die verschiedenen Talente und Wünsche, welche Berufswahl und Lebensschicksal entscheiden, so sehr die Wage, daß nicht das Fatum einer überwiegenden Begabung, sondern oft irgend eine Kleinigkeit [...] den Ausschlag gibt.“¹¹⁷

Zu diesem Schlag von Menschen zählte sich Berger auch selbst. So führte er in dieser Abhandlung an, dass er sich zwar schon in seiner Kindheit mit Drama und Theater beschäftigt hätte, dazu aber noch viele andere Interessen hinzugekommen seien. Er erwähnte seine philosophischen und juristischen Studien, sowie sein Hobby, die Hochgebirgsjagd. Die Motivation, sich Jahre später um die Burgtheaterleitung zu bewerben, schilderte er als spontanen Einfall während eines Spaziergangs in der Wiener Innenstadt. Dazu sei die schicksalhafte Begegnung mit einem Bekannten gekommen, der ihn in seinen Bemühungen unterstützte.¹¹⁸

In dem Vortrag „Einiges über mich selbst“ definierte Berger die Beziehung zum Burgtheater als entscheidend für seine „Rückbildung“ vom Wissenschaftler und Kritiker „zum Künstler“¹¹⁹. Durch die Arbeit und die Beziehungen seines Vaters lernte Berger schon in seiner Kindheit einige der Burgschauspieler kennen. Für ihn verkörperten die Schauspielgrößen wie Charlotte Wolter, deren Besuch in der Kanzlei des Vaters er gesondert schildert, den eigentlichen Geist des Burgtheaters:

„Die Künstler und die poetischen Gestalten, die sie verkörperten, verschwammen für mich zu einer glänzenden, schönen und reichen poetischen Welt, die mir weit mehr zu bedeuten schien, als die sogenannte Wirklichkeit.“¹²⁰

Berger erklärte in dieser Schrift, dass er seit der Aufführung seines Einakters *Oenone* den Wunsch verspürt hatte, „dieser Welt ganz anzugehören“¹²¹. Seine Anstellung als artistischer Sekretär im Jahr 1887 sowie die Heirat mit der Hofburgschauspielerin Stella Hohenfels beschrieb er als Erfüllung dieser Sehnsucht. Sinnbildlich steht seine Frau, die Burgschauspielerin, für das Theater selbst: „So war meine Jugendsehnsucht erfüllt, ich gehörte dem Burgtheater an, ja ich war mit ihm verheiratet.“¹²² Diese Anbindung an das Hofburgtheater durch seine Heirat mit Stella Hohenfels – die er übrigens sein Leben lang

¹¹⁷ Berger: Wie ich zum Theater kam, S. 337.

¹¹⁸ Vgl. ebd., S. 335-344.

¹¹⁹ Berger: Einiges über mich selbst, S. 359.

¹²⁰ Ebd., S. 361.

¹²¹ Ebd.

¹²² Ebd., S. 362.

abgöttisch verehrte¹²³ – sowie die Tatsache, dass er durch seine Arbeit als artistischer Sekretär von der wissenschaftlichen wieder zu einer künstlerischen Laufbahn zurückgeleitet worden war, nannte Berger als Grund für sein Bestreben, Burgtheaterdirektor werden zu wollen:

„Es ist kein streberisches Motiv, welches mich so mächtig zum Direktorstuhl des Burgtheaters treibt, sondern die innere Notwendigkeit, die Erlösung des Künstlers in mir, die ich vor allem den guten Geistern des Burgtheaters verdanke, zu vollenden und zu krönen. Das Burgtheater hat mich erzogen, also doch wohl, damit ich ihm diene und ihm so zurückerstatte, was ich von ihm empfangen habe.“¹²⁴

Diesen Drang, der Welt des Burgtheaters anzugehören, bewahrte Berger auch in den zehn Jahren von 1889 bis 1899, in denen er nicht in der Theaterpraxis, sondern vor allem wissenschaftlich und journalistisch tätig war. Selbst in den Jahren seiner Leitung des Hamburger Schauspielhauses von 1900 bis 1910 stand das Burgtheater im Zentrum seiner Aufmerksamkeit.¹²⁵

4.3. Feststellung einer Krise der Dramatik in der Dramentheorie – Naturalismus und Ästhetizismus in der Wiener Kultur

Das hohe Ansehen des Dramas als literarische Gattung war der Grund für die seit dem 19. Jahrhundert immer stärker werdende Auseinandersetzung mit dem Thema Theater im Rahmen von Theatergeschichten, Ausstellungen und auf dem Gebiet der Wissenschaft. Dieser Status des Dramas, der für das ganze 19. Jahrhundert grundlegend war, basierte auf Hegels Aussagen in dessen *Ästhetik*, in der er das Drama „als die höchste Stufe der Poesie und der Kunst“¹²⁶ bezeichnete und gleichzeitig den Schauspieler als ausführendes Objekt des Dichters. Der immer vielfältiger werdenden Theaterpraxis stand eine Dramentheorie

¹²³ Vgl. dazu die umfangreichen Korrespondenzen Bergers an Stella im Archiv des Instituts für Theater-, Film- und Medienwissenschaft: Teilnachlass Alfred von Berger, TFMA, Archivbox 20 – 25.

¹²⁴ Berger: Einiges über mich selbst, S. 363.

¹²⁵ Vgl. Bettelheim, Anton: „Alfred Freiherr von Berger“. In: Ders. (Hg.): *Biographisches Jahrbuch und deutscher Nekrolog*. Bd. XVII vom 1. Januar bis 31. Dezember 1912. Berlin: Reimer 1915, S. 191-200. S. 199.

¹²⁶ Hegel, Georg W. F.: *Werke*. Bd. 15: *Vorlesungen über die Ästhetik*. 3., auf d. Grundlage d. Werke von 1832–1845 neu ed. Ausg. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1970, S. 474. Zit. nach Corssen: Max Herrmann und die Anfänge der Theaterwissenschaft, S. 114.

gegenüber, die sich auf die Klassizität des Theaters und formale Kriterien berief, und theatrale Spielformen wie Varieté, Zirkus oder Kabarett ablehnte:¹²⁷

„Dieses ‚Auseinanderfallen‘ von Kunsttheorie und Theaterpraxis mündet schließlich in Denkfiguren, die etwa dem ‚guten‘ Theater jenes der reinen Schau- oder Sensationslust gegenüberstellen. Es ist bezeichnend, dass die Literatur – obgleich die Mittelmäßigkeit der zeitgenössischen Dramenproduktion ebenso zum Lamento gehört wie das Schimpfen über das Publikum – zum Garanten eines besseren Theaters bestellt wird.“¹²⁸

Marx bezeichnete diese Entwicklung als eine „Disziplinierung des Theaters durch die Literatur und den bürgerlichen Kunstdiskurs“¹²⁹, wie sie schon im 18. Jahrhundert von Johann Christoph Gottsched mit dessen Verbannung des Hanswursts betrieben worden war. Entgegen der nach wie vor postulierten Anschauung vom hohen Wert des Dramas wurde in der Dramentheorie der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts durchgängig ein Abfall der Dramenqualität bis hin zum Naturalismus und teilweise noch darüber hinaus festgestellt.¹³⁰

Tatsächlich unterschied sich die Situation der Dramatik im Nachmärz nicht wesentlich von jener vor 1848. In der ersten Jahrhunderthälfte schufen zwar dramatische Schriftsteller wie Christian D. Grabbe, Georg Büchner, Franz Grillparzer oder Friedrich Hebbel ihre heute noch anerkannten Werke; diese wurden allerdings größtenteils von ihren Zeitgenossen ignoriert. Der Rest der Dramenproduktion war in Hinsicht auf Qualität und Trivialität mit jener der Nachmärzzeit vergleichbar.¹³¹ Die „ernsten“ Dramatiker hielten wie die Dramentheoretiker an der klassischen Dramenkonzeption und historischen Stoffen fest, und schafften es auf diese Weise nicht, dem Zeitgeist entsprechende Werke zu schaffen. Heute noch bekannte Schriftsteller des Realismus¹³², wie Marie von Ebner-Eschenbach, Ferdinand von Saar und Adalbert Stifter, wandten sich in diesem Zeitraum vornehmlich der Erzählung und der Poetik zu. Die Erfolgsdramatiker jener Jahre, in den

¹²⁷ Vgl. Marx, Peter W.: Zur Proliferation des bürgerlichen Theater im 19. Jahrhundert. In: Kreuder/Hulfeld u. Kotte: Theaterhistoriographie. Kontinuitäten und Brüche in Diskurs und Praxis, S. 133-149. S. 142 f.

¹²⁸ Ebd., S. 143.

¹²⁹ Ebd. S. 145.

¹³⁰ Vgl. MacInnes, Edward: „Drama und Theater“. In: Ders./Plumpe, Gerhard (Hg.): *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Bd. 6: *Bürgerlicher Realismus und Gründerzeit. 1848 – 1890*. München [u.a.]: Hanser 1996, S. 343-393. Cowen, Roy C.: *Das deutsche Drama im 19. Jahrhundert*. Stuttgart: Metzler 1988. S. 9 f.

¹³¹ Vgl. Cowen: *Das deutsche Drama*, S. 13.

¹³² Mit dem Begriff „Bürgerlicher Realismus“ wird der Zeitraum von ca. 1850 bis 1890 bezeichnet. Vgl. Schanze, Helmut: *Drama im bürgerlichen Realismus (1850–1890). Theorie und Praxis*. Frankfurt a. M.: Klostermann 1973, S. 3.

Dramengeschichten meist abwertend als „Epigonen“ bezeichnet, sind dagegen heute fast unbekannt, so etwa Friedrich Halm, Otto Ludwig oder Adolf von Wilbrandt.¹³³

Der Naturalismus spielte zwar im geistigen Diskurs der Wiener Gesellschaft Ende des 19. Jahrhunderts eine Rolle, in der österreichischen Dramatik blieb er dagegen von geringer Bedeutung. Während der Naturalismus in Berlin 1889 mit der Uraufführung von Gerhart Hauptmanns *Vor Sonnenaufgang* den Durchbruch feierte, diskutierte man in Wien noch über die Berechtigung der Werke Henrik Ibsens. Ibsens Wien-Besuch 1891 anlässlich der Aufführungen seiner Werke *Die Kronprätendenten* und *Die Wildente* am Hofburgtheater und am Deutschen Volkstheater ließ die unterschiedlichen Zuschreibungen erkennen, die dessen verspäteten Erfolg in Wien begleiteten: Während die der Zeitschrift *Moderne Rundschau* anhängenden Schriftsteller Ibsen als Vorkämpfer des Naturalismus sahen, schrieb der konservative Schriftstellerverein *Concordia* Ibsen die Rolle des neuen Klassikers zu und bestritt dessen Einfluss auf die naturalistischen Schriftsteller. Erst Max Burckhard setzte die Werke Ibsens und Hauptmanns dauerhaft am Burgtheater durch. Im Bereich des österreichischen sozialkritischen Dramas hob sich lediglich Ludwig Anzengruber mit seinen Volksstücken hervor.¹³⁴

In den letzten Jahren des 19. Jahrhunderts setzten die Schriftsteller Jung-Wiens gegen den von Deutschland ausgehenden naturalistischen Einfluss ihr ästhetisches Konzept der „Moderne“. Wie die naturalistischen Werke setzten sich auch jene der Dramatiker Jung-Wiens nur schwer und verspätet an den Wiener Bühnen durch. Es kann hier nicht von einer Ablösung des naturalistischen Diskurses gesprochen werden, vielmehr existierten beide Richtungen lange Zeit nebeneinander. So war etwa Hermann Bahr zunächst ein Verfechter des Naturalismus und wandelte sich anschließend zu einem strikten Gegner dieser Richtung, während sich in Arthur Schnitzlers Werken Elemente beider Tendenzen finden lassen.¹³⁵ Die enge Verbindung zwischen naturalistischen und ästhetischen Elementen in der Wahrnehmung der Zeitgenossen drückte sich auch in Bergers Vorlesungen aus. In beiden Richtungen erkannte dieser die Beeinflussung durch die neuen, naturwissenschaftlich angeregten Erkenntnisse der Moderne.

¹³³ Vgl. Schanze: Drama im bürgerlichen Realismus, S. 1-18.

¹³⁴ Vgl. Oedl: Naturalismus in Wien, S. 1-20. Oedl behandelt in ihrer Arbeit die Werke heute unbekannter österreichischer Dramatiker des Naturalismus wie Julius von Gans-Ludassy, Carl Karlweis oder Rudolf Hawel.

¹³⁵ Vgl. ebd., S. 11 f.

5. Alfred von Berger als Universitätslehrer – Praxisorientierte Dramenästhetik als Gegenentwurf zur wissenschaftlichen Theorie

5.1. Verteidigung einer künstlerischen Weltanschauung gegenüber der naturwissenschaftlichen Haltung

Berger orientierte sich in seiner wissenschaftlichen Haltung am humanistischen Bildungsideal. Schon 1883, also noch vor Beginn seiner Arbeit als Universitätsdozent, nahm er öffentlich Stellung im Konflikt zwischen Natur- und Geisteswissenschaften. Als Reaktion auf die Antrittsrede des neuen Rektors der Königlichen Friedrich-Wilhelms-Universität, Emil Du Bois-Reymond, veröffentlichte er ein Pamphlet mit dem Titel *Goethe's Faust und die Grenzen des Naturerkennens. Wider „Goethe und kein Ende“ von Emil Du Bois-Reymond*¹³⁶, das klar gegen Du Bois-Reymonds positivistisch-naturwissenschaftliche Sichtweise Stellung nahm.

Mit der im Titel von Bergers Abhandlung angesprochenen Rede *Ueber die Grenzen des Naturerkennens*¹³⁷ hatte Du Bois-Reymond bereits 1872 bei einer öffentlichen Sitzung der 45. Versammlung Deutscher Naturforscher und Ärzte in Leipzig für Aufsehen gesorgt. Er prägte in dieser Rede den Begriff des „Ignorabimus“¹³⁸, mit dem er gegen das Bild der Allwissenheit der Naturwissenschaften antrat und deren Begrenztheit auf das positivistische Wissenschaftsverständnis aufzeigte. Das „Ignorabimus“ konnte zweifach ausgelegt werden: Zum einen zeigte es die Beschränktheit der naturwissenschaftlichen Erkenntnis auf, zum anderen sprach es aber den Geisteswissenschaften die wissenschaftliche Legitimation ab.¹³⁹

In der im Oktober 1882 gehaltenen Antrittsrede *Goethe und kein Ende*¹⁴⁰ verfocht Du Bois-Reymond über die Annahme des „Ignorabimus“ wissenschaftliche Spezialisierung als den einzigen Weg zum Fortschritt und verteidigte rein wissenschaftliche Betätigung und Theorie gegen deren zunehmende Vereinnahmung durch die berufliche Praxis. Seine

¹³⁶ Berger, Alfred von: *Goethe's Faust und die Grenzen des Naturerkennens. Wider „Goethe und kein Ende“ von Emil Du Bois-Reymond*. Wien: Gerold 1883.

¹³⁷ Du Bois-Reymond, Emil: *Ueber die Grenzen des Naturerkennens*. Ein Vortrag in der zweiten öffentlichen Sitzung der 45. Versammlung Deutscher Naturforscher und Ärzte zu Leipzig am 14. August. Leipzig: Veit & Comp. 1876.

¹³⁸ Lat. „Wir werden es niemals wissen“.

¹³⁹ Vgl. Vidoni, Ferdinand: *Ignorabimus! Emil du Bois-Reymond und die Debatte über die Grenzen wissenschaftlicher Erkenntnis im 19. Jahrhundert*. Frankfurt a. M. [u.a.]: Lang 1991.

¹⁴⁰ Du Bois-Reymond, Emil: *Goethe und kein Ende*. Rede bei Antritt des Rectorats der Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin am 15. October 1882. Leipzig: Veit & Comp. 1883.

Ansichten manifestierte er mittels der Kritik an Goethes Universalbildung und dessen im *Faust* durch Mephistopheles ausgedrückter Preisung des „goldenen Baums des Lebens“ gegenüber der „grauen Theorie“¹⁴¹:

„Denn je wahrer in gewisser Sphäre dies Wort sein mag, um so weniger steht es geschrieben für den Studenten. [...] Gleichviel in welchem Gebiet, er bereitet sich erst zu Taten vor, und ihm darf die Theorie nicht grau erscheinen, nicht grau in grau gemalt werden. Mit dem ihm geschenkten unschätzbaren Vorrecht, in einer Welt von Idealen zu leben, ist auch die Pflicht verbunden, auf diese Welt sich zu beschränken. Im Vertrauen auf das Innehalten dieser Schranke wurzelt unsere kostbare akademische Freiheit. [...] Am schlimmsten wäre es, wenn Mephisto's Spruch vom goldenen Baum den Studirenden mittels eines nahe liegenden Wortspieles verlockte, nur dem praktischen Erfolg zu huldigen, und an der Beschäftigung mit der Wissenschaft nur die gewinnbringende Seite in's Auge zu fassen.“¹⁴²

Goethes naturwissenschaftliche Forschungen bewertete Du Bois-Reymond als Dilettantismus auf Kosten von dessen dichterischem Talent.¹⁴³ Mit dem Angriff Goethes und der Kritik an der inhaltlichen Logik des *Fausts* provozierte der angehende Rektor eine neuerliche Reaktion der Vertreter der Geisteswissenschaften, denn Goethe galt als „das“ Paradebeispiel humanistischer Allgemeinbildung. Du Bois-Reymonds Kritik an Goethe bedeutete ebenso eine Hinterfragung des Werts humanistischer Erziehung in der Gesellschaft wie des wissenschaftlichen Anspruchs der geisteswissenschaftlichen Disziplinen.¹⁴⁴

Bergers Replik auf diese Rede bezog sich, wie aus dem Titel ersichtlich, inhaltlich stark auf das von Du Bois-Reymond verfochtene „Ignorabimus“. Er beanstandete vor allem die auf reine Fakten ausgerichtete Sichtweise der Naturwissenschaften, die er in diesem Begriff noch bestätigt sah. Die Behauptung der „Begrenztheit menschlichen Erkennens“, die Berger schon in Kants Philosophie kritisierte, bildete auch in Du Bois-Reymonds Schrift einen wesentlichen Angriffspunkt für ihn. Seine Streitschrift bedeutete eine Verteidigung der Ästhetik, der „naiven, künstlerisch-religiösen Weltanschauung“ gegenüber den Naturwissenschaften und ihrer „nüchternen entseelenden

¹⁴¹ Vgl. Johann W. Goethes *Faust*: „Grau, theurer Freund, ist alle Theorie, Und grün des Lebens goldner Baum.“ Zit. nach Du Bois-Reymond: Goethe und kein Ende, S. 7.

¹⁴² Ebd., S. 7.

¹⁴³ Vgl. ebd., S. 9.

¹⁴⁴ Vgl. Groppe, Carola: „Diskursivierungen der Antikerezeption im Bildungssystem des deutschen Kaiserreichs“. In: Aurnhammer, Achim/Pittrof, Thomas (Hg.): „*Mehr Dionysos als Apoll*“. *Antiklassizistische Antike-Rezeption um 1900*. Frankfurt a. M.: Klostermann 2002, S. 21-44. S. 36.

Naturzergliederung“¹⁴⁵. Es ist bemerkenswert, welche Parallelen Bergers Aussagen in diesem Zusammenhang zu jenen in seinen Jugenderinnerungen über das Verhältnis zu seinem Vater aufweisen.¹⁴⁶

Berger strich in seiner Abhandlung vor allem die Unvereinbarkeit der neuen, naturwissenschaftlich geprägten Ausrichtung des Wissenschaftssystems mit der ästhetischen Erkenntnis heraus. In der Tatsache, dass naturwissenschaftlich eingestellte Menschen wie Du Bois-Reymond künstlerische Werke bewerteten, sah Berger eine Gefahr für das Ansehen der Künste. Er erklärte von den Naturwissenschaften geprägte Menschen als unfähig, die Künste zu verstehen und zu ergründen. Die in der idealistischen Ausrichtung begründete „Unwahrheit“ der Kunst lasse sich seiner Ansicht nach durch ein positivistisch ausgerichtetes Wissenschaftssystem nicht deuten, das sei auch der Grund, weshalb Du Bois-Reymond den Faust nie ganz erfassen könne.¹⁴⁷

Neben der Ablehnung des naturwissenschaftlichen Systems drückt sich hier auch schon ein Grundzug in Bergers wissenschaftlicher Haltung aus, der später in seinen Vorlesungen deutlich wurde: Die Verteidigung der humanistischen Bildung und einer ganzheitlichen Weltanschauung, sowie die Forderung nach einer idealistischen Ausrichtung der Künste.

5.2. Alfred von Bergers dramenästhetische Vorlesungen

Im Sommersemester 1886 begann Berger seine Dozententätigkeit mit einer Vorlesung über René Descartes. Dessen Theorien hatte er auch schon in seiner Probevorlesung zum Thema gehabt. In den folgenden Semestern hielt er zwei Lehrveranstaltungen über „Die Psychologie John Locke’s“ und im Wintersemester 1887/88 erstmals über „Die Ästhetik des Drama’s“. Weiters beschäftigte er sich in diesem Semester mit dem britischen Empiristen George Berkeley. Vom Sommersemester 1888 bis zum Sommersemester 1889 sind keine Vorlesungen Bergers im Vorlesungsverzeichnis angegeben, wahrscheinlich, da er während der Anstellung als artistischer Sekretär am Hofburgtheater mit seiner Lehrtätigkeit aussetzte. Im Wintersemester 1889/90 hielt er in Anlehnung an seine am

¹⁴⁵ Berger: Goethe’s Faust und die Grenzen des Naturerkennens, S. 23.

¹⁴⁶ Vgl. Kapitel 2.2.

¹⁴⁷ Vgl. Berger: Goethe’s Faust und die Grenzen des Naturerkennens, S. 10: „Ohne solche Unwahrheit ist keine Kunst möglich. Wer an ihr Anstoß nimmt und sich durch sie den Genuß verleiden lässt, ist eben in einen Geisteszustand gerathen, welchem auf gedanklichem Gebiete die Skepsis entspricht, der kein mögliches Erkennen Werth hat. Die von Herrn Du Bois-Reymond gerügte psychologische Unwahrheit der Faustfabel entspringt aus dieser Unvollkommenheit aller menschlichen Kunst.“

Burgtheater gemachten dramaturgischen Erfahrungen die „Beiträge zur Ästhetik und Technik des Dramas“. Die Auseinandersetzung mit ästhetischen und Kunst bezogenen Themen rückte von nun an ins Zentrum seiner Vorlesungen. So hielt er in den folgenden Jahren etwa Lehrveranstaltungen über „Ausgewählte Partien der Ästhetik“, „Die Schönheit in der Kunst“, „Das Wesen des dichterisch Schönen“ oder „Über den Begriff des Stils“.¹⁴⁸

Der folgende Abschnitt behandelt eine Auswahl der dramenästhetischen Vorlesungen Bergers. Zunächst erörtere ich die Vorlesungsreihe „Beiträge zur Ästhetik und Technik des Dramas“, in der dieser seine Vorstellungen einer Dramaturgie ausführte. Anschließend gehe ich in chronologische Reihenfolge auf drei Vorlesungsreihen ein, die sich dem Titel nach mit rein ästhetischen Themen auseinandersetzten – Ausgewählte Partien der Ästhetik“, „Die Schönheit in der Kunst“ und „Über den Begriff des Stils“ – in deren Rahmen Berger aber auch das Thema Dramatik behandelte. In den Vorlesungsreihen „Über Shakespeares dramatische Kunst“ und „Psychologie und Kunst“ versuchte Berger den Erfolg und die Grundlagen von Shakespeares Dramen zu ergründen. Die Vorlesung „Dramaturgie der antiken Dramatiker“ bietet abschließend einen Einblick in dessen theoretischen Ansatz einer möglichen Theaterreform.¹⁴⁹

Obwohl sich Berger im Rahmen dieser Lehrveranstaltungen vor allem mit dramenästhetischen und -theoretischen Aspekten auseinandersetzte, brachte er auch hier, wie in den journalistischen und privaten Schriften, sein starkes Interesse an der Bühnenpraxis ein. Er thematisierte vor allem die „Krise“ der Dramatik und bemängelte, meist ohne Namen zu nennen, deren „moderne“ und „zeitgenössische“ Vertreter. Dabei standen die realistischen und naturalistischen Tendenzen im Zentrum seiner Kritik,

¹⁴⁸ Dieser Überblick richtet sich nach den Vorlesungsverzeichnissen der Universität Wien. Vgl. Öffentliche Vorlesungen an der k. k. Universität zu Wien, 1886–1900. Eine genaue Aufstellung von Bergers Vorlesungen findet sich im Anhang. Dabei ist anzumerken, dass in den Vorlesungsverzeichnissen etwaige kurzfristige Änderungen oder Absagen von Lehrveranstaltungen nicht verzeichnet sind.

¹⁴⁹ Da Bergers Vorlesungstexte bis auf die „Beiträge zur Ästhetik und Technik des Dramas“ nicht veröffentlicht wurden, wurde bei den restlichen Vorlesungen auf die in der Handschriftensammlung der Wienbibliothek und im Archiv des Instituts für Theater-, Film- und Medienwissenschaft erhaltenen Vorlesungsmanuskripte zurückgegriffen. Dort ist zwar nur eine Auswahl der verschiedenen Vorlesungsreihen erhalten, und auch diese sind oft nicht vollständig vorhanden; dennoch lässt sich anhand dieser Manuskripte Bergers Herangehensweise an das Thema Ästhetik und Drama darstellen. Das Augenmerk lag vor allem darauf, Bergers wissenschaftliche Haltung zu zeigen und wie er in diesen Vorlesungen die Thematik des zeitgenössischen Dramas einfließen ließ. Die ebenfalls vorhandenen Manuskripte zu den Vorlesungsreihen „Die Psychologie John Locke’s“, „Schopenhauer’s Ästhetik“ und „Gemeinsame Lektüre und Erklärung der Poetik des Aristoteles“, „Fundament der Moral“, sowie „Praktische Philosophie“ wurde aus diesem Grund nicht behandelt. Außer Bergers Vorlesungsmanuskripten befinden sich in der Handschriftensammlung der Wienbibliothek noch zahlreiche juristische, philosophische und theatertheoretische Schriften, sowie eine große Auswahl seiner Korrespondenzen. Vgl. Teilnachlass Berger, WB Handschriftensammlung, AN 13, Archivbox 13/1-13/4.

während die ästhetische Ausrichtung der Schriftsteller Jung-Wiens erst in den letzten der von mir behandelten Vorlesungen zum Thema wurde. Die Haltung der zeitgenössischen Dramatiker brachte Berger in direkten Zusammenhang mit den modernen wissenschaftlichen Entwicklungen. Auch im Bereich der Schauspielerei und des Bühnenbilds präsentierte er sich als Gegner des Realismus und Naturalismus. Im Mittelpunkt von Bergers dramaturgischen Ausführungen standen die von ihm als vorbildlich angesehenen Dramen William Shakespeares sowie jene der historischen Dramatiker wie Franz Grillparzer, Heinrich von Kleist oder Adolf von Wilbrandt.

Berger vertrat in seinen Vorlesungen entgegen der modernen positivistischen Wissenschaftsauffassung eine ganzheitliche, künstlerisch-ästhetische Weltanschauung und plädierte für eine praxisnahe Dramatik und Dramentheorie.

5.2.1. „Beiträge zur Ästhetik und Technik des Dramas“ – Die *Dramaturgischen Vorträge*¹⁵⁰

Neben der Ästhetik des Dramas, insbesondere der Tragödie, behandelte Berger in dieser Vorlesungsreihe wie im Titel angeführt die nötige Technik, um ein bühnenwirksames dramatisches Werk zu schaffen, sowie Fragen der Bühnenausstattung und der Schauspielkunst:

„Die Technik zeigt, wie man eine beabsichtigte Wirkung erzielt, die Ästhetik, welche Wirkungen der Dramatiker beabsichtigen soll. Ein Drama kann technisch ein Meisterwerk sein und ästhetisch eine Mißgeburt.“¹⁵¹

¹⁵⁰ Die Vorlesungsreihe „Beiträge zur Ästhetik und Technik des Dramas“ vom Wintersemester 1889/90 wurde unter dem Namen *Dramaturgische Vorträge* veröffentlicht. Aufgrund der großen Übereinstimmung mit den Manuskripten und der leichteren Verfügbarkeit bezieht sich die vorliegende Arbeit daher in den folgenden Ausführungen auf die publizierte Version.

Die einzige größere Änderung gegenüber den Vorlesungsmanuskripten ist der Austausch eines Texts über Wilbrandts *Meister von Palmyra* gegen einen Aufsatz über Grillparzers *Esther*. Im Übrigen stimmen die *Dramaturgischen Vorträge* mit den Manuskripten bis auf die Reihenfolge und einige kleinere Korrekturen überein. Vgl. Berger: *Dramaturgische Vorträge*, sowie die Vorlesungsmanuskripte dazu: Teilnachlass Berger, WB Handschriftensammlung, AN 13, Archivbox 13/1 u. 13/3. Die zweite Vorlesung, betitelt „2te Vorlesung“ befindet sich in Archivbox 13/1, Mappe 1 (Theaterwissenschaftliche, literaturhistorische und juristische Schriften). Die zehnte Vorlesung, betitelt „Über ‚Gyges und sein Ring‘ von Friedrich Hebbel. 9./10.12.1889“, die Vorlesungen „Über Hamlet. Elfte Vorlesung (2ter bis 5ter Februar 1890)“ und „Über Hamlet. Zwölfte Vorlesung (10ter bis 12ter Februar 1890)“ befinden sich in Archivbox 13/1, Mappe 2 (Theaterwissenschaftliche, literaturhistorische und juristische Schriften). Die restlichen Vorlesungstexte dieser Reihe finden sich in Archivbox 13/3, Mappe 5 (Abhandlungen, *Dramaturgische Vorträge*).

¹⁵¹ Berger: *Dramaturgische Vorträge*, S. 12.

Alle Ausführungen Bergers basierten auf seiner Meinung über den schlechten Stand der zeitgenössischen „modernen“ Dramatik, die er sich während seiner Tätigkeit als artistischer Sekretär am Burgtheater gebildet hatte. Hier hatte seine Aufgabe vor allem darin bestanden, die von den verschiedenen Schriftstellern eingereichten Stücke zu lesen und über ihre Aufführbarkeit zu entscheiden. Seit den Dramatikern des Jungen Deutschland sah Berger keine fruchtbaren Ansätze zu einem nationalen Drama. Er beschrieb den „hoffnungslosen“ Zustand der Dramatik, der sich ihm in seiner Funktion dargeboten hätte, als „Anarchie“ und „Styl- und Richtungslosigkeit“¹⁵², ungeeignet für die Aufführung. Gleichzeitig bemerkte er aber auch, dass ihm eben jene Werke ein tieferes Verständnis der Lage der zeitgenössischen Dramatik vermittelt hätten:

„Wie oft ist es mir geschienen, daß das Studium jener Literatur, die nie unter die Presse, nie auf die Bühne gelangt und gelangen kann, [...] für das Verständnis der literarischen Bewegung einer Epoche mindestens ebensoviel Bedeutung habe, als das Studium der Werke, die gedruckt und gespielt werden.“¹⁵³

Hier sah sich Berger als ehemaliger Dramaturg im Vorteil gegenüber den „eigentlichen Literatur-Gelehrten“¹⁵⁴, die ausschließlich die publizierten Werke zu Auge bekommen würden. Neben den technischen Mängeln der vom Burgtheater abgewiesenen Dramen kritisierte Berger aber auch jene Werke, die zur Aufführung gelangten:

„In einer in ihren Tiefen aufgewühlten und verwirrten Zeit, wie die unsrige, blüht auf allen Feldern menschlichen Lebens und Strebens der Weizen der Speculanten und falschen Propheten, und auch auf der Bühne versucht man ihn auszusäen. [...] Hier versucht der Naturalismus glauben zu machen, er allein könne dem Volke das Drama schenken, nach dem es dürstet; dort bemüht man sich, das dramatische Bedürfnis durch das moderne Drama der Franzosen und durch angeblich deutsche Originalstücke, [...] halb zu befriedigen, halb zu täuschen.“¹⁵⁵

Auch in den am Burgtheater gespielten realistischen und naturalistischen Dramen erkannte Berger nicht den geeigneten Ansatz zu einer nationalen Dramatik. Nur das „echte“¹⁵⁶ künstlerische Werk habe das Vermögen, „Lebenskraft und Dauer im Bewußtsein des Volkes“¹⁵⁷ zu erlangen. Das persönliche und echte „Erlebnis“¹⁵⁸ der zu vermittelnden

¹⁵² Ebd., S. 4.

¹⁵³ Ebd.

¹⁵⁴ Ebd., S. 5.

¹⁵⁵ Ebd.

¹⁵⁶ Ebd., S. 1.

¹⁵⁷ Ebd.

¹⁵⁸ Ebd., S. 6.

Gedanken definierte er auch als wesentliche Voraussetzung für die wissenschaftliche Erkenntnis. Deshalb wollte er selbst in seiner Vorlesung den Hörern nur berichten, was er über Ästhetik und Technik des Dramas „wirklich gedacht und erkannt“¹⁵⁹ hatte. Berger entsprach damit Wilhelm Diltheys Forderungen, der im Erleben von Zusammenhängen ein wesentliches Merkmal der geisteswissenschaftlichen Erkenntnis gegenüber den Naturwissenschaften festlegte.¹⁶⁰

Als wesentlichstes Element des „dramatischen Kunstwerks“¹⁶¹ definierte Berger die Aufführung und widersprach damit Goethes Ansicht, dass im Lesen des Dramas höherer Genuss liege als in der Rezeption der Aufführung. Zwar gestand er Goethes Aussage über das gelesene Drama in „Shakespeare und kein Ende“¹⁶² einen gewissen Wahrheitsgehalt zu, meinte aber: „[...] die Allgemeingiltigkeit des Satzes leugne ich entschieden, und auch das leugne ich, daß der Genuß beim Lesen die dem Drama wesentliche Art des Genossenwerdens ist.“¹⁶³ Sein Plädoyer für die Aufführung begründete Berger mit der Feststellung, dass die dramatische Kunst sich nicht an den Einzelnen, sondern an ein großes Publikum richte; in einer großen Menge verfügten aber nur wenige über die nötige Vorstellungskraft, um die volle Wirkung eines Dramas genießen zu können. Da er sich in seiner Vorlesung mit dem aufgeführten Drama auseinandersetzte, gab Berger an, auch Schauspielkunst, Inszenierung und Bühnenbild in seine Ausführungen einzubeziehen.¹⁶⁴ Die Ausweitung der Thematik seiner Lehrveranstaltung erklärte er mit folgender Definition:

„Vier Künste sind es, deren einträchtiges Zusammenwirken das dramatische Kunstwerk erzeugt: die Dichtkunst, die Schauspielkunst, die Inszenierungskunst und die mit der Inszenierungskunst eng verschwisterte und sie ergänzende Kunst, die Zwecke des Dichters durch Mittel der bildenden Künste zu verwirklichen. Bei manchen dramatischen Werken bedarf es zu ihrer vollen Ausgestaltung auch noch der Mitwirkung der Musik.“¹⁶⁵

Nach Bergers Angaben sorgte er mit dieser Gleichstellung der Dichtkunst mit den anderen Bestandteilen des Theaters im Wiener Publikum für Aufregung, sodass er seine Feststellung in einer späteren Vorlesung entkräftete und meinte, „[...] ich erkenne

¹⁵⁹ Ebd.

¹⁶⁰ Vgl. etwa Dilthey, Wilhelm: *Das Erlebnis und die Dichtung. Lessing, Goethe, Novalis, Hölderlin*. Leipzig: Teubner 1906. Ders.: *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*.

¹⁶¹ Berger: *Dramaturgische Vorträge*, S. 7.

¹⁶² Goethe, Johann W. von: „Shakespeare und kein Ende“. In: Ders.: *Werke*. Bd. 18: *Schriften zur Literatur*. 2. Berliner Ausg. 1972, S. 147 f.

¹⁶³ Berger: *Dramaturgische Vorträge*, S. 8.

¹⁶⁴ Vgl. ebd., S. 7-9.

¹⁶⁵ Ebd., S. 9.

vollkommen an, daß der Dichtkunst in diesem Bund von Künsten die Hegemonie gebührt, [...].“¹⁶⁶ Dennoch beharrte er auf seiner Ansicht, dass Schauspielkunst, Inszenierungskunst und Ausstattung für die Umsetzung des Dramas auf der Bühne unerlässlich seien.

Die in seiner dramaturgischen Tätigkeit gewonnene Einsicht, dass so viele moderne Dramen sich als unaufführbar erwiesen, verglich Berger mit der Entwicklung des modernen Romans, der ebenso wenig „erzählbar“ sei. Wie auf dem Gebiet der Dramatik kritisierte er diese Tatsache, merkte aber an, dass der Roman entgegen dem Drama durch die modernen Entwicklungen aufgewertet worden sei. Bergrers Schilderung der Aufgliederung des modernen Romans in „psychologische Abhandlungen, schriftliche Berichte, [...] überlebendige Schilderungen [...] und langathmige Gesprächsprotokolle“¹⁶⁷ lässt jene Merkmale erahnen, die Jahre später Robert Musils *Der Mann ohne Eigenschaften*¹⁶⁸ auszeichnen sollten.

In Hinsicht auf seine dramaturgischen Ausführungen kritisierte Berger die Versuche von reinen Theoretikern wie Wilhelm Scherer¹⁶⁹, allgemein gültige Gesetze für das Drama aufstellen zu wollen. Aufgrund der variablen Aspekte, die die Wirksamkeit des dramatischen Kunstwerks beeinflussten, sei dies nicht möglich. Die drei Faktoren, mittels derer sich Technik und Ästhetik des Dramas wissenschaftlich erklären ließen, seien das dichterische Können des Dramatikers, die Beschaffenheit der „Darstellungsmittel“ – Schauspieler und Bühnenausstattung – sowie „die geistige und gemüthliche Beschaffenheit der Zuschauer“¹⁷⁰. Um die zeitgenössische Dramatik im Streben nach einem nationalen Drama unterstützen zu können, sah es Berger daher als nötig an, zunächst eine genaue Kenntnis dieser drei Faktoren zu erlangen. Er forderte explizit eine „Naturgeschichte des Publikums“, in der vor allem der Einfluss der Menge des Publikums auf die Rezeption des Einzelnen untersucht werden sollte.¹⁷¹

„Eine wissenschaftlich genaue und bewußte Kenntnis der psychischen Veränderungen, welche das Publikum durch das nahe Zusammensein mit Vielen erleidet, ließe die Erfolgsprognosen an Verlässlichkeit ebenso gewinnen [...]. Andere Ansichten, Gefühle,

¹⁶⁶ Ebd., S. 110.

¹⁶⁷ Ebd., S. 10.

¹⁶⁸ Die drei Teile von Musils Roman erschienen erstmals in den Jahren von 1930 – 1943.

¹⁶⁹ Scherers *Poetik* erschien 1888. Vgl. Scherer, Wilhelm: *Poetik von Wilhelm Scherer*. Berlin: Weidmann 1888.

¹⁷⁰ Berger: *Dramaturgische Vorträge*, S. 214.

¹⁷¹ Vgl. ebd., S. 211-220.

Instincte, Interessen, ja ein anderes Auffassungsvermögen drängt sich in eine Seele, deren Leib unter vielen anderen sitzt; ich glaube, kein aufrichtiger Mensch kann diese Thatsache, die ungezählte menschliche Vorgänge erklärt, läugnen.“¹⁷²

Eine Ursache für die große Anzahl an schlecht geschriebenen und unaufführbaren Dramen diagnostizierte Berger im Autodidaktentum der zeitgenössischen Dramatiker. Dieser Umstand führe dazu, dass an und für sich talentierte Dramatiker oft nicht fähig seien, bühnenwirksame Dramen zu verfassen. Berger verlangte daher die Durchsetzung einer Lehre für dramatische Schriftsteller. Schwierigkeiten der Umsetzung einer solchen dramatischen Lehre sah er vor allem in der gesellschaftlichen Einschätzung des Dramas begründet. Da die dialogische Form des Dramas so sehr dem tatsächlichen Leben ähnele, würden viele die Schwierigkeit des dramatischen Schreibens unterschätzen. Andererseits glaubten wiederum viele an den genialen Charakter dieser Literaturgattung. Berger argumentierte mit dem Beispiel des seit langem akzeptierten methodischen Unterricht auf dem Gebiet der Malerei. Im 14. Teil der Dramaturgischen Vorträge vermittelte er seine Vorstellungen einer dramatischen Lehre. Diese basierte nicht auf theoretischen Ausführungen wie Gustav Freytags *Technik des Dramas*¹⁷³, sondern auf der praktischen Übung der dramatischen Technik. Als Beispiele führte Berger etwa das Verfassen von Dialog- und Charakterstudien, von einzelnen Szenen sowie Entwürfen zu Dramen nach einem vorgegebenen Stoff an. Eine dramatische Lehre bedeutete in der damaligen Zeit für die meisten eine Herabsetzung des dramatischen Kunstwerks zum Handwerk. Berger versuchte dies in seiner Vorlesung zu relativieren:

„Das klingt alles recht schulmeisterlich und pedantisch, und scheint dem Schwunge und dem Adel der dramatischen Poesie Schmach anzuthun, die sich Viele vorstellen als eine Göttin, die mit flatterndem Haar, stolzen und freien Fluges, [...] über die Höhen der Erde dahinfliegt. Wohl ist sie eine Göttin, [...] aber sie fußt und schreitet auf dem goldenen Boden des Handwerkes; der Dichter, der Dramatiker werden will, muß sein poetisches Vermögen beherrschen und nach Willkür verwerten können.“¹⁷⁴

Als weitere wichtige Grundlage für die Beherrschung der dramatischen Fertigkeiten sah Berger die Analyse gut geschriebener Dramen, die Aufschluss über Technik und Ästhetik geben sollen, als maßgeblich an. In diesem Zusammenhang kritisierte er ausführlich die

¹⁷² Ebd., S. 216-217.

¹⁷³ Freytag, Gustav: *Die Technik des Dramas*. Leipzig: Hirzel 1863.

¹⁷⁴ Berger: *Dramaturgische Vorträge*, S. 237-238.

„laienhaften“¹⁷⁵ analytischen Versuche der zeitgenössischen Ästhetiker und Theaterkritiker.¹⁷⁶ In Bergers Vorlesungen nahm die Aufgliederung des Aufbaus und der Ästhetik dramatischer Werke breiten Raum ein und bot die Grundlage für seine weiteren Ausführungen. Auch die *Dramaturgischen Vorträge* basierten auf dieser Methode. Im vierten Teil behandelte er Grillparzers *Jüdin von Toledo*, im neunten, zehnten, elften und zwölften Teil ging er auf Shakespeares *Hamlet*, Grillparzers *Esther* und Hebbels *Gyges und sein Ring* ein, und den Schluss bildete eine technische Analyse von *Hamlet*.

Die Voraussetzung für die Technik des Dramas lag nach Berger in der Darstellung:

„Ich habe vorhin gesagt, der Dramatiker schaffe für die Anschauung; er erzählt nicht, er beschreibt nicht, analysiert und reflectirt nicht: er stellt dar.“¹⁷⁷

Diese Regel, die besonders in der Gestaltung der dramatischen Charaktere zum Tragen kam, beinhaltete Bergers Gedanken an die Bühnenwirksamkeit des dramatischen Werks. Dramatische Darstellung bedeutete den Charakter einer Figur durch deren Aussagen und Handlungen anschaulich zu machen, wobei der Dramatiker während des Schreibens immer an die schauspielerische Umsetzung denken sollte. „Shakespeare schrieb seine Rollen vielleicht nicht einzelnen Schauspielern, wohl aber immer der Schauspielkunst auf den Leib“¹⁷⁸, stellte Berger als wesentlich für den lang anhaltenden Erfolg von dessen Dramen fest. Dem Schauspieler schrieb Berger entgegen der Meinung vieler Zeitgenossen eine wesentliche Rolle in der Umsetzung des Dramas auf der Bühne zu. Er fasste die schauspielerische Arbeit ebenfalls als schöpferisch auf, da der Darsteller dem Text des Dramatikers auf der Bühne erst Ausdruck verleihe.¹⁷⁹

Als wesentlich für das Ziel der Bühnenwirksamkeit eines Dramas betrachtete Berger die bühnenpraktische Kenntnis des Dramatikers. Hierin diagnostizierte er den entscheidenden Unterschied der zeitgenössischen Dramatiker gegenüber William Shakespeare, der für Berger das Idealbild des Dramatikers verkörperte. Während dieser in engem Kontakt zu der Bühne und den Schauspielern, für die er sein Werk schrieb, gestanden hatte, würden die modernen Dramatiker ihre Stücke vom Schreibtisch aus verfassen, ohne an die Aufführung zu denken:

¹⁷⁵ Ebd., S. 239.

¹⁷⁶ Vgl. ebd., S. 227-243.

¹⁷⁷ Ebd., S. 28.

¹⁷⁸ Ebd., S. 20.

¹⁷⁹ Vgl. ebd., S. 28-33.

„Zwecklos wie ein vom Blitz in Brand gesteckter Baum in weltferner Waldwildnis, sitzt er mit glühendem Kopf in seiner einsamen Arbeitsstube und dichtet und schreibt. Die Gestaltung seines Werkes im Einzelnen wird ihm nicht von einem bestimmten und greifbaren Zweck, der Aufführung auf dem Theater, dictirt, das Princip, das ihn beherrscht, ist ein rein subjectives [...]“¹⁸⁰

Den fehlenden Bezug zur Bühne registrierte Berger besonders an den Verfassern historischer Dramatik. Sinnbildlich beschrieb er Shakespeares Einbindung in den theatralischen Prozess als „ein Glied der Körperschaft des Theaters“¹⁸¹ und verglich die Zusammenarbeit des Dramatikers mit den Schauspielern mit der Funktion eines Organs im Körper, die von diesem losgelöst nicht möglich sei. In dieser Hinsicht bemerkte Berger Ähnlichkeiten zwischen Shakespeare und den „Routiniers“¹⁸², jenen für die Geschäftstheater schreibenden Dramatiker, die jedes Jahr mehrere Stücke verfassten. Auch in der Wahl der Stoffe konstatierte er Parallelen, da die Routiniers wie Shakespeare die Wünsche des Publikums zu befriedigen versuchten; gleichzeitig betonte er aber die niedrige Qualität dieser modernen Dramen.

Als weiteren großen Mangel der zeitgenössischen Dramatik schilderte Berger den modernen Hang zur Selbstbeobachtung, den er als „Culturkrankheit unserer Tage“¹⁸³ bezeichnete. Diese Reflexion des eigenen Schaffens treibe die Dramatiker in eine Schaffenskrise, aus der sie im schlimmsten Fall nicht mehr herausfänden. Berger führte als Beispiele den Schriftsteller Otto Ludwig an, der nach einer Reihe von teils sehr erfolgreichen Dramen über Jahre nur noch seine *Shakespeare-Studien*¹⁸⁴ betrieb, sowie Franz Grillparzer, in dessen Rückzug vom Theatergeschehen nach dem Misserfolg von *Weh dem, der lügt!* (1838) er ebenfalls die kritische Selbstreflexion erahnte.¹⁸⁵

Diese Selbstreflexion sowie das Interesse an den psychischen Aspekten überlagere in vielen modernen Werken auch die Darstellung der Charaktere. Das Darstellen einer Handlung vom „internen Beobachterposten“ aus hätte seine Quelle in der modernen Erzählung. Im Bereich der Dramatik führe dies jedoch dazu, dass das Stück nicht bühnenwirksam und für die Schauspieler schwer umsetzbar sei. Die Identifizierung des Schriftstellers mit den Charakteren und den Versuch, diese aus der Selbstbeobachtung

¹⁸⁰ Ebd., S. 22.

¹⁸¹ Ebd., S. 21.

¹⁸² Ebd., S. 20.

¹⁸³ Ebd., S. 27.

¹⁸⁴ Vgl. Ludwig, Otto: *Shakespeare-Studien*. Aus dem Nachlass hg. v. Moritz Heydrich. Leipzig: Cnobloch 1872.

¹⁸⁵ Vgl. Berger: *Dramaturgische Vorträge*, S. 14-28.

heraus darzustellen, konstatierte Berger etwa an Friedrich Hebbel. Die dramatische Darstellung der Psyche der Charaktere müsse seiner Ansicht nach aber auf anderem Weg erfolgen:

„Denn Seelenleben dramatisch darstellen, heißt Seelenleben so darstellen, wie es sich einem Beobachter von außen an anderen Menschen verräth, nicht wie es demjenigen, der es lebt, für sein Selbstbewußtsein existiert.“¹⁸⁶

In die psychologische Forschung setzte Berger die Hoffnung, dass diese bald Erkenntnisse über den äußerlichen Ausdruck des Innenlebens des Menschen, und so auch wichtige Grundlagen für die Darstellung dramatischer Figuren liefern würde.¹⁸⁷

In ästhetischer Hinsicht fällt in Bergers *Dramaturgischen Vorträgen* vor allem die Thematisierung des naturwissenschaftlichen Einflusses auf dem Gebiet der Künste auf. Seine Ansichten darüber präsentierte Berger ausgehend von einer Vorlesung über poetische Gerechtigkeit – also über das Verhältnis zwischen Poesie und Moral in der Dramatik – in Grillparzers *Jüdin von Toledo*. Zunächst hinterfragte er die zeitgenössischen Forderungen nach naturwissenschaftlichen empirischen Grundlagen auf dem Gebiet der Künste. Berger hielt diese Richtung auf dem Gebiet der Dramatik sowie der Dramaturgie für sinnlos und meinte, dass nur Theoretiker wie Wilhelm Scherer eine solche wertfreie Position verteidigen würden. Für den Praktiker, etwa den Theaterleiter oder den Dramatiker selbst, sah Berger dagegen eine künstlerisch und moralisch wertende Haltung als unerlässlich an:

„Und nicht nur der Leiter einer großen Bühne, [...] auch jeder Dichter handelt, d. h. dichtet nach einem ästhetischen Credo, das vielleicht nur halbbewußt in ihm dämmert, [...]. Jedem Strich, jedem Zusatz, jeder Änderung, die er vornimmt, liegt eine Erwägung zugrunde, die zwar meist ganz und gar am Einzelnen haftet, die aber doch eine ästhetische ist, [...]. Wer an der literarischen Bewegung seiner Zeit als Praktiker, d. h. schöpferisch betheiligt ist, der kann es, wie wohl schon diese Andeutungen darthun, gar nicht vermeiden zu ‚ästhetisiren‘.“¹⁸⁸

Auffallend ist hier Bergers Gebrauch des Worts „ästhetisch“. Während er es in dem vorangegangenen Zitat im Sinn der gesetzgebenden philosophischen Ästhetik verwendete,

¹⁸⁶ Ebd., S. 119.

¹⁸⁷ Vgl. ebd., S. 116-122.

¹⁸⁸ Ebd., S. 68-69.

die sowohl moralische, ethische als auch rein künstlerische Aspekte berücksichtigte¹⁸⁹, setzte er denselben Begriff zwei Seiten davor im Sinn einer rein künstlerischen Anschauung ein, die er verurteilte:

„Auf dem Gebiete des Dramas ist eine lediglich ästhetische Beurtheilung ein Unding; zum vollen Werte eines Dramas gehört immer noch eine andere Art von Wert, den ich nur deshalb nicht den ethischen nenne, um dem banalen Mißverständnis zu entgehen, als verlange ich von jeder dramatischen Schöpfung, daß sie direct moralische oder lehrhafte Tendenzen verfolge.“¹⁹⁰

Hier zeichnete sich schon der Begriff einer ästhetischen, rein auf das Kunstwerk bezogenen Anschauung ab, die für die Werke der Schriftsteller Jung-Wiens, die auch „Ästhetizisten“ genannt wurden, charakteristisch war.¹⁹¹

In seinen weiteren Ausführungen ging Berger jedoch vor allem auf die naturalistische Dramatik ein. Hier behandelte er zunächst die Frage nach der Abbildung der Wirklichkeit auf der Bühne, die für ihn mit jener der Wirkung des Dramas auf das Publikum zusammenhing. Berger unterschied zwischen der naturalistischen Form und dem naturalistischen Gehalt. Die Form beziehe sich auf die naturgetreue Ausführung des Dramas und das Verbot des Stilisierens, der naturalistische Gehalt bezeichne dagegen die Untersagung jeglicher Art von Idealisierung. Diese Forderungen des Naturalismus hielt Berger für unvereinbar mit der dramatischen Form. So sehr die Naturalisten auch auf absolute Naturwahrheit pochten, kämen sie doch an diese nicht heran. Allein schon in der Auswahl einer bestimmten Begebenheit als Handlungsbasis würden die Naturalisten von der Darstellung der Wirklichkeit abweichen. Die Stilisierung in der schauspielerischen Darstellung, im Ausdruck und in den Dialogen, betrachtete Berger als unerlässlich. Die tatsächliche Nachahmung der Wirklichkeit auf der Bühne bedeute dagegen, dass das Publikum dem Verlauf der Handlung nicht folgen könne.¹⁹²

Die Tragödie müsse nach Berger sowohl das Streben nach Wahrheit, dem Guten und dem Schönen erfüllen. Dem Publikum solle durch deren Rezeption „ein Gefühl der Erhebung, der Erlösung, der Versöhntheit“¹⁹³ vermittelt werden, das es auf die persönlichen

¹⁸⁹ Vgl. auch ebd., S. 67: „Für eine solche Wissenschaft ist der Unterschied zwischen ‚gut‘ und ‚schlecht‘ natürlich gleichgiltig, [...]. Ich verkenne nicht den Wert einer solchen Naturwissenschaft von der Poesie, aber man rede uns nicht ein, dass sie die gesetzgebende Ästhetik ersetze [...].“

¹⁹⁰ Ebd., S. 66.

¹⁹¹ Vgl. ebd., S. 65-70.

¹⁹² Vgl. ebd., S. 83-91.

¹⁹³ Ebd., S. 74.

Lebensumstände übertragen könne. Berger schrieb der Tragödie in dieser Hinsicht eine religiöse Komponente zu. Seiner Ansicht nach müsse den Zuschauern ein positives Ziel, ein Ideal vor Augen geführt werden. Diesen ästhetischen Anspruch könne nur jener Dramatiker erfüllen, der über eine „religiöse oder metaphysische [...] Weltanschauung“¹⁹⁴ verfüge, denn eben jene müsse er über sein Werk an die Zuschauer vermitteln. In den Werken der Naturalisten erkannte Berger eben das Fehlen dieser Weltanschauung, sowie eine rein wissenschaftliche Darstellung der Dinge, etwa in psychologischer oder sozialer Hinsicht, ohne Berücksichtigung moralischer Aspekte. Noch negativer als die fehlende Weltanschauung beurteilte Berger aber den Versuch mancher moderner Schriftsteller, diesen Mangel überspielen zu wollen:

„Wenn nun ein moderner, vor lauter Aufgeklärtheit bornirter Mensch, dem das Gefühl, daß Leben und Tod ewig unbegriffene Wunder sind, längst abhanden gekommen ist, sich unterfängt, eine Tragödie zu erdichten nach der Schablone der poetischen Gerechtigkeit, [...] so möchte ich ihm zurufen: Du lügst! An den Finger Gottes im Weltlauf glaubt er ja so wenig als an Gespenster, er macht das nur so, weil's in der Tragödie einmal so üblich ist.“¹⁹⁵

Lediglich in einer Hinsicht gestand Berger dem Naturalismus eine positive Seite zu: Der naturalistische Dramatiker vermittele das ihm eigene moderne Weltbild und entspreche damit zumindest dem Anspruch nach Wahrhaftigkeit des Dramas, auch wenn die reine Abbildung der Wirklichkeit dem Wesen der Kunst zuwiderlaufe:¹⁹⁶

„Die heute, wenigstens auf der Oberfläche des Volkes, grassierende Weltanschauung ist eine irreligiös-naturwissenschaftliche; die dieser Weltansicht congeniale Kunst ist der Naturalismus. Wer darauf verzichtet, das Wesen der Welt, den Sinn der Schicksale auch nur ahnend metaphysisch oder religiös zu begreifen, dem bleibt nichts übrig, als sich an die gegebene Wirklichkeit zu halten und diese so naturwahr als möglich abzubilden.“¹⁹⁷

Im siebten Teil seiner *Dramaturgischen Vorträge* behandelte Berger die verschiedenen Komponenten des dramatischen Kunstwerks, die bildenden Künste, die Inszenierung, sowie das Schauspiel. Für Berger sehr wichtig war die Erörterung der Frage, in welchem Ausmaß diese Elemente eingesetzt werden dürften, um „dramatische Wirkung“ hervorzurufen, diese aber nicht durch ein Übermaß zu beeinträchtigen. Einen wichtigen Begriff stellte für Berger in diesem Zusammenhang die „Illusion“ dar. Er meinte, dass sich

¹⁹⁴ Ebd., S. 76.

¹⁹⁵ Ebd. S. 77-78.

¹⁹⁶ Vgl. ebd., S. 71-82, S. 92-98 u. S. 222-226.

¹⁹⁷ Ebd., S. 81.

das Theaterpublikum zu einem gewissen Grad der Illusion hingeben müsse um das dramatische Kunstwerk voll erfassen zu können.

Die meiste Aufmerksamkeit widmete er dem Bereich der Ausstattung, also dem Bühnenbild und den Kostümen. Nach Bergers Schilderung bildete dieses Thema einen zu seiner Zeit sehr relevanten und umstrittenen Diskurs, weshalb er zunächst versuchte, den Gegenstand zu erklären:

„Die scenische bildende Kunst macht sich bei der Vollendung des dramatischen Kunstwerkes in dreierlei Hinsicht geltend: als ein die dramatische Illusion im allgemeinen förderndes Mittel, als Verwirklichung vom Dichter angestrebter Zwecke, welche durch keine andere Kunst erreicht werden können, und endlich in ihrer Eigenschaft als reine bildende Kunst, wobei sie es darauf abgesehen hat, das Bühnenbild zu einem malerisch oder plastisch befriedigenden zu gestalten.“¹⁹⁸

Die Bühnenausstattung solle nach Berger nur in dem Maß eingesetzt werden, dass sie die dramatische Handlung unterstütze, aber nicht von ihr ablenke. Deshalb müsse das Ausmaß der Aufwendigkeit von Bühnenbild und Kostüm auf das jeweilige dramatische Werk und dessen Fähigkeit, den Zuschauer zu fesseln sowie auf die Fähigkeit der Schauspieler abgestimmt sein. Das Element der Stilisierung, das Berger im Bereich der dramatischen Dichtung als unerlässlich beschrieb, und auf Grund dessen er den Naturalismus im Bereich des Dramas verurteilte, sah er für den Bereich der Ausstattung nicht als relevant an. Während der Dichter ein stilisiertes und idealisiertes Abbild der Wirklichkeit geben sollte, befürwortete Berger den Realismus im Bereich der Dekoration. Er definierte den Sinn des Bühnenbilds dadurch, einen stimmigen und möglichst naturgetreuen Schauplatz für die dramatische Handlung und die Schauspieler zu bieten und diese so zu unterstützen. Berger gab an, dass theoretisch das dramatische Werk allein genügen müsse, die Phantasie des Zuschauers anzuregen, so dass er der Unterstützung der Ausstattung nicht mehr bedürfe, um sich der Illusion hinzugeben. Dem „Geiste der herrschenden Zeitströmung“¹⁹⁹ entspreche allerdings eine sehr aufwendige Ausführung von Bühnenbild und Kostüm.²⁰⁰

Die Notwendigkeit für diese unterstützende Funktion sah Berger auf die immer geringer werdenden Phantasie- und Illusionsfähigkeit des Publikums rückführbar. Er war der Überzeugung, dass gerade das gebildete Publikum über immer geringere Phantasie verfüge und nicht bereit sei, sich für den Kunstgenuss geistig anzustrengen. Chancen, der

¹⁹⁸ Ebd., S. 112-113.

¹⁹⁹ Ebd., S. 114.

²⁰⁰ Vgl. ebd., S. 99-115.

zunehmenden Bedeutung der Ausstattung im Theater entgegenzuwirken, diagnostizierte er daher lediglich in einem Theater, in dem die unteren Schichten den Hauptteil des Publikums ausmachten, in einem Volkstheater.²⁰¹

Eine weitere Quelle für die zunehmende Bedeutung der Ausstattung im dramatischen Kunstwerk sei der Naturalismus und die moderne, naturwissenschaftliche Weltanschauung, die den Menschen nicht mehr als Mittelpunkt der Realität auffasse, sondern lediglich als kleinen Teil des Weltgeschehens. Aus diesem Grund werde oft mehr Wert auf die detailgetreue und wirklichkeitsnahe Gestaltung des Bühnenbilds gelegt als auf die schauspielerische Darstellung. Berger vermutete dahinter jedoch auch einen verborgenen Hang der modernen Dramatiker zur „Stimmung“, der über die eigentlichen Schwächen der naturalistischen Dramatik und Schauspielkunst hinwegtäuschen solle:

„Über dem gesamten Drama der Modernen liegt, wie über einer versumpften Wiese, ein feiner lyrischer Nebel, und wenn ein kritischer Morgenhauch ihn wegbläst, so zeigt sich, dass der ganze Stimmungsspektrum oft über die Gebrechlichkeit und logische Brüchigkeit des dramatischen Kernes, den er umgibt, wegtäuscht.“²⁰²

Bergers Beschreibung der „stimmungsvollen“ Bühnenausstattungen im Burgtheater lässt erahnen, wie wenig sich der Naturalismus hier tatsächlich durchsetzen konnte.²⁰³

5.2.2. „Ausgewählte Partien der Ästhetik“²⁰⁴ – Eine Ästhetik „von unten“?

Berger leitete diese Vorlesungsreihe mit einem Plädoyer gegen eine deduktive Ästhetik der Begriffe ein. Er verwies dabei auf Gustav Th. Fechners Begriff einer Ästhetik „von oben“. Der deutsche Physiker und Naturphilosoph Fechner setzte sich für eine empirische Ausrichtung der Ästhetik ein, entgegen den traditionell schöngeistigen Ansätzen, die sich auf rein theoretischer Ebene bewegten. In seiner 1876 veröffentlichten *Vorschule der Ästhetik*²⁰⁵ thematisierte er den seit Mitte des 19. Jahrhunderts andauernden Konflikt

²⁰¹ Ebd., S. 123 f.

²⁰² Ebd., S. 129.

²⁰³ Vgl. ebd., S. 122-131.

²⁰⁴ Von dieser Vorlesungsreihe sind die erste, achte, neunte und 26. Vorlesung in der WB Handschriftensammlung erhalten. Siehe Teilnachlass Berger, WB Handschriftensammlung, AN 13, Archivbox 13/1, Mappe 3 (Theaterwissenschaftliche, literaturhistorische und juridische Studien). Die Manuskripte sind nicht datiert, Vorlesungen mit diesem Titel hielt Berger nach den Verzeichnissen der Universität Wien im Wintersemester 1891/92 und im Sommersemester 1896. Das Manuskript zur zweiten Vorlesung dieser Reihe befindet sich im Teilnachlass Bergers im TFMA. Siehe Teilnachlass Berger, TFMA, Archivbox 5, 1.6.2.

²⁰⁵ Fechner, Gustav T.: *Vorschule der Ästhetik*. Leipzig: Breitkopf u. Härtel 1876.

zwischen einer idealistischen und einer realistischen Ausrichtung der Ästhetik und prägte die Begriffe der deduktiven Ästhetik „von oben“ und der induktiven Ästhetik „von unten“. Im Zentrum seiner ästhetischen Theorien stand die Auseinandersetzung mit der psychologischen Komponente der ästhetischen Wahrnehmung.²⁰⁶

Bergers Abneigung gegenüber einem rein theoretischen Begriffssystem diene ihm als Begründung, in seiner ersten Vorlesung auf eine detaillierte Erörterung des ästhetischen Begriffsapparats zu verzichten, und nur die notwendigsten Definitionen zu erläutern. Wie Fechner forderte er die Konzentration der ästhetischen Theorie auf das Objekt. Als Gegenstand der ästhetischen Theorie definierte er Kunstwerke als auch Naturobjekte, sowie deren Wirkung auf den Menschen. Die Ästhetik könne beschreibend, erklärend oder fordernd agieren, wobei Berger die ersten beiden Aspekte als theoretisch und Gesetz suchend, und den Fordernden als praktisch und Gesetz gebend charakterisierte.

Die beschreibende Funktion der Ästhetik diene dazu, anderen die persönliche Empfindung und Erfahrung bezüglich eines ästhetischen Gegenstandes anschaulich zu machen. Besonderen Wert legte Berger jedoch gerade darauf, die Schwierigkeit der Vermittlung ästhetischer Eindrücke aufzuzeigen. Wie in den *Dramaturgischen Vorträgen*, wo er das persönliche Erlebnis als Basis für die dramatische als auch für die wissenschaftliche Arbeit erklärt hatte, definierte er auch in dieser Vorlesung Erfahrung und individuelles Erleben als den Weg zur ästhetischen Erkenntnis, und begründete damit seine Ansicht über die Begrenztheit der beschreibenden Ästhetik. Im Gegensatz zu den Naturwissenschaften seien die geisteswissenschaftlichen Erkenntnisse nicht so leicht in der Lehre zu vermitteln. Aus der ästhetischen Erkenntnis über ein Werk ließen sich keine allgemein gültigen Gesetze herleiten:

„Innere Erfahrung muß also immer wieder nur originär erworben werden, nicht derivativ, nur von und an den Dingen, nicht von einem andern, der sie hat. Dieß hemmt die Fortentwicklung aller Geisteswissenschaften, ja ihre Lehrbarkeit. Darin sind sie im Nachtheil gegenüber den Naturwissenschaften, und diesen Fluch schütteln sie nicht ab, indem sie thun, als ob sie Naturwissenschaften wären.“²⁰⁷

²⁰⁶ Vgl. Allesch, Christian G.: „Fechners Ästhetik – eine Provokation?“ Vortrag beim Ehrensymposion zum 200. Geburtstag von Gustav Theodor Fechner. Leipzig, 19.-20.10.2001. www.uni-salzburg.at/pls/portal/docs/1/347564.DOC, Stand: 15.04.2009. Allesch, Christian G.: *Einführung in die psychologische Ästhetik*. Wien: Facultas 2006, S. 33-39.

²⁰⁷ „Ausgewählte Partien der Ästhetik. Eröffnungsvorlesung.“, Teilnachlass Berger, WB Handschriftensammlung, AN 13, Archivbox 13/1, Mappe 3.

Als weitere Einschränkung konstatierte Berger, dass die Ästhetik entgegen vieler anderer geisteswissenschaftlicher Disziplinen keine „Buchwissenschaft“²⁰⁸ sei. Ästhetische Erkenntnis lasse sich nicht über Bücher vermitteln. Die ideale Vermittlungsform stelle für ihn eine enge geistige Beziehung dar, wie sie in der griechischen Antike zwischen Lehrer und Schülern geherrscht hatte. Ästhetische Einsichten würden auch Werke wie Otto Ludwigs *Shakespeare-Studien* oder etwa der Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller liefern, in denen Künstler selbst ihr Schaffen reflektieren. Als eigentliche Grundlage der beobachtenden Ästhetik schilderte Berger das Sammeln von ästhetischen Erfahrungen, um so eine „empirische Grundlage“²⁰⁹ zu schaffen. Hier zeigt sich eine Parallele in Bergers Theorie zu der für die Geistesgeschichte der Jahrhundertwende typischen Forderung des Sammelns von Quellenmaterial als Voraussetzung für die wissenschaftliche Arbeit.²¹⁰

Die Konzentration auf das einzelne individuelle Kunstwerk sah Berger in Abgrenzung gegenüber den Naturwissenschaften als wesentlich für die ästhetische Theoriebildung an. Im Gegensatz zur naturwissenschaftlichen Forschung stand für ihn in der Ästhetik die Position des Wissenschaftlers gegenüber dem ästhetischen Gegenstand im Mittelpunkt. Ohne das „Erlebnis“ des künstlerischen Werks durch den Ästhetiker sei ästhetische Erkenntnis nicht möglich:

„Am einzelnen Werke hat sie sich zu bewähren, aus einzelnen Werken hat sie zu schöpfen. So äußerlich, willkürlich, fleißig kann man Kunsterfahrungen nicht machen, wie physikalische Experimente. [...] Kunstwerke sind Individuen, die man nur kennen lernt durch die mannigfaltigen Beziehungen, in die man zu ihnen tritt, mit denen man Freundschaft schließt, in die man sich verliebt, den Verkehr abbricht, sich wieder anfreundet, haßt, verachtet, anbetet, deren Eigenartiges, dem Wort Entfliehendes Individuelles, man deutlich bis zur scheinbaren Mittheilbarkeit empfindet und in sich bewahrt.“²¹¹

Der erklärenden Ästhetik gegenüber, im Sinn einer Formulierung von Gesetzen durch Theoretiker, war Berger sehr skeptisch eingestellt. Er vertrat die Meinung, dass die Abfassung von ästhetischen Gesetzen – etwa Fechners *Vorschule der Ästhetik* – vor allem für die Künstler unnötig sei. Die Erläuterung der Technik sowie der Wirkung des Werks beschrieb er als den einzig wichtigen Aspekt der erklärenden Ästhetik, die sich auf Kunstwerke bezieht. Hier führte Berger als Beispiele die Erforschung der

²⁰⁸ Ebd.

²⁰⁹ Ebd.

²¹⁰ Vgl. Corssen: Max Herrmann und die Anfänge der Theaterwissenschaft, S. 15 f.

²¹¹ Ebd.

kunstgeschichtlichen, kulturgeschichtlichen, soziologischen oder psychologischen Einflüsse an, die sich bei der Schöpfung des Kunstwerks und auch bei der Rezeption auswirken können. Wie schon in den *Dramaturgischen Vorträgen*, in denen er eine Naturgeschichte des Publikums forderte, präsentierte Berger auch hier ein besonderes Interesse an den Aspekten der Rezeption und hob die Bedeutung einer „Naturgeschichte der menschlichen Kunsturtheile“²¹² hervor. Sein Interesse an der Wirkung des Kunstgegenstandes auf den Menschen erklärt auch, warum er sich trotz der Ablehnung ästhetischer Gesetze dennoch gerade mit Fechners Methode auseinandersetzte. Denn im Gegensatz zu den formalistischen Theorien Robert Zimmermanns entsprach Fechners Ansatz ganz Bergers Interesse an den individuellen psychologischen Aspekten der Kunstrezeption.

Schließlich erläuterte Berger noch die Aufgaben der fordernden und kritischen Ästhetik, die sich der Beurteilung des ästhetischen Gegenstandes widme. Aufgabe des Ästhetikers sei es, als Meister der Kunstrezeption aufgrund seiner persönlichen Erfahrungen weniger ästhetisch begabten Menschen den Kunstgenuss leichter zugänglich zu machen. Berger plädierte für eine Konzentration des ästhetischen Forschers auf ein bestimmtes Kunstgebiet, auf dem dieser selbst praktische Erfahrung gemacht haben solle. In diesem Sinne definierte er die „Dichtkunst“ als sein Forschungsgebiet.²¹³

In der nächsten Vorlesung bezog sich Berger nochmals auf sein Postulat, dass die Ästhetik keine „Buchwissenschaft“, und daher eigentlich auch keine Wissenschaft sei, und dass sie am besten durch persönlichen Austausch vermittelt werde:

„Weisheit, auch Kunstweisheit, muß durch Lebenserfahrungen erworben werden; Wissenschaft wird erlernt, ist mehr oder minder jedem Menschen von normaler Auffassung und Ausdauer zugänglich. [...] Kunsteinsicht wird der am edelsten verbreiten, der sich bemüht im lebendigen Verkehr mit Anderen, gemeinsam mit ihnen, einzelne Kunstwerke verstehend zu genießen.“²¹⁴

Auch hier wird wieder offenkundig, dass Berger ästhetische Erkenntnis durch persönliches Erlebnis viel höher einschätzte als jedes wissenschaftliche Theoriesystem. Während wissenschaftliche Tatsachen in jeder Form erklärbar seien, könne Bergers Ansicht nach das ästhetische Erlebnis wiederum nur durch künstlerische Mittel dargestellt und vermittelt werden. Er setzte daher für ästhetische Bücher eine gehobene Sprachform voraus, was

²¹² Ebd.

²¹³ Vgl. ebd.

²¹⁴ 1.6.2. „Das Ergebnis, zu welchem ich in meinem letzten Vortrag gelangt bin (Incipit)“, Teilnachlass Berger, TFMA, Archivbox 5.

auch seine eigene, oftmals fast schon poetisch wirkende Ausdrucksweise verständlich macht. Die künstlerische sprachliche Darstellung vermöge viel mehr zu vermitteln als die prosaische, sie „[...] ermöglicht die Theilnahme des Einen an dem Seelenleben des Anderen, an seinem Fühlen, Denken, Sehen, Hören [...]“²¹⁵. Auf dieser mitteilenden Funktion der Kunst beruhe deren soziale, Menschen vereinende Komponente. Für seine weitere Erörterung des Unterschieds zwischen wissenschaftlicher und künstlerischer Betrachtungsweise bezog sich Berger auf Conrad Fiedlers (1841–1895) Werk *Über die Beurtheilung von Werken der bildenden Kunst*²¹⁶. Er präziserte dessen Unterscheidung wissenschaftlicher und künstlerischer Anschauung und kam zu dem Schluss:

„Künstlerische geistige Thätigkeit ist die ohne anschauliche Vorstellung desselben allerdings undenkbare Erkenntnis des Individuellen, wissenschaftliche ist die ohne Begriff und Gesetz undenkbare Erkenntniß der allgemeinen Eigenschaften der Dinge.“²¹⁷

Auffallend ist, dass Bergers Ansichten nicht nur in dieser Hinsicht mit denen des deutschen Kunsttheoretikers Fiedler übereinstimmten. Wie dieser verurteilte Berger eine ästhetische Gesetzgebung, bezog sich in seinen Theorien stark auf die Bedeutung des wahrnehmenden Subjekts und forderte eine idealistische Form des Kunstwerks.²¹⁸ Um den Unterschied zwischen wissenschaftlicher und künstlerischer Wahrnehmung noch zu verdeutlichen, beschrieb Berger „den Unterschied zwischen wissenschaftlicher Psychologie und dichterischer Menschenkenntnis“²¹⁹. In seinen Augen könne die poetische Darstellung eines Charakters viel mehr zu vermitteln als dessen Beschreibung mittels wissenschaftlich-psychologischer Begriffe. Nichtsdestoweniger interessierten Berger die neuen psychologischen Erkenntnisse als theoretischer Hintergrund für Dramatik und Dramaturgie.²²⁰

Bergers Forderung nach praktischer Kenntnis des Ästhetikers entsprach dem Ursprung seiner eigenen Kenntnisse über Drama und Theater. Im Sinn der Konzentration der ästhetischen Theorie auf ein spezifisches Kunstgebiet ging Berger in den weiteren in der Wienbibliothek vorhandenen Manuskripten, nämlich der achten, neunten und 26. Vorlesung, auf die Ästhetik des Dramas und der Schauspielkunst ein. Er besprach zunächst

²¹⁵ Ebd.

²¹⁶ Fiedler, Conrad: *Über die Beurtheilung von Werken der bildenden Kunst*. Leipzig: Hirzel 1876.

²¹⁷ 1.6.2. „Das Ergebnis, zu welchem ich in meinem letzten Vortrag gelangt bin (Incipit)“.

²¹⁸ Vgl. etwa Fiedler: *Über die Beurtheilung von Werken der bildenden Kunst* sowie Fiedler, Conrad: *Der Ursprung der künstlerischen Tätigkeit*. Leipzig: Hirzel 1887.

²¹⁹ 1.6.2. „Das Ergebnis, zu welchem ich in meinem letzten Vortrag gelangt bin (Incipit)“.

²²⁰ Vgl. ebd.

die Forderung der „Neueren“²²¹ nach einer rein dramatischen Form, und das damit verbundene Bestreben, epische und lyrische Ansätze aus dem Bereich des Dramas verdrängen zu wollen. Diesem Bestreben stand Berger skeptisch gegenüber. Als dramatisch definierte er „die unmittelbare Darstellung einer Handlung“. Demgegenüber stellte er episch als „alles Sagen und Berichten über eine Handlung“ und lyrisch als „alles Aussprechen eines inneren Zustandes“²²². In Bergers Augen führte der Versuch einer reinen Dramatik dahin, alle Hilfsmittel, die dem Zuschauer den Handlungsverlauf leichter verstehbar machen würden, wegzulassen. Um dies deutlich zu machen, beschrieb er die historische Bedeutung der epischen Formen – Chorus, Exposition, erklärende Dialoge – als Hilfsmittel der Dramatik. Bei den „Modernen“²²³ identifizierte Berger das Bestreben, rein dramatisch vier Aspekte zu vermitteln, nämlich „das Vergangene, das seelisch-Innerliche, das Abwesende“, sowie den „Sinn“²²⁴ des Werkes:

„Die Anforderungen, welche die Modernen in dieser Hinsicht an die dramatische Kunst stellen, sind fast unerfüllbar geworden. Sie fordern, dass die ganze Welt, Volk, Staat, die ganze politische und gesellschaftliche Lage der Dinge auf der Scene wie gegenwärtig erscheine. [...] Das historische und sociale Schauspiel wendet alle Erfindungskraft daran, Welt und Zeit in's Bereich des Dargestellten einzubeziehen. Daran arbeitet die dramatische Technik von Schiller bis Ibsen, bis jetzt ohne zweifellosen Erfolg.“²²⁵

Berger nannte in dieser Vorlesung als Dramatiker, die in ihren Werken Weltgeschichte darstellen wollten, außer Schiller noch Heinrich von Kleist, Friedrich Hebbel, Christian D. Grabbe und Otto Ludwig. Während er Henrik Ibsens Werke sonst oft kritisch bewertete, schrieb Berger dessen Werk *Die Kronprätendenten* (1863) in dieser Hinsicht den größten Erfolg zu. Die Tendenz der Realisten und Naturalisten, sich bei Zeit und Ort auf das Hier und Jetzt zu beschränken, sah Berger als Folgeerscheinung dieser Schwierigkeit einer allumfassenden Darstellung an.²²⁶

Die Lyrik als Ausdruck des Gefühls und als vollendeten sprachlichen Ausdruck erachtete Berger als wichtigen Bestandteil der künstlerischen Darstellung und verurteilte daher das moderne Bestreben, diese aus dem Bereich des Dramas zu entfernen. Gegenüber der

²²¹ „Ästhetik. 8. Vorlesung.“, Teilnachlass Berger, WB Handschriftensammlung, AN 13, Archivbox 13/1, Mappe 3. Mit den „Neueren“, die er später auch als „Moderne“ bezeichnet, meinte Berger an dieser Stelle die Dramatiker seit Schiller.

²²² „Ästhetik. 8. Vorlesung.“

²²³ Ebd.

²²⁴ Ebd.

²²⁵ Ebd.

²²⁶ Vgl. ebd.

realistischen Versuche, die Alltagssprache auf die Bühnen zu bringen, verteidigte Berger die Pathosrede in Dramen wie Goethes *Faust*. Diese Art von sprachlicher Darstellung würde dem Publikum viel mehr vermitteln, als jede realistische Nachahmung:

„[...] Jeder, der diese Werke vernimmt, denkt: Das habe ich auch schon gefühlt. Er erkennt in diesem dichterischen Erguße sein oft und tief empfundenes Gefühl wieder. [...] Dieses Wiedererkennen muß nun doch wohl die Folge eines Verhältnisses zwischen dem seelischen Vorgang und seinem pathetischen Ausdruck sein, welches man nicht anders bezeichnen kann, als indem man sagt: die Pathosrede ist wahr. Sie gibt das Gefühl treu wieder, wenn sie auch der Sprechweise des gewöhnlichen Lebens ganz unähnlich ist.“²²⁷

Zudem meinte Berger, dass die realistische Abbildung der Wirklichkeit im Menschen keine kathartische Wirkung hervorrufe, wie dies durch die pathetisch-poetische Darstellung passiere. Auch in diesem Zusammenhang schrieb er dem Publikum ein „Mitverschulden“ an der realistischen Tendenz zur Naturnachahmung und zur Stimmung zu, und beanstandete die geistige Trägheit und Phantasielosigkeit der Zuschauer.²²⁸

In der 26. Vorlesung betonte Berger seine Ansicht über die Unvereinbarkeit der Wirklichkeitstreue des Naturalismus mit den Prämissen der Schauspielkunst. Meister der Naturnachahmung wie Leonardo da Vinci oder der Schauspieler Conrad Ekhof hätten sich zwar an der Natur orientiert, ihnen sei aber bewusst gewesen, dass man mittels der Kunst immer „nur den Schein der Ähnlichkeit mit der Natur erzeugen könnte.“²²⁹ Berger erläuterte, dass der Schauspieler wie der Maler die wesentlichen Merkmale des abzubildenden Gegenstandes, sowie der nachzuahmenden Handlung herausfinden müsse, um auf diese Weise den Charakter des Vorganges wiederzugeben. Der Stil, durch die persönliche Haltung des Schauspielers beeinflusst, würde immer die Darstellung beeinflussen. Reine Naturnachahmung betrachtete Berger daher als unmöglich. Selbst in der realistischen Schauspielart erkannte er einen eigenen Stil, nämlich die Betonung der körperlichen Abbildung ohne Rücksicht auf den Inhalt des Stückes. Das große Interesse der realistischen Schauspieler an solchen rein physischen Vorgängen sah er in der materialistischen Weltanschauung begründet. Schauspielerisch künstlerische Darstellung entstehe aber erst durch die Verwirklichung des dichterischen Charakters, wobei Berger

²²⁷ „Ästhetik. 9. Vorlesung.“, Teilnachlass Berger, WB Handschriftensammlung, AN 13, Archivbox 13/1, Mappe 3.

²²⁸ Vgl. ebd.

²²⁹ „Ästhetik. 26. Vorlesung.“, Teilnachlass Berger, WB Handschriftensammlung, AN 13, Archivbox 13/1, Mappe 3.

die Ansicht vertrat, dass sich der Schauspieler in die Illusion des Charakters versetzen müsse:

„Der Künstler beginnt, wo all’ die Fertigkeiten, menschliche Einzelheiten zu copiren, nur als Mittel verwerthet werden, um den allein berechtigten Zweck der Schauspielkunst, Darstellung des Characters einer dichterischen Gestalt, zu verwirklichen. Der Act der schauspielerischen Phantasie, durch welche sich der Schauspieler in das Centrum des charakteristischen Lebensgefühls der von ihm zu spielenden Person hineinversetzt, so dass er im eigenen Busen verspürt, wie ihr zu Mute ist, ist das Schöpferische am Schauspieler.“²³⁰

Die Diskrepanz zwischen der Natur nachahmenden Darstellung auf der Bühne und dem tatsächlichen Leben erschloß sich für Berger am augenscheinlichsten aus der Tatsache, dass auch die naturalistische Bühne, die so sehr auf lebensechte Darstellung bestand, kein Interesse zeigte, dem Schönheitsideal widersprechende Menschen als Schauspieler anzustellen.²³¹

5.2.3. „Die Schönheit in der Kunst“

Die Vorlesungsreihe „Die Schönheit in der Kunst“ hielt Berger im Wintersemester 1892/93.²³² Auch hier präsentierte er im Gegensatz zur traditionell-idealistischen Ausrichtung der Ästhetik, die die Kunst als allgemeinen Begriff behandelte, eine modernere Auffassung. Er merkte an, dass der Titel seiner Vorlesungsreihe eigentlich falsch sei:

„Denn es gibt nur Künste, keine Kunst. Die Frage muß also auf dem Gebiete der einzelnen Künste untersucht werden, wenn Klarheit gewonnen werden soll.“²³³

²³⁰ Ebd.

²³¹ Vgl. ebd.

²³² Die Manuskripte zu zwölf Vorlesungen dieser nicht vollständig erhaltenen Reihe finden sich in der WB Handschriftensammlung. Siehe Teilnachlass Berger, WB Handschriftensammlung, AN 13, Archivbox 13/3, Mappe 3 (Studien und Entwürfe, Vorlesungsmanuskript).

Mit dem Begriff der Schönheit erörterte Berger den zentralen Begriff der ästhetischen Theorie. Die Schönheit stellte schon seit der Antike ein zentrales Thema der Philosophie dar. Alexander G. Baumgarten definierte die Ästhetik als die „Wissenschaft von der sinnlichen Erkenntnis, deren Ziel das Schöne sei“. (Barck, Karlheinz/Fontius, Martin u. Dieter Schlenstedt (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Bd. 5. Stuttgart [u.a.]: Metzler 2003, S. 396.) Durch seine Anwendung des Schönheitsbegriffs auf dem Gebiet der Poetik öffnete Baumgarten den Weg vom allgemeinen Begriff des Schönen zu dessen Konzentration auf das Gebiet der Kunst. (Vgl. ebd., S. 408 f.)

²³³ „1. Vorl.“

Berger grenzte die Künste in zweierlei Hinsicht gegeneinander ab. Nach ihrer Wirkung unterschied er zwischen Künsten, die die Sinnesempfindungen (Sehen, Hören) ansprächen, und solchen, die auf der Sprache aufbauten, und dadurch die Einbildungskraft erregten. In Hinsicht auf die Entstehung des Werks teilte er sie ein in jene, die scheinbar auf Naturnachahmung beruhten (Malerei, Bildhauerei) und solche, die sich rein auf die Phantasie des Künstlers zurückführen ließen (Musik).²³⁴

Den Ursprung und die eigentliche Bedeutung des Schönheitsbegriffs vermutete Berger auf dem Gebiet der bildenden Künste: „Schönheit im echten Worthsinn gibt es nur in jenen Künsten, welche sich mit ihren Darbietungen unmittelbar an's Auge wenden.“²³⁵ Er hob die Originalität und Einzigartigkeit des bildnerischen Kunstwerks hervor, das sich nicht wie ein schriftstellerisches Kunstwerk beliebig vervielfältigen lasse. Auch auf dem Gebiet des Theaters erkannte Berger die Möglichkeit zur Authentizität:

„Bezüglich des Drama's ist etwas Derartiges möglich. Die Burgtheatervorstellungen z. B. waren für gewisse Dramen die authentischen sinnlichen Erscheinungen derselben; gesehen hatte diese nur jener, der sie in der Burg gesehen hatte.“²³⁶

Neben der vordergründigen Erörterung des Schönheitsbegriffs in den Künsten sowie der Frage, welche Rolle Phantasie und Gefühl in der Schöpfung und Rezeption des Kunstwerks spielen, reflektierte Berger in dieser Vorlesungsreihe vor allem die wissenschaftlichen Entwicklungen und deren Einfluss auf die Künste. Den großen Erfolg der Naturwissenschaften sah er einhergehen mit einer zunehmenden Geringschätzung der Geisteswissenschaften und der Künste, sowie jeder Art von metaphysischer oder religiöser Anschauung. Die Naturwissenschaften mit ihrer positivistischen und wertfreien Haltung würden allen anderen Richtungen den Anspruch auf Wahrheit absprechen.²³⁷

In der nächsten Vorlesungseinheit erläuterte Berger den Begriff der Weltanschauung. Er verurteilte das moderne Bestreben, die Bereiche der wissenschaftlichen Wahrheit und der ästhetischen Schönheit auseinander zu halten. Die ablehnende Haltung der Naturwissenschaften gegenüber allem, was Gefühl und Phantasie ausdrücke, kritisierte er ebenso wie die Tendenz der Kunst, sich vom wissenschaftlichen Wahrheitsanspruch zu distanzieren und eine „Kunst an sich“ zu fordern. Er war überzeugt von dem

²³⁴ Vgl. ebd. sowie „2. Vorl.“.

²³⁵ „1. Vorl.“

²³⁶ „Die Schönheit in der Kunst. I. 12.1.1893.“.

²³⁷ Vgl. „5te Vorlesung. 2.12.1892.“.

Zusammenhang zwischen Wahrheit und Schönheit, und argumentierte mit dem ganzheitlichen Aspekt des Begriffs der Weltanschauung:

„'Weltanschauung' nennen wir ein solches Ganzes von Erkenntnissen dann, wenn es nicht nur eine endliche Anzahl von Erkenntnissen zusammenfassen will und soll, sondern alle; wenn es nicht eine Ansicht ist über einzelnes in der Welt, sondern über die Welt als Ganzes.“²³⁸

Eben diese Forderung könnten die Naturwissenschaften trotz ihres Erfolgs nicht erfüllen. Ihre Gesetze würden immer nur die Tatsachen einzelner Gebiete darstellen, aber nicht die Welt als Ganzes verstehbar machen. Anstatt dies zu akzeptieren, hätten sich die Naturwissenschaften daher in eine positivistische und wertfreie Haltung geflüchtet und diese zum Prinzip der modernen Wissenschaft erklärt. Diese Tendenz sah Berger auf alle Bereiche der Gesellschaft übergreifen, und erklärte sie gerade im Bereich der Künste als problematisch. Kunstausübung sei ohne Ausdruck einer Weltanschauung nicht möglich, der Künstler könne nicht schaffen, ohne auch eine wertende Haltung den gesellschaftlichen Verhältnissen gegenüber einzunehmen. Den Versuch, die naturwissenschaftliche Geisteshaltung auf dem Gebiet der Künste anzuwenden, beschrieb Berger als Grund für deren gegenwärtigen „Verfall“:²³⁹

„Der oberste Grundsatz unserer Weltanschauung ist, daß ein vernünftiger Mensch keine haben dürfe. Also haben wir keine und sind vernünftige Menschen. Aber schwache Künstler im Allgemeinen. Denn Bedingung des großen Styls in der Darstellung des Einzelnen ist, daß man ein klares und bestimmtes Verhältniß zum Ganzen, zur Welt, zu sich selbst, habe, eine majestätische Weltanschauung. Die allein verleiht Größe dem Blick, der, indem er es nur zu copiren glaubt, es erhöht.“²⁴⁰

Ausgehend von dieser Tatsache beschäftigte sich Berger in den folgenden Vorlesungen mit der Bedeutung des Aspekts der Schönheit in den Künsten und insbesondere der Dramatik. Bei der Wahrnehmung von Schönheit unterschied er zwischen ästhetischen, sinnlichen und sittlichen Gefühlen. Die sinnlichen, körperlichen Gefühle charakterisierte er als unkünstlerisch, während er die geistig-ästhetischen Gefühle – Stimmungen wie Liebe, Trauer, Stolz oder Hass – als Grundlage für die Arbeit des Künstlers bestimmte. Die Phantasie spielte nach Berger bei der Rezeption und Schöpfung aller Kunstwerke eine Rolle und stellte einen zentralen Begriff in seinen Theorien dar. Er erörterte verschiedene

²³⁸ „6. Vorl. 8.-9.12.1892.“

²³⁹ Vgl. ebd.

²⁴⁰ Ebd.

Ausdrucksformen der Phantasie wie Halluzination, Sinneswahrnehmung, Sinnestäuschung und Hypochondrie und kam zu dem Schluss²⁴¹:

„Das Schönheitsgefühl ist nicht eine Art Echo der Sinneseindrücke, sondern eine das Phantasiren des gesehenen Gegenstandes begleitende Wonne, die sich dem, der sie erlebt, verräth als eine Eigenschaft des Gegenstandes, der ihr Anlaß ist.“²⁴²

Die moderne Entwicklung entsprach jedoch nicht Bergers künstlerischen Anschauungen. So kritisierte er die „neueste psychologische Mode“²⁴³, die die geistigen Gefühle in psychologische Einzelheiten zergliedert, und so die Wahrnehmung der Menschen beeinflusst. Aus dem Gebiet der Philosophie erwähnte Berger in dieser Hinsicht Friedrich Nietzsche, die Abhandlung *Gehirn und Bewußtsein*²⁴⁴ seines Dozentenkollegen Richard Wahle sowie Ernst Machs Schrift *Analyse der Empfindungen*.

Demgegenüber setzte er als positives Beispiel, wie auch in vielen anderen Vorlesungen, William Shakespeare. In dessen Werken diagnostizierte Berger zwar die Auseinandersetzung mit psychologischen Fragen, im Gegensatz zu den „Modernen“ stünden sie in dessen Dramen aber nicht im Vordergrund. Shakespeare wandte diese Kenntnisse nur als Mittel der Darstellung an, im Zentrum seiner Dramen stünden die „großen Leidenschaften“.²⁴⁵

So interessiert Berger den psychologischen Forschungen seiner Zeit auch gegenüberstand, verurteilte er vehement deren Ausdruck im naturalistischen Drama. Er beanstandete besonders die Konzentration der Naturalisten auf die sinnlichen und psychologischen Aspekte der Handlung sowie auf die Missstände der Gesellschaft, und führte diese Tatsache wiederum auf deren wissenschaftliche Haltung zurück:

„Denn Anlaß zur wissenschaftlichen Erforschung und Erkenntniß menschlicher Dinge bildet niemals Wohlbefinden und Gedeihen, sondern Schmerz, Störung und Verwirrung. [...] Fremdes Übelbefinden, besonders, wenn seine Symptome auffällig sind, interessiert weit mehr, als normales, alltägliches Befinden.“²⁴⁶

Lakonisch stellte Berger fest, dass das Interesse an krankhaften Symptomen immer auch seinen Ursprung im Befinden des Künstlers und des Rezipienten hätte.

²⁴¹ Vgl. „7te Vorlesung. 15. u. 16.12.1892.“, „Die Schönheit in der Kunst. I. 12.1.1893.“, „Die Schönheit in der Kunst. II. 1.1.1893.“ u. „15. u. 16.1.1893.“.

²⁴² „15. u. 16.1.1893.“.

²⁴³ Ebd.

²⁴⁴ Vgl. Wahle, Richard: *Gehirn und Bewußtsein. Physiologisch-psychologische Studie*. Wien: Hölder 1884.

²⁴⁵ Vgl. ebd.

²⁴⁶ „24.2.1893.“.

Die größte Resistenz gegen Realismus und Naturalismus sah Berger im Theater, da er meinte, dass der Großteil des Publikums kein Interesse an psychologischer Zergliederung hätte. Das „volksthümliche Interesse“²⁴⁷ entsprach seiner Ansicht nach nicht jenem psychologischen Interesse und der wissenschaftlichen Haltung der Naturalisten, „[...] es ist vor Allem niemals kalt psychologisch, sondern gar nicht zu trennen von einer warmen, mitlebenden Theilnahme.“²⁴⁸ Für Berger bedeutete der Naturalismus außerdem einen Widerspruch gegen das Wesen der Kunst als Ausdruck von Lebensfreude. Als Hauptzweck des Theaters definierte er das Vergnügen und verteidigte diesen von vielen Zeitgenossen als abwertend aufgefassten Begriff als im Wesen der Kunst liegend. Dem Theater dürften trotz der gerechtfertigten Einbeziehung des Strebens nach „Wahrheit“ und dem „Sittlichen“ keine ihm wesensfremden Aufgaben aufgeladen werden, wie dies im zeitgenössischen naturalistischen Theater in seinem Bestreben, soziale Missstände deutlich zu machen, der Fall wäre.²⁴⁹ Zudem nahm Berger im Naturalismus die Unterdrückung der subjektiven Haltung des Künstlers durch eine objektiv wissenschaftliche Haltung wahr, die sich über die reine Naturnachahmung definiere. Auch diese Ausrichtung schätzte er als der Kunst und deren Bestreben nach Individualität und Authentizität zuwiderlaufend ein.²⁵⁰ Das naturalistische Drama widersprach damit in Bergers Augen sowohl dem Anspruch der Künste auf Schönheit und Individualität als auch den Bedürfnissen des Publikums.

5.2.4. „Über den Begriff des Styls“²⁵¹

Berger bezog sich in dieser Vorlesungsreihe auf den Stilbegriff in der Kunsttheorie und plädierte auch hier für eine induktive Herangehensweise:

„Allgemein, über die gesammte Kunst sich verbreitende Gedanken haben ja zumeist [...] schöngestigen Charakter, Leben und Lehrkraft besitzen nur die auf eine bestimmte Kunst sich beziehenden [...]. Die richtige Methode, hinter die entscheidenden Geheimnisse der Kunst zu kommen, ist daher, von Einer Kunst auszugehen, und die dieser abgelauchten Erkenntnisse in die Sprache der anderen Künste zu übersetzen.“²⁵²

²⁴⁷ Ebd.

²⁴⁸ Ebd.

²⁴⁹ Vgl. ebd.

²⁵⁰ Vgl. „2.3.1893.“.

²⁵¹ Von dieser Vorlesungsreihe aus dem Sommersemester 1894 sind in der WB Handschriftensammlung fünf Teile erhalten. Siehe Teilnachlass Berger, WB Handschriftensammlung, AN 13, Archivbox 13/3, Mappe 2 (Redeentwurf zur Schillerfeier, philosophische Schriften, Abhandlung).

²⁵² „Über Styl. 3. Vorlesung, 15.6.1894.“.

In diesem Sinne stellte er an den Beginn seiner Vorlesungsreihe die Erörterung der Frage: Was ist dramatisch? Der Dialog als Basis der Handlung machte für Berger den Kern des Dramas aus und müsse immer im Mittelpunkt der Aufführung stehen. Wie in der Vorlesung „Ausgewählte Partien der Ästhetik“ sprach er die Problematik der Dramatiker seit Schiller an, die in ihren Werken die ganze Welt anschaulich machen wollten, weshalb in der Bühnenpraxis die Ausstattung immer mehr in den Vordergrund rückte. Neben der dramatischen Form und dem Stoff erklärte Berger auch den gesellschaftlichen Hintergrund für den dramatischen Stil als entscheidend. Als Beispiel gab er die attische Tragödie an, die ihren Stil aus dem religiösen Anlass, dem sie entsprungen war, heraus entwickelte.²⁵³ Berger schloss daraus:

„Was wir am Kunstwerk Styl nennen, ist der äußere Abglanz der inneren seelischen Verfassung des Schaffenden und derjenigen, für welche geschaffen wird. [...] Styl hat ein dramatisches Werk, welches nach Stoff, Gehalt und Form dem Inbegriff der praktischen Bedürfnisse, die es zu befriedigen hat, voll entspricht [...].“²⁵⁴

In der folgenden Vorlesung schilderte er zunächst die Verschiedenheit der einzelnen Kunstgattungen, um anschließend auf deren gemeinsamen Kern hinzuweisen. Die Künste definierte er als „mimischen Ausdruck des seelischen Innenlebens der Menschen“. Dabei bezog er sowohl jene Künste ein, die auf Naturnachahmung beruhten – Malerei und Bildhauerei –, als auch solche, die auf dem Ausdruck von Stimmungen des Künstlers basierten, nämlich Poesie, Tanz, Musik, Architektur. Aristoteles Mimesis-Begriff umfasste seiner Meinung nach

„[...]sowohl das nachahmende Abbilden des wirklich oder doch begrifflich zur Außenwelt gehörigen, als das übertragende Ausdrücken des inneren Seelenlebens durch mimische Zeichen.“²⁵⁵

Die Gemeinsamkeit der Künste, die von vielen übersehen würde, lag für Berger daher in der Tatsache, dass alle Künste auf der Persönlichkeit des Künstlers beruhten:

„Ohne Gemüthsbewegung und Phantasie gibt es gar keine Kunst. Die klare Erkenntniß dieser Thatsache halte ich für Kern und Wesen aller künstlerischen Leistung.“²⁵⁶

Die Theorie, dass auch die Natur nachahmenden Künste wie die Malerei aus der Phantasie des Künstlers entsprängen, also „eine Mimik seiner Phantasie“²⁵⁷ und nicht eine

²⁵³ „Über Styl. 2. Vorl. 4.5.1894.“.

²⁵⁴ Ebd.

²⁵⁵ „Über Styl. 3. Vorlesung. 11.5.1894.“.

²⁵⁶ „Über Styl. 18.5.1894.“.

²⁵⁷ Ebd.

Nachbildung der Natur darstellten, machte für Berger eine gänzlich realistische Kunst unmöglich.

Seine weiteren Ausführungen entwickelte Berger wieder am Gegenstand der Dramatik. Der Stil eines Kunstwerks würde durch vier Komponenten beeinflusst, nämlich durch die „praktischen Bedürfnisse, denen es dient“²⁵⁸, durch die vom Künstler gewählte Art der Darstellungsmittel, durch den Ursprung der künstlerischen Phantasie, auf der das Werk beruht, sowie durch die Individualität und Persönlichkeit des Künstlers. Für den Dramatiker seien die Bedürfnisse, die er berücksichtigen müsse, jene des Publikums. Je starrer die ersten beiden Faktoren sich erwiesen, die dem Künstler vorgegeben sind, desto mehr würden sie auf den Stil des Kunstwerks einwirken. Dieses Prinzip diagnostizierte Berger auf dem Gebiet der attischen Tragödie, die aus dem religiösen Kultus entsprang und deren Stoffkreis sehr beschränkt war. Die langsame Änderung einer Stilrichtung, wie sie auch im Werdegang der Tragödie erkennbar sei, vollziehe sich durch den Einfluss des Künstlers auf den Geschmack der Rezipienten, sowie die Weiterentwicklung der Darstellungsmittel. Das Fehlen von festen Vorgaben in der modernen Dramatik begründete für Berger deren Stillosigkeit. Er beanstandete explizit, dass die Schriftsteller in ihrem Schaffen nicht die Bedürfnisse des Publikums berücksichtigen würden.

Auf Grund der Variabilität der vier Stilkomponenten konnte Berger nur eine vage Definition des Stilbegriffs bieten:

„Styl, das heißt, daß eine einheitliche Grundstimmung vorhanden ist und festgehalten wird. [...] Stylvoll ist jenes Kunstwerk, in welchem nur Solches dargestellt wird, was die Darstellungsmittel der betreffenden Kunst ungezwungen und ohne widernatürliches Raffinement darzustellen vermögen. Styllos ist Alles, wobei den Darstellungsmitteln ihrer Natur Widerstreitendes zugemuthet wird.“²⁵⁹

Eine Zweckerfüllung der Künste sah Berger nur insofern als problematisch an, als der Kunst eine ihr nicht innewohnende Bestimmung aufgedrängt würde. Ebenso wie er eine reine „l'art pour l'art“²⁶⁰ verurteilte, warnte er jedoch vor der Vereinnahmung der Künste durch Staat, Kirche, wissenschaftliche, politische oder soziale Strömungen:

„Willkürlich gesetzte Zwecke sind abzulehnen, doch nicht jene, in denen Sinn, Werth und Leben der Kunst besteht. [...] So also sind die eigenthümlichen Kunstzwecke verwoben und vermählt von practischen Zielen, denen das Werk sonst dient, und ihre Freiheit in

²⁵⁸ „Über Styl. 15.6.1894.“.

²⁵⁹ Ebd.

²⁶⁰ „Über Styl, 8.6.1894.“.

dieser freiwilligen Dienstbarkeit bewährt die Kunst dadurch, daß sie ihre wesentlichen Zwecke niemals den praktischen Zwecken opfert, die ihr Arbeit geben, mögen diese auch die höchsten und edelsten sein.“²⁶¹

5.2.5. Idealbild William Shakespeare: „Über Shakespeares dramatische Kunst“

Im Wintersemester 1894/95 widmete Berger eine Vorlesungsreihe mit dem Titel „Über Shakespeares dramatische Kunst“ dem Versuch, den Effekt von Shakespeares Werken zu ergründen.²⁶² Berger nahm an, dass der wesentliche Erfolg von Shakespeares Dramen auf dessen Fähigkeit basierte, bühnenwirksame Dramen zu gestalten. Die Charaktere in den Stücken Shakespeares seien nicht nur psychologisch interessant und künstlerisch gut ausgeführt, sondern gäben Bergers Ansicht nach vor allem dankbare schauspielerische Rollen ab. In dieser Hinsicht verglich er Shakespeare mit Goethe und kam zu dem Schluss, dass Goethes Figuren lediglich im gelesenen Drama interessant wären, während Shakespeares Charaktere auf der Bühne noch an Lebendigkeit gewannen. Der Aspekt der Bühnenwirksamkeit hatte zu Bergers Zeit kein hohes Ansehen unter den Schriftstellern. Dies lag daran, dass mit „bühnenwirksam“ vor allem jene Stücke von meist niedriger Qualität bezeichnet wurden, die für die Geschäftstheater geschrieben wurden. Berger war sich dieser negativen Zuschreibung bewusst, betonte aber, dass Shakespeares Werke ein Beispiel böten, dass auch künstlerisch hochwertige Dramen bühnenwirksam sein könnten.

²⁶³

Shakespeares theaterpraktischer Erfolg basierte nach Berger auf dessen Beherrschung der dramatischen Form und der „dramatischen Unmittelbarkeit“²⁶⁴ seiner Dialoge. Das bedeute, dass seine Dialoge die Handlung nicht beschreiben, sondern darstellen und zum Ausdruck bringen würden. Durch die Beherrschung der dramatischen Technik und die

²⁶¹ Ebd.

²⁶² Siehe Teilnachlass Berger, WB Handschriftensammlung, AN 13, Archivbox 13/4, Mappe 3. u. 4 (Shakespeare-Studien). In diesem Konvolut enthalten ist auch die im Folgenden behandelte Vorlesung über „Psychologie und Kunst“. Die sechste bis elfte Vorlesung der Reihe „Über Shakespeares dramatische Kunst“ befindet sich im Teilnachlass Bergers des TFMA. Siehe Teilnachlass Berger, TFMA, Archivbox 5, 1.7.4.-1.7.9.

Zur umfangreichen Auseinandersetzung der Dramentheoretiker mit Shakespeare seit dem Sturm und Drang vgl. Schanze: Drama im bürgerlichen Realismus, S. 44-51.

²⁶³ Vgl. „Shakespeare. 2. Vorlesung. Geschrieben u. gehalten am 27. Oct. 1894.“, Teilnachlass Berger, WB Handschriftensammlung, AN 13, Archivbox 13/4, Mappe 4.

²⁶⁴ „Shakespeare. 3. Vorlesung. Geschrieben 2.9.1894. Gehalten 3.9.1894.“, Teilnachlass Berger, WB Handschriftensammlung, AN 13, Archivbox 13/4, Mappe 4.

Kenntnis über die dramatische Form könne ein Autor auch aus einem schwachen Stoff ein erfolgreiches Drama schaffen. Die Erläuterung der formalen dramatischen Darstellungsmittel, wie Berger sie schon in seinen *Dramaturgischen Vorträgen* versucht hatte, beschrieb er daher als wichtiges Mittel für den Erfolg der modernen Dramatik.²⁶⁵ Als Grundlage für Shakespeares künstlerisches und technisches dramatisches Können beurteilte Berger wiederum dessen enge Anbindung an die Theaterpraxis. Er nahm an, dass Shakespeare, der selbst auch als Schauspieler gearbeitet hatte, seine Dramen im Geist durchgespielt, und diese im Rahmen des Bühnenalltags niedergeschrieben hätte. Als Prototyp der schauspielerischen Rolle bezeichnete Berger die Figur des Hamlet.²⁶⁶

In den folgenden Vorlesungen erläuterte Berger seine Theorien über die Komposition einer dramatischen Handlung am Beispiel von Shakespeares *Othello*. Er verglich das Werk mit dessen Vorlage, einer von Giraldo Cinthio verfassten Novelle, und ging auf Shakespeares Gestaltung des Stoffs und der Figuren ein. Neben der Bühnenerfahrung identifizierte Berger Shakespeares Phantasie als weitere Grundlage für dessen Erfolg. Aufgrund seiner Phantasie sei es Shakespeare möglich gewesen einen Stoff vielseitig aufzufassen und die Handlung interessant auszugestalten.²⁶⁷

„Diese beiden Sätze: Gegenstand der Dichterphantasie Sh.'s ist die Phantasie, und Gegenstand seines Vorschaffens für den Schauspieler ist die Schauspielerei der Wirklichkeit, enthalten das Letzte und Tiefste, was ich über das innerste Geheimniß der dramatischen Kunst Sh.'s zu sagen weiß, und erschließen uns einen geheimen Zugang in seine Persönlichkeit und in sein Leben.“²⁶⁸

In der 12. bis zur 18. Vorlesung schilderte Berger die Besonderheit von Shakespeares Dramen durch weitere Beispiele. *Maß für Maß* stellte für ihn ein weiteres Beispiel für Shakespeares Kunst in der Gestaltung dramatischer Charaktere dar. Im *Sturm* glaubte er dagegen Shakespeares ambivalente Haltung der Bühne gegenüber zu erkennen. Weniger genial empfand Berger die Lustspiele Shakespeares. An *Wie es euch gefällt* bemängelte er die nüchterne Darstellung der Liebesszenen sowie den starken Ausdruck des Zeitgeists der

²⁶⁵ Vgl. ebd.

²⁶⁶ Vgl. „Shakespeare. 4. Vorlesung. 7.11. geschrieben. 8.11. gehalten.“, Teilnachlass Berger, WB Handschriftensammlung, AN 13, Archivbox 13/4, Mappe 13/4.

²⁶⁷ Vgl. 1.7.4.-1.7.7., sechste bis neunte Vorlesung über Shakespeare, Teilnachlass Berger, TFMA, Archivbox 5.

²⁶⁸ „Shakespeare, 10. Vorlesung, 13.12.1894.“, Teilnachlass Berger, TFMA, Archivbox 5.

Renaissance, der eine Überarbeitung des Werks für eine moderne Aufführung nötig machen würde.²⁶⁹

In der 23. Vorlesung beschrieb Berger ausgehend vom *Kaufmann von Venedig*, den er für eines von Shakespeares besten Werken hielt, seine Auffassung vom Sinn und Zweck des Theaters. Shakespeares Dramen entsprächen „dem Sinn und Geist des Theaters als gesellschaftlicher Institution“²⁷⁰:

„Kunst ist Spiel, Spaß, Kurzweil, Unterhaltung. [...] Das höchste Gut in diesem Leben, der Ausdruck des Götterhaften, ist das Spiel, die Stimmung, in welcher der Mensch all’ die Jöcher und Zugstränge abstreift, unter denen er keucht, und sich seelisch herumtummelt im weiten, bunten Leben, [...]“²⁷¹

In der modernen Industrie- und Arbeitsgesellschaft ahnte Berger den Drang zum Spiel mehr und mehr verloren gehen, auch wenn er eine Abwandlung des Spieltriebs in der zunehmenden Sportbegeisterung konstatierte.²⁷² Wieder einmal kritisierte er das gebildete Publikum, das wie die zeitgenössischen Schriftsteller den Realismus der Phantasie und dem Vergnügen im Theater vorziehen würde, und erklärte seine strikte Ablehnung der realistischen und naturalistischen Tendenzen am Theater:

„In diesen Betrachtungen liegt das Wesentliche des instinctiven Widerstandes begründet, den ich und das Theater, die rechten Schauspieler und das rechte Publikum, dem Eindringen der modernsten Literatur entgegensetzen, deren Probleme, Charaktere, Fabeln, die noch blutend, aus der Wirklichkeit auf die Bühne gesperrt werden, das Wesen und die Stimmung des Theaters vernichten.“²⁷³

Wie schon in der Vorlesungsreihe „Die Schönheit in der Kunst“ warnte Berger vor der Vereinnahmung des Theaters durch dessen eigentlichem Zweck, dem Vergnügen, widersprechende Aufgaben, sei es im Sinn der Bildung, Politik oder aus sozialen Interessen. Pathetisch verkündete er das Ende des Theaters in einer Gesellschaft, die keinen Spaß am Spiel hätte.²⁷⁴

In den letzten fünf Vorlesungen stellte er die Verbindung Shakespeares mit der altenglischen Volksbühne dar und beschrieb seine Vorstellung vom Werdegang des jungen

²⁶⁹ Vgl. die 12.-18. Vorlesung der Shakespeare-Studien, Teilnachlass Berger, WB Handschriftensammlung, Archivbox 13/4, Mappe 4.

²⁷⁰ „Shakespeare. 23. Vorlesung. Kaufmann v. Venedig.“, Teilnachlass Berger, WB Handschriftensammlung, Archivbox 13/4, Mappe 4.

²⁷¹ Ebd.

²⁷² Berger führt hier Berg-, Ruder- und Radsport an.

²⁷³ Ebd. Shakespeares spätere Dramen wie *Coriolan* (ca. 1607) oder *Timon von Athen* (ca. 1606–1609) kritisiert Berger eben aufgrund ihres stark realistischen Anteils. Er sieht darin einen puritanischen und theaterfeindlichen Zug Shakespeares.

²⁷⁴ Ebd.

Shakespeare zum Theaterdichter.²⁷⁵ Diese biographische Begründung der Auslegung des dramatischen Werks Shakespeares setzte er in der folgenden Vorlesungsreihe über Shakespeare, „Psychologie und Kunst“, fort. Berger bestritt die Theorie, dass Shakespeares Dramen auf dessen Verteidigung des Protestantismus zurückzuführen seien. Diese Meinung begründete er mit der Einstellung des englischen Protestantismus dem Theater gegenüber, die dazu geführt hatte, dass 1642 durch die Puritaner die Londoner Theater geschlossen wurden. Er identifizierte die Renaissance und die humanistische Geisteshaltung, die ausgehend von Italien die Volksbühnen beeinflussten, als Grundlagen für Shakespeares Schaffen. Eine erfolgreiche Verbindung des humanistischen Bildungstheaters mit dem einheimischen Theater erkannte Berger nur dort, wo noch volkstümliche Bühnentraditionen vorhanden gewesen waren, wie etwa die englische und wienerische Volksbühne, und diese in die weitere Entwicklung des Theaters einbezogen worden waren. So diagnostizierte er in Goethes *Götz von Berlichingen* oder in Grillparzers Stücken Reste der Tradition der Haupt- und Staatsaktionen.²⁷⁶ Dagegen entstand seiner Ansicht nach mit der deutschen und französischen Klassik, also dort, wo diese Tradition nicht mehr lebendig war,

„[...] eine Bildungspoesie, ein Kunstdrama [...], das nicht im Volk wurzelt, nicht zu seinem Leben und Sein gehört, ja oft sogar die Fühlung mit der Bühne verliert.“²⁷⁷

In einer weiteren Vorlesung sprach Berger im Zusammenhang mit den klassischen Dramen Pierre Corneilles, Jean Racines, Goethes und Schillers vom „luftleeren Raum gelehrter Bildung“²⁷⁸, auch wenn er diesen Werken in künstlerischer Hinsicht hohe Qualität zugestand.

²⁷⁵ „Shakespeare. 24. Vorlesung. Geschr. 9. u. 10.3.1895.“, Teilnachlass Berger, WB Handschriftensammlung, Archivbox 13/4, Mappe 4.

²⁷⁶ Vgl. 24.-28. Vorlesung der Shakespeare-Studien, Teilnachlass Berger, WB Handschriftensammlung, Archivbox 13/4, Mappe 4.

²⁷⁷ „Shakespeare. 25. Vorlesung. Geschr. 11.3.1895.“, Teilnachlass Berger, WB Handschriftensammlung, Archivbox 13/4, Mappe 4.

²⁷⁸ „Shakespeare. 27. Vorlesung. 13.3.1895 geschr.“, Teilnachlass Berger, WB Handschriftensammlung, Archivbox 13/4, Mappe 4.

5.2.6. Ein neuer methodischer Ansatz? – „Psychologie und Kunst“²⁷⁹

Berger bezeichnete die Vorlesungsreihe „Psychologie und Kunst“, die er im Wintersemester 1895/96 abhielt, als „Fortsetzung und Weiterbildung“²⁸⁰ seiner Vorlesungen „Über Shakespeares dramatische Kunst“, basierend auf seiner langjährigen Auseinandersetzung mit den Werken und der Person Shakespeares. Die Auslassung von Shakespeares Namen im Titel erklärte er damit, dass die von ihm anhand der Auseinandersetzung mit Shakespeares Dramen entwickelte Methode auch auf andere Werke anwendbar wäre. Auch hier wandte Berger also wieder eine induktive Vorgehensweise an. Da er seine Methode noch nicht als ausgereift ansah, präsentierte er sie aber nicht als theoretisches System, sondern anhand des direkten Beispiels seiner Auseinandersetzung mit den Werken Shakespeares:

„Gleichwohl konnte und wollte ich diese Einsichten aus ihrer Beziehung zu Sh. nicht loslösen. Ich verdanke sie ja meinem Bemühen, einige Helle in das geheimnisvolle Dunkel zu bringen, welches Sh.’s menschliche Persönlichkeit umgibt [...], und sie sind noch nicht flügge genug, daß sie das Nest, wo sie ausgebrütet wurden, schon verlassen könnten: ich vermag und wage noch nicht, ihnen eine allgemeine Formulierung zu geben, welche ihre Giltigkeit für andere poetische Erscheinungen, geschweige andere Kunstgebiete, ersichtlich machen würde.“²⁸¹

Außerdem stellte er fest, dass ästhetische Erkenntnisse ohnehin besser und anschaulicher in ihrer direkten Anwendung auf das einzelne Werk vermittelt werden könnten. Die von Berger an Shakespeare erprobte Methode einer „Biographie a priori“²⁸² bestand darin, aus Werkanalyse, Biographie und Lebensumständen des Künstlers wechselseitige Schlüsse zu ziehen, wobei ihm in Bezug auf die „modernen Bestrebungen“²⁸³ gerade das Verhältnis zwischen psychologischem und dichterischem Wert des Werkes interessant zu sein schien – daher der Titel „Psychologie und Kunst“. In diesem Kontext erklärte Berger, dass er die

²⁷⁹ Die erste Vorlesung dieser Reihe findet sich im TFMA. Die weiteren Vorlesungsmanuskripte befinden sich wie schon im vorigen Punkt erläutert in einem Konvolut mit den Manuskripten zu der Vorlesung „Über Shakespeares dramatische Kunst“ in der WB Handschriftensammlung. Berger führte seine Studien über Shakespeare auch in den Monaten zwischen diesen beiden Vorlesungen weiter und verwendete diese teilweise auch für Vorträge außerhalb der Universität. Die Vorlesungsreihe „Psychologie und Kunst“ setzt mit dem 56. Stück der Shakespeare-Studien ein.

²⁸⁰ 1.7.1. „Die Gedanken, welche den Inhalt der Vorlesungen bilden sollen, denen ich den Namen „Psychologie und Kunst“ gegeben habe (Incipit)“, Teilnachlass Berger, TFMA, Archivbox 5.

²⁸¹ Ebd.

²⁸² Vgl. „Über Shakespeare’s Persönlichkeit. Geschr. am 2.Nov. 1895. Shakespeare, 56.Stück.“, Teilnachlass Berger, WB Handschriftensammlung, Archivbox 5, Mappe 13/3.

²⁸³ 1.7.1. Die Gedanken, welche den Inhalt der Vorlesungen bilden sollen, denen ich den Namen „Psychologie und Kunst“ gegeben habe (Incipit), Teilnachlass Berger, TFMA, Archivbox 5.

psychologische Kenntnis, die sich für ihn in den schriftstellerischen Werken Henrik Ibsens, Émile Zolas oder Guy de Maupassants ausdrückte, viel höher als jene der Literaturtheoretiker einschätzte. Diese Art von Psychologie, die bis jetzt noch keine theoretisch-wissenschaftliche Grundlage habe, hatte er vor auch selbst anzuwenden, um aus den Hauptmotiven in Shakespeares Dramen auf dessen Biographie zu schließen.

Die Erläuterung des Inhalts dieser Lehrveranstaltung schloss Berger in der ersten Vorlesung mit einer Reihe an Fragen, die er in den folgenden Einheiten behandeln wollte. Vor allem interessierte ihn der Ausdruck von Shakespeares schauspielerischer Tätigkeit in dessen Werken, außerdem wollte er versuchen, aus den Werken Shakespeares Rückschlüsse über den Stand der Schauspielkunst der englischen Renaissance sowie über Shakespeares persönliche Lebenserfahrungen zu ziehen.

Berger eröffnete seine Erörterung von Shakespeares Beziehung zur Schauspielkunst mit dem Thema des Urheberschaftsstreits um Shakespeares Dramen, die einige Zeitgenossen Francis Bacon zuzuschreiben versuchten.²⁸⁴ Berger verteidigte Shakespeare als Urheber vehement, und versuchte dies mit Shakespeares Erfahrung als Schauspieler zu belegen. Sein Theorieansatz, aus den Werken Rückschlüsse auf die Persönlichkeit des Künstlers zu ziehen, schien in engem Zusammenhang mit dem Nachweis von Shakespeares Urheberschaft gestanden zu haben.²⁸⁵

Die schauspielerische Darstellung stand in dieser Vorlesungsreihe im Mittelpunkt von Bergers Theorien über den Erfolg von Shakespeares Dramen. Der mimische Ausdruck eines Schauspielers vermittele in Bergers Augen den Charakter einer dramatischen Figur besser als jede psychologische Beschreibung dies könne. Als Beispiel für einen Darsteller mit starkem mimischem Ausdruck nannte er den einige Jahre zuvor verstorbenen Burgschauspieler Karl Wilhelm Meixner. Shakespeare verkörperte für Berger den Dramatiker, der erstmals schon im Dialog des Dramas „das Element des mimischen Ausdrucks“ einbaute, „während man bisher nur den Inhalt, den Sinn der Rede und ihre sprachliche und dichterische Form bemerkt und benützt hatte.“²⁸⁶

²⁸⁴ Die Debatte um die Urheberschaft der Werke Shakespeares setzte im 18. Jahrhundert ein. Berger ging hier auf die von dem Politiker William H. Smith entworfene Theorie ein, dass Francis Bacon der eigentliche Verfasser der Dramen Shakespeares sei. Vgl. etwa Fields, Bertram: *Players. The Myterious Identity of William Shakespeare*. New York: Regan Books 2005.

²⁸⁵ Vgl. 1.7.1. Die Gedanken, welche den Inhalt der Vorlesungen bilden sollen, denen ich den Namen „Psychologie und Kunst“ gegeben habe (Incipit).

²⁸⁶ „Shakespeare, 58. Stück, 9.11.1895.“, Teilnachlass Berger, WB Handschriftensammlung, Archivbox 5, Mappe 13/3.

„Er entdeckte, daß die Rede weit über ihren Inhalt hinaus, [...] vielsagend und seelenerschließend wirken kann, wenn sie mimisch geformt ist und ihr Inhalt neben seiner Schönheit, Wahrheit und Tiefe auch starken Ausdruckswerth besitzt.“²⁸⁷

Berger folgerte daraus, dass nur ein Schauspieler dazu fähig gewesen wäre, den mimischen Ausdruck auch in die dramatische Form umzusetzen, was für ihn wiederum Shakespeares Urheberschaft seiner Dramen bewies. Im *Hamlet* sah Berger den mimischen Ausdruck, die echt dramatische Form, durch Shakespeare erst in Entwicklung, es finde sich in diesem Werk sowohl „das Episch-lyrisch-rhetorische und das Mimisch-dramatische“²⁸⁸. Diesen Konflikt zwischen den beiden Formen meinte Berger in der widersprüchlichen Figur des Hamlet aufgegriffen zu sehen.²⁸⁹

Das Besondere an Shakespeares Dramen lag für Berger weiters in der Verbindung des Elements des mimischen Ausdrucks mit dem Poetischen. Eine wesentliche dramaturgische Komponente erkannte er darin, dass der Stoff des Dramas in seiner Art schon poetisch sein müsse, um auf der Bühne wirksam zu sein:

„Nur solche Stoffe kommen der dramatisch-dichterischen Darstellung bereitwillig entgegen, welche zurückführbar sind auf einen seelischen Vorgang, der psychologisch verwandt ist dem Proceß des dichterischen Schaffens. [...] Prosaische, nüchterne Vorgänge und Menschen, in denen nicht Affekt und Phantasie waltet, sondern Grübeleien, Abspannung, Berechnung u. dergl. widersprechen dem dichterischen Vorgang, sie sind poesieunfähig.“²⁹⁰

Aus dem Zusammenhang zwischen der Psyche des dramatischen Künstlers und dessen Darstellung der Figuren erklärte sich für ihn Shakespeares instinktiv richtige Wahl poetischer, also für die dramatische Darstellung geeigneter Stoffe. In der Missachtung dieses Grundsatzes sah Berger einen wesentlichen Fehler der „modernen Realisten“²⁹¹. Prosaische, nüchterne Handlung, wie Letztere sie hervorbrächten, hatte in seinen Augen lediglich als Widerpart zum eigentlich dramatischen, poetischen Stoff Berechtigung und böte in dieser Gegenüberstellung eine Quelle des Humors.

Die Grenze zur Lyrik als Ausdruck der Psyche des Verfassers zog Berger in der unterschiedlichen Art der Darstellung: Während der lyrische Dichter immer sich selbst

²⁸⁷ Ebd.

²⁸⁸ „Shakespeare, 58. Stück, 9.11.1895.“

²⁸⁹ Vgl. ebd. sowie „Shakespeare, 57. Stück, 7.11.1895.“, Teilnachlass Berger, WB Handschriftensammlung, Archivbox 5, Mappe 13/3.

²⁹⁰ „Shakespeare, 59. Stück, 16.11.1895 geschr. u. geh.“, Teilnachlass Berger, WB Handschriftensammlung, Archivbox 5, Mappe 13/3.

²⁹¹ Ebd.

darstelle und dessen Figuren von Affekten sprächen, lasse der dramatische Autor seine psychologische Kenntnis in immer verschiedene Charaktere einfließen, die sich „in der Natursprache des Affektes“²⁹² äußerten. Das bühnenwirksame Potenzial von Shakespeares Werken läge eben in der Übereinstimmung zwischen den inneren Vorgängen, die sich in der Figur des Dramas, dem Schriftsteller sowie dem Schauspieler abspielten:

„Sh.'s Helden werden von den Motiven, die sich ihrer bemächtigen, in ähnlicher Weise ergriffen, wie der Dichter von seinem Stoff, wie der Schauspieler von dem Charakter, in welchen er sich verwandelt. Das macht seine Werke so durch und durch dichterisch, so durch und durch schauspielerisch.“²⁹³

Shakespeares Berücksichtigung der Anforderung der schauspielerischen Darstellung nach erhöhtem Ausdruck in der Sprache würde wiederum den Erfolg seiner Werke auf der Bühne bedingen. In den realistischen Werken sei dagegen die Anforderung nach erhöhtem Ausdruck zugunsten einer reinen Naturnachahmung vernachlässigt.²⁹⁴ Für Berger lag im Realismus eine völlig falsche Auffassung der dramatischen Form. In dieser Vorlesung wird jedoch evident, dass er das realistische Bestreben an und für sich nicht verurteilte, sondern sogar als für die Kunst wesentlich anerkannte. Diese Erkenntnis ergab sich für ihn aus den Ansätzen „nichtnaturalistischer Richtung“²⁹⁵. Anschaulich beschrieb er die Werke der Gegner des Naturalismus – die heute als die Schriftsteller Jung-Wiens bekannt sind –, deren extrem poetische und subjektive Ausrichtung er ebenso wie den Naturalismus kritisierte.

„Mein Bestreben war nun, namentlich auf dem Gebiete des Drama's, welches durch diese Experimente am meisten verderbt wird, die Grenze zu markieren, welche den sinnlosen und kunstwidrigen Naturalismus von jenem scheidet, ohne welchen es keine Kunst gibt, so wie die gleiche Abgrenzung vorzunehmen in jenen Kunstbestrebungen, welche in der Poesie die Subjectivität gelten lassen.“²⁹⁶

In Shakespeares Dramen sah Berger die Ansprüche dieser beiden Extremformen harmonisch vereint. Dessen Werke dienten ihm daher als Grundlage für seinen Versuch, eine sinnvolle Grenze zwischen Naturalismus und Ästhetizismus zu markieren.²⁹⁷

²⁹² „Shakespeare. 61. Stück. 28.11.1895.“, Teilnachlass Berger, WB Handschriftensammlung, Archivbox 5, Mappe 13/3.

²⁹³ „Shakespeare. 62. Stück. 30.11.1895.“, Teilnachlass Berger, WB Handschriftensammlung, Archivbox 5, Mappe 13/3.

²⁹⁴ Vgl. ebd.

²⁹⁵ „Shakespeare. 63. Stück. 5.12.1895.“, Teilnachlass Berger, WB Handschriftensammlung, Archivbox 5, Mappe 13/3.

²⁹⁶ Ebd.

²⁹⁷ Vgl. ebd.

Wesentlich für die dramatische Form sei die poetische Rede als Ausdrucksmittel der Phantasie des Künstlers, auch wenn die Ähnlichkeit des dramatischen Dialogs mit den Vorgängen im wirklichen Leben eine reine Naturnachahmung im Drama und auf der Bühne scheinbar nahe lege:

„Die dramatische Form ist nicht nur der Ausdruck der pseudodramatischen Daseins- und Geschehensform der Wirklichkeit, sondern die Ausdrucks- und Wirklichkeitsform der bis zum höchsten Grade des visionären Vergegenwärtigens gesteigerten Phantasie, bei welchem der Poet die phantasirten Gestalten, wie sinnlich Geschautes, aus sich heraus und zugleich sich selbst ganz in sich hinein versetzt.“²⁹⁸

Berger verglich das dramatische Kunstwerk in dieser Hinsicht mit der Erzählung; er charakterisierte es nicht als Abbild der Natur, sondern als „dichterische Redeform“²⁹⁹. Der Grundgedanke seiner Dramaturgie lautete: „[...] das Drama ist, wie die Erzählung, ein eigenthümliches sprachliches Symbol der Wirklichkeit, nicht ein Abbild derselben.“³⁰⁰

Aufgrund der unveränderlichen Ähnlichkeit des dramatischen Dialogs mit der Wirklichkeit, der „Wahrheit“³⁰¹, schloss Berger, dass das Drama in seinen Darstellungen gerade deshalb danach trachten müsse, sich von der Natur abzuheben, sich zwar Anregungen aus dem wirklichen Leben zu holen, diese aber in schöpferischer Weise zu verarbeiten.³⁰²

Die Diskrepanz zwischen der dramatischen Charakterdarstellung und der Realität sah Berger schon darin liegen, dass psychische Vorgänge, die im wahren Leben unsichtbar seien, durch Sprache und Mimik auf der Bühne zum Ausdruck gebracht würden. Naturnachahmung sei im psychischen Bereich nicht möglich, der Ausdruck der Psyche könne vom Dramatiker nur symbolisch durch den Charakter der Figur dargestellt werden. Auch hier brachte Berger wieder das Verhältnis zwischen der Psyche des Künstlers und dem Ausdruck in seinem Werk zur Sprache. Poetisch veranlagte Menschen verfügten seiner Meinung nach über eine größere Kenntnis ihrer eigenen Psyche. Wieder wird erkennbar, wie stark Bergers Gedanken dem philosophisch-psychologischen Diskurs der Wiener Moderne entsprachen:

„Der größte Theil des eigenen psychischen Selbst liegt außerhalb der Betrachtungssphäre des Selbstbewußtseins. Trotzdem wirkt gerade dieser dunkle Theil des Selbst gestaltend

²⁹⁸ Ebd.

²⁹⁹ Ebd.

³⁰⁰ Ebd.

³⁰¹ Ebd.

³⁰² Vgl. ebd.

und entscheidend auf Alles, was wir sagen, fühlen, denken und thun. [...] Der dichterisch begabte Mensch wird sich von den gewöhnlichen Sterblichen dadurch unterscheiden, daß er von diesen Einwirkungen aus dem dunklen Theil seines Selbst bedeutend mehr weiß, als jene.“³⁰³

Aus diesem Grund würde ein solcher Mensch sein eigenes Tun und Denken viel mehr reflektieren und hinterfragen, und diese Art von Geisteshaltung auch in seinen Figuren zum Ausdruck bringen wollen. Shakespeares interessante Charakterdarstellung beruhte darauf, dass er psychische Vorgänge zum Ausdruck brachte, wie sie in der Wirklichkeit nie sichtbar würden.³⁰⁴ Die Darstellung der Affekte sei bei ihm aus der Nachahmung von deren Ausdruck in der Natur, sowie deren Darstellung durch die dichterische Rede als Mittel der Gefühlsäußerung entstanden: „Seine Dramen sind vor allem dichterische Schöpfungen, der psychologische Gehalt steht in zweiter Reihe.“³⁰⁵ Dabei konzentrierte sich Shakespeare in der Darstellung der Affekte auf jene, die für die Handlung relevant waren.

Seine Studien über Shakespeare schloss Berger mit seiner Stellungnahme zu der Frage, ob Shakespeare Katholik oder Protestant war, und wie dies in dessen Werken zum Ausdruck kam. Berger nahm an, dass Shakespeare Protestant war, erkannte in dessen Dramen jedoch keinen Ausdruck seiner politischen Haltung.³⁰⁶

5.2.7. Ansichten einer Theaterreform: „Dramaturgie der antiken Tragiker“³⁰⁷

Theoretisch gingen Bergers Vorstellungen für das moderne Theater in Richtung einer Volksbühne für die weniger gebildeten, dafür aber in seinen Augen noch phantasievollen Schichten. Mit diesen als Publikum sah er die Möglichkeit eines Theaters, das sich rein auf die sprachliche und schauspielerische Darstellung des dramatischen Kunstwerks zurückbesinne.

³⁰³ „Shakespeare. 65. Stück. „Charakter“ und „Leidenschaft“ Symbol. 12.12.1895.“, Teilnachlass Berger, WB Handschriftensammlung, Archivbox 5, Mappe 13/3.

³⁰⁴ Ebd.

³⁰⁵ „Shakespeare. 67. Stück. 9.1.1896.“, Teilnachlass Berger, WB Handschriftensammlung, Archivbox 5, Mappe 13/3.

³⁰⁶ Vgl. „Shakespeare. 72. Stück. 23.2.1896.“, Teilnachlass Berger, WB Handschriftensammlung, Archivbox 5, Mappe 13/3.

³⁰⁷ Von dieser Reihe sind drei Vorträge erhalten. Siehe Teilnachlass Berger, WB Handschriftensammlung, AN 13, Archivbox 13/3, Mappe 4 (Abhandlungen, Manuskript „Fundament der Moral“, Aufsätze).

Einen Ansatz zu einer Reform des zeitgenössischen Theaters weg von den aufwendigen Natur nachahmenden Bühnenausstattungen zeigte Berger schon in den *Dramaturgischen Vorträgen*³⁰⁸ und formulierte ihn in der Vorlesungsreihe „Dramaturgie der antiken Tragiker“ im Wintersemester 1893/94 noch weiter aus. Er ging hier von der Behandlung von Raum und Zeit auf der Bühne aus und stellte fest, dass die antiken Tragiker und auch Shakespeare in ihren Dramen die Technik des Zeitsprungs eingesetzt hätten, während dies seit Goethe, Schiller und Kleist vermieden werde. In Shakespeares Dramen sah Berger die Darstellung von Zeit und Raum schon in den Dialogen ausgedrückt. Während im zeitgenössischen Theater das Bühnenbild Orts- und Zeitwechsel anzeige, sei dies auf der Shakespeare-Bühne vor allem durch dichterische Mittel erfolgt.

Erneut kritisierte Berger die realistische und naturalistische Bühne. Im zeitgenössischen Theater mit dessen aufwendigen Bühnenbildern sah er ähnliche Schwierigkeiten wie auf der attischen Bühne. Aristoteles' Regeln für Zeit, Ort und Handlung erwachsen nach Berger aus der schwierigen Darstellung von Handlungen, die räumliche und zeitliche Sprünge beinhalteten. Auch das naturalistische Bestreben, die Wirklichkeit durch aufwendige Bühnendekoration nachzuahmen, stieß im Bereich der Darstellung von Raum und Zeit an ihre Grenzen. Der Anspruch, ein umfassendes Bild des Weltgeschehens zu präsentieren, gehe mit dem Anspruch nach völligem Realismus auf der Bühne nicht konform. Der Versuch, diesen Anspruch zu erfüllen, hätte zu Dramen geführt, in denen versucht werde, das Weltgeschehen auf einen engen räumlichen und zeitlichen Raum zu konzentrieren.

Berger thematisierte auch in dieser Vorlesungsreihe wieder den Drang der zeitgenössischen Schriftsteller nach einer Erneuerung des Dramas, nach einem nationalen Drama. Er meinte, dass diese Reform bei der Aufführung und der Bühne selbst ansetzen müsste. Das Scheitern der Dramatiker des Sturm und Drang sowie der Romantiker in dieser Hinsicht sah er darin begründet, dass sie zwar die alten Theaterformen verworfen, aber ihre Stücke geschrieben hätten, ohne dabei eine spezifische Bühnen- oder Schauspielform, oder ein bestimmtes Publikum in Betracht zu ziehen.³⁰⁹ Berger selbst präsentierte zwei mögliche Wege einer Theaterreform. Der eine basierte auf Naturnachahmung durch den Ausbau des Bühnenapparats, der andere auf Erregung der

³⁰⁸ Vgl. Berger: *Dramaturgische Vorträge*, S. 131.

³⁰⁹ Vgl. „1.12.1893. Behandlung des Raumes u. der Zeit auf der Bühne.“, Teilnachlass Berger, WB Handschriftensammlung, AN 13, Archivbox 13/3, Mappe 4.

Phantasie durch Dramatiker und Schauspieler, wie dies seiner Meinung nach auf der „Shakespearebühne“ der Fall gewesen wäre:

„Diese Theaterreform hat, wie mir scheint, zwei Wege vor sich: Entweder muß der decorative Apparat an Beweglichkeit, Lebendigkeit, Stimmungszauber, Geistigkeit, der Phantasie ebenbürtig gemacht werden, was er heute nur in ganz engem Gebiet ist; oder man muß beinahe alle Hülfe der für die Sinne schaffenden Decorationskunst verschmähen, und nur für die Phantasie schaffen, deren Erregung Dichter und Schauspieler allein zu besorgen haben. Gedichtete und gespielte Decorationen statt der gemalten.“³¹⁰

Diese Idee übernahm Berger auch für einen Vortrag mit dem Titel „Wie soll man Shakespeare spielen?“, den er im Jänner 1900, also in der Anfangsphase seiner Direktion des Hamburger Schauspielhauses, im Berliner Kunstsalon Keller und Reiner hielt.³¹¹ Obwohl er gleich zu Beginn des Vortrags darauf hinwies, dass seine Theorien keinerlei Zusammenhang mit seinem persönlichen Inszenierungsstil hätten, zeigt das öffentlich machen seiner Ideen dennoch, dass diese in seinem Denken einen hohen Stellenwert gehabt haben müssen. Berger erklärte die Unmöglichkeit einer Umsetzung eines rein auf dichterischen und schauspielerischen Mitteln basierenden Bühnenstils durch die Feststellung, dass die Shakespearebühne und das zeitgenössische Theater gänzlich andere Voraussetzungen hätten. Im Gegensatz zur Phantasie der Shakespearebühne berufe sich das moderne Theater auf die Illusion. Das auf die „Illusionsbühne“ zugeschnittene Drama, für das Berger als Beispiel die Werke Gerhart Hauptmanns anführte, zeichne sich dagegen durch Stimmungsmalerei aus; das Publikum würde von dieser Kunst eingelullt und hypnotisiert und auf diese Weise in den Zustand der Illusion versetzt.

Nichtsdestoweniger baute Berger seine Vorstellungen über die Shakespearebühne in diesem Vortrag weiter aus, und zeigte sich klar als Verteidiger dieser Darstellungsform. Wie in den *Dramaturgischen Vorträgen* bezog er sich auf Goethes Aufsatz „Shakespeare und kein Ende“. Er griff eben jenes Zitat wieder auf, das er damals als Widerspruch zu seinem Plädoyer für die Aufführung als Ziel des Dramas aufgefasst hatte:

„Es giebt keinen höhern Genuß und keinen reinern, als sich mit geschlossenen Augen durch eine natürlich richtige Stimme ein Shakespearesches Stück nicht deklamieren, sondern recitieren zu lassen.“³¹²

³¹⁰ Ebd.

³¹¹ Vgl. Berger, Alfred von: „Wie soll man Shakespeare spielen?“ Vortrag gehalten in Berlin im Kunstsalon Keller und Reiner am 12.1.1900. In: Ders.: *Über Drama und Theater*. Fünf Vorträge von Alfred Freiherrn von Berger. Leipzig: Eduard Avenarius 1900, S. 50-89.

³¹² Goethe: Shakespeare und kein Ende. Zit. nach Berger: *Wie soll man Shakespeare spielen?*, S.83.

Nun, gute zehn Jahre später, fasste er diese Feststellung Goethes im Sinne seiner eigenen Vorstellung der Einschränkung des Theaters auf die dichterischen und schauspielerischen Ausdrucksmittel auf. Wie dies auch beim naturalistischen Theater der Fall gewesen wäre, müssten Bergers Ansicht nach die Dramatiker den Anstoß zu einer Theaterreform in diesem Sinne geben, dann würden sich in deren Gefolge auch die Schauspielkunst und die Bühne dieser Ausrichtung anschließen.³¹³

Während sich Berger in „Wie soll man Shakespeare spielen?“ noch sehr reformatorisch präsentiert hatte, zeigte er in einem im Februar 1900 gehaltenen Vortrag mit dem Thema „Die Bedeutung des Theaters für die moderne Gesellschaft“³¹⁴ eine dem Publikum gegenüber sehr verständnisvolle, im Sinne seiner Funktion als Theaterleiter um die Zuschauer werbende Haltung. Er stellte hier das moderne Publikum als Teil einer Arbeitsgesellschaft dar, die in ihrer Freizeit vor allem einen Ausgleich gegenüber den Anstrengungen des Alltags suche, und daher im Theater vor allem Unterhaltung erwarte. Berger erklärte, diesen Bedürfnissen des Publikums in seiner Arbeit als Theaterleiter entgegenkommen zu wollen, gleichzeitig aber auch zu versuchen, die Zuschauer für „höhere Geistesfreuden“³¹⁵ empfänglich zu machen:

„Der Sinn der Kunst ist es vor allem, das Gleichgewicht wieder herzustellen, die zerrüttete Harmonie der Seele wieder auszugleichen.“³¹⁶

Entgegen seiner in der Vorlesungsreihe „Dramaturgie der antiken Dramatiker“ und dem Vortrag „Wie soll man Shakespeare spielen?“ vorgebrachten Ablehnung gegen Naturalismus, aufwendige Ausstattung und Stimmungsmalerei auf der Bühne zeichnete sich Bergers Arbeit als Theaterleiter und Regisseur am Deutschen Schauspielhaus und am Hofburgtheater durch die Tendenz zur Illusion aus. Ob dies tatsächlich nur aus dem Zugeständnis an die Forderungen des Publikums nach Unterhaltung geschah, bleibt zu hinterfragen.

Wie wichtig ihm seine Idee eines Volkstheaters war, zeigt die Tatsache, dass er im Jänner 1903 bei Kaiser Franz Joseph I. um dessen Unterstützung für den Bau eines „Grillparzertheaters“ ansuchte. Dieses sollte, ähnlich wie das Schillertheater in Berlin, künstlerisch hochwertige Aufführungen klassischer und moderner Werke zu niedrigen Preisen bieten. Im Detail schlug Berger dem Kaiser eine Anbindung der neuen Bühne an

³¹³ Vgl. Berger: Wie soll man Shakespeare spielen?

³¹⁴ Berger, Alfred von: „Die Bedeutung des Theaters für die moderne Gesellschaft“. Vortrag, am 1. Februar gehalten im großen Saale des Konvent-Gartens zu Hamburg. In: Ders.: Über Drama und Theater, S. 90-107.

³¹⁵ Ebd., S. 102.

³¹⁶ Ebd., S.103.

den Betrieb des Hofburgtheaters vor. Das Hofburgtheater sollte das Grillparzertheater im Bereich des Repertoires, der Ausstattung und der Schauspieler unterstützen.³¹⁷ Berger argumentierte für sein Projekt mit der Betonung der künstlerischen Auffrischung des Burgtheaters und der Kontrollmöglichkeit der sich neu heranzubildenden Volksbildungsbewegung:

„Unter diesen Vortheilen halte ich für den bedeutendsten, daß hiedurch in Wien die Führung der Volksbildungsbewegung auf theatralischem Gebiet von Anfang an dem Burgtheater und daher mittelbar der erhabenen Macht, welche hinter ihm steht, zufiele. Ganz abgesehen von der Popularität einer solchen Action, [...] wäre hiedurch eine Garantie geboten, daß die erwähnte Bewegung wahrhaft volksbildnerischen Zielen nachstrebe, während sie sonst Gefahr liefe, in die Hände von geschäftlichen Speculanten und theatralischen Demagogen zu gerathen. [...] Heute wäre es noch möglich, die Leitung, sowie die ideellen und materiellen Vortheile dieser Bewegung jener Macht zu sichern, welche vor mehr als einem Jahrhundert das Burgtheater als Volkserziehungsmittel gegründet hat.“³¹⁸

Im Archiv des Instituts für Theater-, Film und Medienwissenschaft befindet sich eine vom Obersthofmeister des Kaisers formulierte, ebenso höfliche wie deutliche Ablehnung dieses Vorschlages. Zwar erkannte man die Idee an, die Volksbildungsbewegung im Bereich des Theaters aufzugreifen, wandte aber bürokratische und finanzielle Schwierigkeiten dagegen ein.³¹⁹

³¹⁷ Vgl. Korrespondenzentwurf Bergers an Kaiser Franz Joseph, 10.01.1903, Teilnachlass Berger, TFMA, Archivbox 28, Korrespondenzen: Briefentwürfe/Fragmente.

³¹⁸ Ebd.

³¹⁹ Siehe Obersthofmeister an Berger, 03.02.1903, Teilnachlass Berger, TFMA, Archivbox 15, Korrespondenzen: Div. an Berger N-R.

6. Resümee

In der Einleitung wurde festgestellt, dass sich Bergers Methoden wesentlich von jenen der frühen deutschen Theaterwissenschaftler unterschieden, und zwar durch die Tatsache, dass er sich vor allem mit dem Gebiet der Dramatik auseinandersetzte, und kein Interesse an einer theaterwissenschaftlichen Etablierung zeigte. Ein interessanter Aspekt von Bergers Vorlesungstexten liegt gerade in dieser Diskrepanz gegenüber den wissenschaftlichen Anfängen der Theaterwissenschaft. Sein starkes Interesse an der Theaterpraxis bedingte, dass er sich im Rahmen der Vorlesungen immer wieder auch auf die zeitgenössische Dramatik bezog. In seinen dramaturgischen Ausführungen standen, dem dramentheoretischen Diskurs jener Zeit gemäß, vor allem Shakespeares Werke als Vorbild im Mittelpunkt. Aber den Ursprung seiner Ausführungen bot die Kritik an den zeitgenössischen Dramatikern und an den gegenwärtigen Theaterverhältnissen. Die deutschen Theaterwissenschaftler um Max Herrmann setzten sich, im Sinn der wissenschaftlichen Legitimierung ihrer Arbeiten gegenüber der Germanistik, mit Aspekten der Aufführung, aber dies fast ausschließlich aus historischer Perspektive, auseinander. Diese Einschränkung der Theaterwissenschaft auf den Bereich der Theatergeschichte, sowie die Abgrenzung vom praktischen Theatergeschehen, wurde von späteren Generationen oft bemängelt. Im Gegensatz dazu gewähren Bergers Vorlesungstexte Einblicke in die Theaterkultur im Wien der Jahrhundertwende.

Bergers wissenschaftliche Tätigkeit war geprägt von seiner Abneigung gegenüber der rein wissenschaftlichen, praxisfernen Theoriebildung. Daher plädierte er für eine Ästhetik, die sich eng an den künstlerischen Gegenstand halten, und von der Beschäftigung mit diesem ausgehend ihre Erkenntnisse entwickeln sollte. Berger empfahl daher auch für den Ästhetiker praktische Erfahrung auf dem von ihm behandelten Kunstgebiet. Diese induktive Herangehensweise stand ganz im Gegensatz zur älteren schöngeistigen Ausrichtung der idealistischen Ästhetik, ebenso wie die Forderung der Spezialisierung auf bestimmte Kunstbereiche, die der modernen Aufgliederung der Wissenschaften in Einzeldisziplinen entsprach.

Ein weiterer entscheidender Punkt war Bergers Haltung gegenüber den modernen Entwicklungen der Wissenschaft. Als Verfechter einer ganzheitlichen Weltanschauung verurteilte er den naturwissenschaftlichen Einfluss, insbesondere auf dem Gebiet der Künste und der Geisteswissenschaften. In seinen Augen ermöglichte die moderne

positivistisch-wissenschaftliche Haltung keine ästhetischen Erkenntnisse. Berger vertrat die Ansicht, dass die Ästhetik im Grunde keine Wissenschaft sei, denn ästhetische Aussagen über Kunstgegenstände müssten selbst wiederum künstlerisch sein. Im Gegensatz zu den Naturwissenschaften gäbe es in der Ästhetik keine allgemeingültigen Gesetze, Erkenntnis müsste im Umgang mit Künsten immer originär erworben werden. Der Aspekt der individuellen Erfahrung und des Erlebens, sowie die Persönlichkeit des Forschers und Künstlers standen im Mittelpunkt von Bergers ästhetischem Ansatz. Auch wenn er die Selbstbeobachtung an den modernen Dramatikern kritisierte, spielte daher die subjektive Wahrnehmung in seinen ästhetischen Theorien eine zentrale Rolle.

Die von ihm konstatierte Krise der zeitgenössischen Dramatik brachte Berger in Zusammenhang mit deren Orientierung an den naturwissenschaftlichen Erkenntnissen. Er beurteilte die scheinbar wertfreie geistige Haltung der modernen Gesellschaft als Mitgrund für den Misserfolg der modernen Dramatik. Daneben stellte er aber auch viele technische Mängel an den modernen Dramen fest. Diese sah er in einer fehlenden Lehre der dramatischen Form, sowie in der Ignoranz der Dramatiker gegenüber den theaterpraktischen Anforderungen und den Bedürfnissen des Publikums, bedingt. Bergers dramaturgische Ausführungen waren durchgängig auf die Bühnenwirksamkeit des dramatischen Werks ausgerichtet. Er war der Ansicht, dass der Dramatiker seine Charaktere schon in Hinsicht auf die schauspielerische Darstellung auf der Bühne konzipieren und die Ausdrucksstärke der mimischen Darstellung schon im dramatischen Werk einbringen müsse.

Bergers Theorien zeichnete außerdem sein großes Interesse an den neuen psychologischen Erkenntnissen aus. Er verurteilte zwar die wissenschaftlich-psychologische Analyse, etwa im Werk von Ernst Mach, als auch deren Widerspiegelung in den naturalistischen Dramen, wies aber wiederholte Male auf die Bedeutung der neuen psychologischen Erkenntnisse für die Darstellung dramatischer Charaktere, Dramenanalyse und Publikumsforschung hin.

Sein Ansatz des Dramas als sprachliches Symbol der Wirklichkeit, die Kontextualisierung des mimisch-poetischen Ausdrucks des Autors, der dramatischen Figur und des Schauspielers, sowie das Postulat eines Theaters als Spiel und Ausdruck des Vergnügens, richteten sich allesamt gegen die realistischen und naturalistischen Tendenzen des zeitgenössischen Theaters. Angesichts der Kenntnis über die am Burgtheater aufgeführten Dramen in der Zeitspanne von Bergers Vorlesungen mutet seine Stellungnahme gegen Realismus und Naturalismus übertrieben an. Die verspätete und zögerliche Aufnahme der

Werke Henrik Ibsens und Gerhart Hauptmanns kennzeichnete die Haltung des Burgtheaters gegenüber modernen Werken. Auch die tatsächliche Umsetzung naturalistischer Werke auf der Bühne widersprach unserer heutigen Sichtweise des Naturalismus als Ausdruck ungeschöner Wirklichkeit. Schon Bergers sporadische Unterscheidung zwischen realistischer und naturalistischer Dramatik macht deutlich, dass sich der Naturalismus als sozialkritische Form der Dramatik im österreichischen Raum nicht in dem Maß entwickelte, wie dies in Deutschland der Fall war, und drückt die Homogenität der realistischen, naturalistischen und – in den letzten Jahren des 19. Jahrhunderts – ästhetischen Tendenzen in der Wiener Theaterkultur aus. Berger sah hinter den modernen naturalistischen und ästhetischen Tendenzen jedoch viel mehr als deren Ausdruck in der Dramatik und auf der Bühne. Er konstatierte in der Aufspaltung der Künste in eine naturalistische und eine ästhetische Ausrichtung eine Sackgasse für die Dramatik und das Theater. Den Zweck des Theaters, den Berger in der Erbauung und Unterhaltung des Publikums definierte, konnte seiner Ansicht nach weder eine auf bloße Naturnachahmung, noch eine auf rein ästhetische Darstellung ausgerichtete Dramatik erfüllen.

Gerade aus Bergers starker Affinität zur theaterpraktischen Arbeit und aus seiner Abneigung gegen eine theorielastige Wissenschaft heraus entstanden die interessantesten Ansätze in seinen Vorlesungen. Entgegen der frühen deutschen Theaterwissenschaft plädierte er für eine am zeitgenössischen Theater orientierte Dramentheorie, und setzte sich intensiv mit dem aktuellen Bühnengeschehen auseinander. Seine Tätigkeit als Universitätsdozent wurde oft als Übergangslösung während seines langjährigen erfolglosen Bestrebens, Burgtheaterdirektor zu werden, dargestellt. Im Gegensatz zu Bergers Arbeit als Theaterleiter und Regisseur, in der er sich den konventionellen Bühnenverhältnissen anpasste, brachte er jedoch als Universitätslehrer eine Reihe von Vorlesungstexten hervor, die aufgrund der Reflexion der damaligen wissenschaftlichen und theaterpraktischen Entwicklungen auch für die heutige Theaterforschung noch von Interesse sind.

Bibliographie

Archivquellen

Wienbibliothek (WB) Handschriftensammlung

Teilnachlass Alfred von Berger, WB Handschriftensammlung, AN 13, Archivbox 13/1-13/4.

Archiv des Instituts für Theater-, Film- u. Medienwissenschaft (TFMA)

Teilnachlass Alfred von Berger.

Teilnachlass Heinz Kindermann.

Archiv der Universität Wien (UAW)

UAW RA Berger 392.

UAW PA Berger 1037.

Gedruckte Quellen und Sekundärliteratur

Acham, Karl: *Geschichte der österreichischen Humanwissenschaften*. Bd. 5: *Sprache, Literatur und Kunst*. Wien: Passagen Verl. 2003.

Allesch, Christian G.: „Fechners Ästhetik – eine Provokation?“ Vortrag beim Ehrensymposium zum 200. Geburtstag von Gustav Theodor Fechner. Leipzig, 19.-20.10.2001. www.uni-salzburg.at/pls/portal/docs/1/347564.DOC, Stand: 15.4.2009.

Allesch, Christian G.: *Einführung in die psychologische Ästhetik*. Wien: Facultas 2006.

Allgemeine Deutsche Biographie. Bd. 2. Hg. durch d. histor. Kommission bei d. königl. Akad. d. Wissenschaften. Leipzig: Duncker & Humblot 1875.

Aurnhammer, Achim/Pittrof, Thomas (Hg.): „*Mehr Dionysos als Apoll*“. *Antiklassizistische Antike-Rezeption um 1900*. Frankfurt a. M.: Klostermann 2002.

Bahr, Hermann: „Alfred Freiherr von Berger“. In: *Die Zeit*, 14.03.1896.

Bahr, Hermann: *Dialog vom Tragischen*. Berlin: Fischer 1904.

Bahr, Hermann/Kindermann, Heinz (Hg.): *Kulturprofil der Jahrhundertwende. Essays von Hermann Bahr*. Wien: Bauer 1962.

Barck, Karlheinz/Fontius, Martin u. Dieter Schlenstedt (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Bd. 5. Stuttgart [u.a.]: Metzler 2003.

- Barner, Wilfried/König, Christoph (Hg.): *Zeitenwechsel. Germanistische Literaturwissenschaft vor und nach 1945*. Frankfurt a. M.: Fischer 1996.
- Bayertz, Kurt/Gerhard, Myriam u. Walter Jaeschke (Hg.): *Weltanschauung, Philosophie und Naturwissenschaft im 19. Jahrhundert*. Bd. 1: *Der Materialismus-Streit*. Hamburg: Felix Meiner 2007.
- Benedikt, Michael/Knoll, Reinhold (Hg.): *Verdrängter Humanismus – Verzögerte Aufklärung*. Bd. 3: *Bildung und Einbildung. Vom verfehlten Bürgerlichen zum Liberalismus. Philosophie in Österreich (1820–1880)*. Klausen-Leopoldsdorf: Verl. Leben – Kunst – Wissenschaft 1995.
- Benedikt, Michael/Kiss, Endre u. Reinhold Knoll (Hg.): *Verdrängter Humanismus. Verzögerte Aufklärung*. Bd. 4: *Anspruch und Echo. Sezession und Aufbrüche in den Kronländern zum Fin-de-Siècle. Philosophie in Österreich (1880–1914)*. Klausen-Leopoldsdorf: Verl. Leben – Kunst – Wissenschaft 1998.
- Berger, Alfred von: *Gedichte*. Wien: Losner 1878.
- Berger, Alfred von: *Neue Gedichte* (als Manuskript gedruckt). Wien: Selbstverl. d. Verf. 1881.
- Berger, Alfred von: „Bewirken durch Unterlassen“. In: *Zeitschrift für das Privat- und öffentliche Recht der Gegenwart*, Bd. 9 (1882).
- Berger, Alfred von: *Goethe's Faust und die Grenzen des Naturerkennens. Wider „Goethe und kein Ende“ von Emil Du Bois-Reymond*. Wien: Gerold 1883.
- Berger, Alfred von: *Raumanschauung und formale Logik*. Wien: Carl Konegen 1886.
- Berger, Alfred von: *Dramaturgische Vorträge von Alfred Freiherrn von Berger*. Wien: Konegen 1890.
- Berger, Alfred von: *Gesammelte Gedichte*. Stuttgart: Cotta 1891.
- Berger, Alfred von: „Chirurgie der Seele“. In: *Morgen-Presse*, Wien, 2.2.1896.
- Berger, Alfred von: *Studien und Kritiken*. Wien: Verl. d. Literar. Anst. 1896.
- Berger, Alfred von: „Wie soll man Shakespeare spielen?“ Vortrag gehalten in Berlin im Kunstsalon Keller und Reiner am 12.1.1900. In: Ders.: *Über Drama und Theater*, S. 50-89.
- Berger, Alfred von: „Die Bedeutung des Theaters für die moderne Gesellschaft“. Vortrag, am 1. Februar gehalten im großen Saale des Konvent-Gartens zu Hamburg. In: Ders.: *Über Drama und Theater*, S. 90-107.
- Berger, Alfred von: *Über Drama und Theater. Fünf Vorträge von Alfred Freiherrn von Berger*. Leipzig: Eduard Avenarius 1900.

- Berger, Alfred von/Berger, Wilhelm von: *Im Vaterhaus*. 1. Teil: *Im Vaterhaus 1853–1870. Jugenderinnerungen von Dr. Alfred Freiherr von Berger*. Wien: Carl Konegen 1901.
- Berger, Alfred von: *Buch der Heimat*. Bd. 1. Berlin: Meyer & Jessen 1910.
- Berger, Alfred von: „Einiges über mich selbst. Zwei Vorträge.“ In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. 1: *Autobiographische Schriften*, S. 345-364.
- Berger, Alfred von: „Wie ich zum Theater kam“. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. 1: *Autobiographische Schriften*, S. 335-344.
- Berger, Alfred: „Nachwort“. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. 1: *Autobiographische Schriften*, S. 367-368.
- Berger, Alfred von: *Gesammelte Schriften*. Aus dem Nachlass hg. v. Anton Bettelheim u. Karl Glossy. Bd. 1: *Autobiographische Schriften*. Wien [u.a.]: Deutsch-österl. Verl. GmbH 1913.
- Berghel, Hal/Hübner, Adolf u. Eckehart Köhler (Hg.): *Wittgenstein, der Wiener Kreis und der kritische Rationalismus*. Akten des dritten internationalen Wittgenstein Symposiums. 13. bis 19. August 1978 Kirchberg am Wechsel (Österreich). Wien: Holder-Pichler-Tempsky 1979.
- Bettelheim, Anton: „Alfred Freiherr von Berger“. In: Ders. (Hg.): *Biographisches Jahrbuch und deutscher Nekrolog*, S. 191-200.
- Bettelheim, Anton (Hg.): *Biographisches Jahrbuch und deutscher Nekrolog*. Bd. XVII vom 1. Januar bis 31. Dezember 1912. Berlin: Reimer 1915.
- Beutner, Eduard/Tanzer, Ulrike (Hg.): *Literatur als Geschichte des Ich*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000.
- Blahout, Rudolf: *Baron Berger und die Krise des Burgtheaters*. Wien: Univ. Wien, Phil. Diss. 1976.
- Blaukopf, Kurt: „Von der Ästhetik zur ‚Zweigwissenschaft‘“. In: Seiler, Martin/Stadler, Friedrich (Hg.): *Kunst, Kunsttheorie und Kunstforschung im wissenschaftlichen Diskurs*, S. 35-46.
- Brauneck, Manfred: *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters*. Bd. 3. Stuttgart [u.a.]: Metzler 1999.
- Brauneck, Manfred/Beck, Wolfgang (Hg.): *Theaterlexikon 2. Schauspieler und Regisseure, Bühnenleiter, Dramaturgen und Bühnenbildner*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 2007.
- Breuer, Joseph/Freud, Sigmund: *Studien über Hysterie*. Leipzig [u.a.]: Deuticke 1895.

- Brix, Emil/Werkner, Patrick (Hg.): *Die Wiener Moderne*. Ergebnisse eines Forschungsgesprächs der Arbeitsgemeinschaft Wien um 1900 zum Thema „Aktualität und Moderne“. Wien: Verl. f. Geschichte u. Politik, München: Oldenbourg 1990.
- Bruckmüller, Ernst: „Zur Sozialstruktur der Habsburgermonarchie“. In: *Das Zeitalter Kaiser Franz Josefs*. Bd. 1: *Von der Revolution zur Gründerzeit 1848–1880*, S. 99-113.
- Bruckmüller, Ernst: „Wiener Bürger: Selbstverständnis und Kultur des Wiener Bürgertums vom Vormärz bis zum Fin de Siècle“. In: Stekl, Hannes/Urbanitsch, Peter u. Ernst Bruckmüller (Hg.): *Durch Arbeit, Besitz, Wissen und Gerechtigkeit*, S. 43-68.
- Calaitzis, Elke: „Das Burgtheaterpublikum von Wilbrandt bis zum Dreierkollegium. Die Direktion Alfred von Berger“. In: Dietrich, Margret (Hg.): *Das Burgtheater und sein Publikum*, S. 461-469.
- Castle, Eduard: „Denkschrift zu der Frage über die Erhaltung des Zentralinstituts für Theaterwissenschaft in Wien“. In: *Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung* (1945/46), S. 234-241.
- Corssen, Stefan: *Max Herrmann und die Anfänge der Theaterwissenschaft*. Mit teilweise unveröffentlichten Materialien. Tübingen: Niemeyer 1998.
- Cowen, Roy C.: *Das deutsche Drama im 19. Jahrhundert*. Stuttgart: Metzler 1988.
- Csáky, Moritz: „Die Moderne“. In: Brix, Emil/Werkner, Patrick (Hg.): *Die Wiener Moderne*, S. 24-40.
- Das Zeitalter Kaiser Franz Josefs*. Bd. 1: *Von der Revolution zur Gründerzeit 1848–1880*. Niederösterreichische Landesausstellung, Schloss Grafenegg 19. Mai – 28. Oktober 1984.
- Diersch, Manfred: *Empiriekritizismus und Impressionismus. Über Beziehungen zwischen Philosophie, Ästhetik und Literatur um 1900 in Wien*. Berlin: Rütten & Loening 1973.
- Dietrich, Margret: „Das Institut für Theaterwissenschaft an der Wiener Universität“. In: *Maske und Kothurn*, Jg. 6 (1960), S. 191-194.
- Dietrich, Margret (Hg.): *Das Burgtheater und sein Publikum*. Bd. 1. Festgabe zur 200-Jahr-Feier der Erhebung des Burgtheaters zum Nationaltheater. Wien: Verl. d. österr. Akad. d. Wiss. 1976.
- Dilthey, Wilhelm: *Einleitung in die Geisteswissenschaften. Versuch einer Grundlegung für das Studium der Gesellschaft und der Geschichte*. Leipzig: Duncker & Humblot 1883.
- Dilthey, Wilhelm: *Das Erlebnis und die Dichtung. Lessing, Goethe, Novalis, Hölderlin*. Leipzig: Teubner 1906.

- Dilthey, Wilhelm: *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften. Studien*. Berlin: Verl. d. Königl. Adad. d. Wiss. 1910.
- Du Bois-Reymond, Emil: *Ueber die Grenzen des Naturerkennens*. Ein Vortrag in der zweiten öffentlichen Sitzung der 45. Versammlung Deutscher Naturforscher und Ärzte zu Leipzig am 14. August. Leipzig: Veit & Comp. 1876.
- Du Bois-Reymond, Emil: *Goethe und kein Ende*. Rede bei Antritt des Rectorats der Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin am 15. October 1882. Leipzig: Veit & Comp. 1883.
- Eagleton, Terry: *Ästhetik*. Stuttgart [u.a.]: Metzler 1994.
- Edelmayer, Friedrich: „Das Bildungsbürgertum“. In: *Das Zeitalter Kaiser Franz Josephs*. Bd. 1: *Von der Revolution zur Gründerzeit 1848–1880*, S. 197-202.
- Fechner, Gustav T.: *Vorschule der Ästhetik*. Leipzig: Breitkopf u. Härtel 1876.
- Fiedler, Conrad: *Über die Beurtheilung von Werken der bildenden Kunst*. Leipzig: Hirzel 1876.
- Fiedler, Conrad: *Der Ursprung der künstlerischen Tätigkeit*. Leipzig: Hirzel 1887.
- Fields, Bertram: *Players. The Myterious Identity of William Shakespeare*. New York: Regan Books 2005.
- Fischer, Kurt R.: *Philosophie aus Wien. Aufsätze zur analytischen und österreichischen Philosophie, zu den Weltanschauungen des Wiener Fin-de-Siecle und Biographisches aus Berkeley, Shanghai und Wien*. Wien [u.a.]: Geyer-Edition 1991.
- Geschichte der österreichischen Humanwissenschaften*. Bd. 5: Acham, Karl (Hg.): *Sprache, Literatur und Kunst*. Wien: Passagen-Verl. 2003, S. 471-496.
- Freytag, Gustav: *Die Technik des Dramas*. Leipzig: Hirzel 1863.
- Girshausen, Theo: „Zur Geschichte des Fachs“. In: Möhrmann, Renate (Hg.): *Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung*, S. 21-37.
- Goethe, Johann W. von: „Shakespeare und kein Ende“. In: Ders.: *Werke*. Bd. 18: *Schriften zur Literatur*, S. 147 f.
- Goethe, Johann W. von: *Werke*. Bd. 18: *Schriften zur Literatur*. 2. Berliner Ausg. 1972.
- Grandner, Margarete/Heiss, Gernot u. Oliver Rathkolb (Hg.): *Zukunft mit Altlasten. Die Universität Wien 1945 bis 1955*. Innsbruck [u.a.]: StudienVerl. 2005.
- Grani, Rosa: *Wilhelm Meyer-Lübke als akademischer Lehrer*. Wien: Univ. Wien, Hausarb. 1982.

- Groppe, Carola: „Diskursivierungen der Antikerezeption im Bildungssystem des deutschen Kaiserreichs“. In: Aurnhammer, Achim/Pittrof, Thomas (Hg.): *„Mehr Dionysos als Apoll“*. *Antiklassizistische Antike-Rezeption um 1900*, S. 21-44.
- Großegger, Elisabeth: „Theaterwissenschaft“. In: *Geschichte der österreichischen Humanwissenschaften*. Bd. 5: Acham, Karl (Hg.): *Sprache, Literatur und Kunst*, S. 471-496.
- Hadamowsky, Franz: *Wien. Theatergeschichte von den Anfängen bis zum Ende des Ersten Weltkriegs*. Wien: Jugend u. Volk Verl. 1988.
- Haider-Pregler, Hilde: „Der Wolter-Schrei. Das Burgtheater der Gründerzeit“. In: Sottriffer, Kristian (Hg.): *Das größere Österreich. Geistiges und soziales Leben von 1880 bis zur Gegenwart*, S. 46-50.
- Haider-Pregler, Hilde: „Die frühen Jahre der Theaterwissenschaft an der Universität Wien“. In: Grandner, Margarete/Heiss, Gernot u. Oliver Rathkolb (Hg.): *Zukunft mit Altlasten. Die Universität Wien 1945 bis 1955*, S. 137-155.
- Haller, Rudolf: „Zur Historiographie der österreichischen Philosophie“. In: Nyíri, János C. (Hg.): *Von Bolzano zu Wittgenstein. Zur Tradition der österreichischen Philosophie*, S. 41-53.
- Hanslick, Eduard: *Vom Musikalisch-Schönen. Beiträge zur Revision der Tonkunst*. Leipzig: Weigel 1854.
- Hegel, Georg W. F.: *Werke*. Bd. 15: *Vorlesungen über die Ästhetik*. 3., auf d. Grundlage d. Werke von 1832–1845 neu ed. Ausg. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1970.
- Herrmann, Hans-Christian von: *Das Archiv der Bühne. Eine Archäologie des Theaters und seiner Wissenschaft*. München: Fink 2005.
- Herrmann, Max: *Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance*. Berlin: Weidmann 1914.
- Hofmannsthal, Hugo von: „Gabrielle d’ Annunzio“. In: Wunberg, Gotthart (Hg.): *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*, S. 340-343.
- Hulfeld, Stefan: *Theatergeschichtsschreibung als kulturelle Praxis. Wie Wissen über Theater entsteht*. Zürich: Chronos 2007.
- Hürlimann, Martin (Hg.): *Atlantisbuch des Theaters*. Zürich [u.a.]: Atlantis 1966.
- Johnston, Lonni R.: „Politik und Aufklärung. Vom Liberalismus zur Sozialdemokratie“. In: Benedikt, Michael/Knoll, Reinhold (Hg.): *Verdrängter Humanismus – Verzögerte*

Aufklärung. Bd. 3: *Bildung und Einbildung. Vom verfehlten Bürgerlichen zum Liberalismus. Philosophie in Österreich (1820–1880)*, S. 629-638.

Johnston, William M.: „Neo-idealists from Austria 1870–1938“. In: *Modern Austrian Literatur. Journal of the International Arthur Schnitzler Research Association*. Vol. 4, Nr. 2 (1971), S. 7-17.

Johnston, William M.: *Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte. Gesellschaft und Ideen im Donauraum 1848 – 1938*. 4. Aufl. Wien [u.a.]: Böhlau 2006.

Kalbeck, Max: „Ein Hamlet der Dramaturgie“. In: *Neues Wiener Tagblatt*, 19.7.1890.

Kampits, Peter: „Positivismus und Impressionismus“. In: Brix, Emil/ Werkner, Patrick (Hg.): *Die Wiener Moderne*, S. 98-110.

Kindermann, Heinz: „Die Theaterwissenschaft im Geistesleben der Gegenwart“. In: *Maske und Kothurn*, Jg. 3 (1957), S. 222-230.

Kindermann, Heinz: „Theaterwissenschaft“. In: Hürlimann, Martin (Hg.): *Atlantisbuch des Theaters*, S. 414-433.

Kirsch, Mechthild: „Heinz Kindermann. Ein Wiener Germanist und Theaterwissenschaftler.“ In: Barner, Wilfried/König, Christoph (Hg.): *Zeitenwechsel. Germanistische Literaturwissenschaft vor und nach 1945*, S. 47-59.

Klier, Helmar (Hg.): *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum. Texte zum Selbstverständnis*. Darmstadt: Wiss. Buchges. 1981.

Knobloch, Hans J./Koopmann Helmut (Hg.): *Das verschlafene 19. Jahrhundert? Zur deutschen Literatur zwischen Klassik und Moderne*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005.

Knudsen, Hans: *Theaterwissenschaft. Werden und Wertung einer Universitätsdisziplin*. Berlin [u.a.]: Christian-Verl. 1950.

König, Christoph/Lämmert, Eberhard (Hg.): *Konkurrenten in der Fakultät. Kultur, Wissen und Universität um 1900*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verl. 1999.

Kreuder, Friedmann/Hulfeld, Stefan u. Andreas Kotte (Hg.): *Theaterhistoriographie. Kontinuitäten und Brüche in Diskurs und Praxis*. Tübingen: Francke 2007.

Lentze, Hans: *Die Universitätsreform des Ministers Graf Leo Thun-Hohenstein*. Graz [u.a.]: Böhlau 1962.

Le Rider, Jacques: *Das Ende der Illusion. Die Wiener Modernen und die Krisen der Identität*. Wien: ÖBV 1990.

- Liessmann, Konrad P.: „Ästhetik“. In: Acham, Karl: *Geschichte der österreichischen Humanwissenschaften*. Bd. 5: *Sprache, Literatur und Kunst*, S. 543-577.
- Lorenz, Dagmar: *Wiener Moderne*. 2. Aufl. Stuttgart: Metzler 2007.
- Ludwig, Otto: *Shakespeare-Studien*. Aus dem Nachlass hg. v. Moritz Heydrich. Leipzig: Cnobloch 1872.
- Mach, Ernst: *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*. 2. Aufl. Jena: Fischer 1900.
- Mach, Ernst: *Erkenntnis und Irrtum. Skizzen zur Psychologie der Forschung*. Leipzig: Barth 1905.
- MacInnes, Edward/Plumpe, Gerhard (Hg.): *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Bd. 6: *Bürgerlicher Realismus und Gründerzeit. 1848 – 1890*. München [u.a.]: Hanser 1996.
- Mahr, Peter: „Graz, Wien, Prag – Zur universitären Ästhetik der Donaumonarchie von 1880–1914. Vorlesungsverzeichnisse, Kurzbiographien und Interpretationen“. In: Benedikt, Michael/Kiss, Endre u. Reinhold Knoll (Hg.): *Verdrängter Humanismus. Verzögerte Aufklärung*. Bd. 4: *Anspruch und Echo*, S. 793-816.
- Maillard, Christine: „Die Arbeit am Mythos Wissenschaft. Zur Beziehung von Literatur und wissenschaftlichem Denken in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts“. In: Knobloch, Hans J./Koopmann Helmut (Hg.): *Das verschlafene 19. Jahrhundert? Zur deutschen Literatur zwischen Klassik und Moderne*, S. 157-173.
- Marx, Peter W.: Zur Proliferation des bürgerlichen Theater im 19. Jahrhunderts. In: Kreuder, Friedmann/Hulfeld, Stefan u. Andreas Kotte (Hg.): *Theaterhistoriographie. Kontinuitäten und Brüche in Diskurs und Praxis*, S. 133-149.
- Marx, Peter W.: *Ein theatralisches Zeitalter*. Tübingen: Francke 2007.
- MacInnes, Edward: „Drama und Theater“. In: Ders./Plumpe, Gerhard (Hg.) *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Bd. 6: *Bürgerlicher Realismus und Gründerzeit. 1848 – 1890*, S. 343-393.
- Meier, Monika/Roessler, Peter u. Gerhard Scheit: „Der Fall Kindermann“. In: Dies. (Hg.): *Theaterwissenschaft und Faschismus*, S. 57-87.
- Meier, Monika/Roessler, Peter u. Gerhard Scheit (Hg.): *Theaterwissenschaft und Faschismus*. Wien [u.a.]: Antifaschistische Arbeitsgruppe, P. Roessler 1981.
- Meister, Monika: *Purgatorium – Katharsis – Subversion. Zur Geschichte einer Theorie des Theaters im 19. und 20. Jahrhundert*. Wien: Univ. Wien, Habil.-Schr. 1991.

- Mix, York-Gothard/Grimminger, Rolf (Hg.): *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Bd. 7: Naturalismus. Fin de siècle. Expressionismus. 1890–1918.* München [u.a.]: Hanser 2000.
- Möhrmann, Renate (Hg.): *Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung.* Berlin: Reimer 1990.
- Mühlegger-Henhapel, Christiane (Hg.): *Joseph Gregor. Gelehrter – Dichter – Sammler.* Frankfurt a. M.: Lang 2005.
- Mühlher, Robert: „Alfred Freiherr von Berger und die Übergangszeit“. In: Ders.: *Österreichische Dichter seit Grillparzer*, S. 218-275.
- Mühlher, Robert: *Österreichische Dichter seit Grillparzer. Gesammelte Aufsätze.* Wien: Braumüller 1973.
- Münz, Rudolf: „Zur Begründung der Berliner theaterwissenschaftlichen Schule Max Hermanns“. Vortrag, gehalten zur Eröffnung einer Arbeitswoche anlässlich des 50. Jahrestages der Gründung des Theaterwissenschaftlichen Instituts an der Universität Berlin am 12.11.1973. In: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin. Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe.* Jg. 23 (1974), S. 333-347.
- Nida-Rümelin, Julian/Monika Betzler (Hg.): *Ästhetik und Kunstphilosophie. Von der Antike bis zur Gegenwart in Einzeldarstellungen.* Stuttgart: Kröner 1998.
- Nieß, Wolfram: *Die Gründung des Instituts für Theaterwissenschaft an der Universität Wien im Nationalsozialismus.* Wien: Univ. Wien, Phil. Dipl. 2007.
- Nyíri, János C. (Hg.): *Von Bolzano zu Wittgenstein. Zur Tradition der österreichischen Philosophie.* Wien: Hölder-Pichler-Tempsky 1986.
- Oedl, Ulrike: *Naturalismus in Wien.* Wien: Univ. Wien, Phil. Diss. 1993.
- Öffentliche Vorlesungen an der k. k. Universität zu Wien. Hg. v. Rektorat d. Univ. Wien. Wien: Holzhausen, 1886f.
- Peter, Birgit/Payr, Martina (Hg.): *Wissenschaft nach der Mode. Die Gründung des Zentralinstituts für Theaterwissenschaft an der Universität Wien 1943.* Wien: Lit-Verl. 2008.
- Pfeiffle, Horst: „Johann Friedrich Herbart, Ernst von Feuchtersleben, Robert Zimmermann und das österreichische Bildungswesen“. In: Benedikt, Michael/Knoll, Reinhold (Hg.): *Verdrängter Humanismus – Verzögerte Aufklärung. Bd. 3: Bildung und Einbildung. Vom verfehlten Bürgerlichen zum Liberalismus. Philosophie in Österreich (1820–1880),* S. 319-327.

- Preglau-Hämmerle, Susanne: *Die politische und soziale Funktion der österreichischen Universität. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Innsbruck: Inn-Verl. 1986.
- Ratislav, Joseph Karl/Alth, Minna von (Bearb.): *175 Jahre Burgtheater. 1776 bis 1951*. Fortgeführt bis Sommer 1954. Zusammengestellt u. bearb. v. d. Dir. d. Burgtheaters. Wien: Tomanek 1955.
- Reininger, Robert: *Philosophie der Wirklichkeitsnähe*. Festschrift zum 80. Geburtstag Robert Reiningers (28. September 1949). Wien: Sendl 1949.
- Rickert, Nicola: *Helene Richter*. Wien: Univ. Wien, Phil. Dipl. 2001.
- Ringer, Fritz K.: *Die Gelehrten. Der Niedergang der deutschen Mandarine 1890 – 1933*. München: Klett-Cotta 1987.
- Rosbacher, Karlheinz: *Literatur und Liberalismus. Zur Kultur der Ringstrassenzeit in Wien*. Wien: Dachs Verl. 1992.
- Sauer, Werner: „Die verhinderte Kanttradition. Über eine Eigenheit der österreichischen Philosophie“. In: Benedikt, Michael/Knoll, Reinhold (Hg.): *Verdrängter Humanismus. Verzögerte Aufklärung*. Bd. 3: *Bildung und Einbildung. Vom verfehlten Bürgerlichen zum Liberalismus. Philosophie in Österreich (1820–1880)*, S. 303-317.
- Schanze, Helmut: *Drama im bürgerlichen Realismus (1850–1890). Theorie und Praxis*. Frankfurt a. M.: Klostermann 1973.
- Scherer, Wilhelm: *Poetik von Wilhelm Scherer*. Berlin: Weidmann 1888.
- Schmidsberger, Peter: *Alfred Freiherr von Berger. Tradition und Moderne*. Wien: Univ. Wien, Phil. Diss. 1959.
- Schnädelbach, Herbert: *Philosophie in Deutschland 1831–1933*. 4. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991.
- Schorske, Carl E.: *Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de siècle*. Deutsch v. Horst Günther. Frankfurt a. M.: Fischer 1982.
- Schorske, Carl E.: „Österreichs ästhetische Kultur 1870–1914. Betrachtungen eines Historikers“. In: *Traum und Wirklichkeit. Wien 1870–1930*, S. 12-25.
- Schorske, Carl E.: *Mit Geschichte denken. Übergänge in die Moderne*. Wien: Löcker 2004.
- Schraml, Markus: *Kontinuität oder Brüche. Versuch einer wissenschaftsgeschichtlichen Positionsbestimmung anhand der Entwicklung Heinz Kindermanns von der Literatur- zur Theaterwissenschaft*. Wien: Univ. Wien, Phil. Dipl. 1995.
- Schrögenderfer, Konrad: *Schicksal Burgtheater. Alfred Freiherr von Berger und der Anbruch der Moderne*. Graz [u.a.]: Stransky 1966.

- Seiler, Martin/Stadler, Friedrich (Hg.): *Kunst, Kunsttheorie und Kunstforschung im wissenschaftlichen Diskurs*. In memoriam Kurt Blaukopf (1914–1999). Wien: öbv & hpt 2000.
- Sommaruga, Franz von: „Johann Nepomuk Berger“. In: *Allgemeine Deutsche Biographie*. Bd. 2., S. 377-380.
- Sotriffer, Kristian (Hg.): *Das größere Österreich. Geistiges und soziales Leben von 1880 bis zur Gegenwart*. Wien: Ed. Tusch 1982.
- Stadler, Friedrich: „Aspekte des gesellschaftlichen Hintergrunds und Standorts des Wiener Kreises am Beispiel der Universität Wien“. In: Berghel, Hal/Hübner, Adolf u. Eckehart Köhler (Hg.): *Wittgenstein, der Wiener Kreis und der kritische Rationalismus*, S. 41-59.
- Stekl, Hannes/Urbanitsch, Peter u. Ernst Bruckmüller (Hg.): *Durch Arbeit, Besitz, Wissen und Gerechtigkeit*. Wien [u.a.]: Böhlau 1992.
- Tanzer, Ulrike: „'Ob ich klar bin über mich?' Selbstbeobachtung und Selbsterziehung bei Rosa Mayreder und Alfred Freiherr von Berger“. In: Beutner, Eduard/Tanzer, Ulrike (Hg.): *Literatur als Geschichte des Ich*, S. 139-153.
- Thomé, Horst: „Modernität und Bewußtseinswandel in der Zeit des Naturalismus und des Fin de siècle“. In: Mix, York-Gothart/Grimminger, Rolf (Hg.): *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Bd. 7: *Naturalismus. Fin de siècle. Expressionismus. 1890–1918*, S. 15-27.
- Topitsch, Ernst: „Kant in Österreich“. In: Reininger, Robert: *Philosophie der Wirklichkeitsnähe*, S. 236-253.
- Traum und Wirklichkeit. Wien 1870–1930*. 93. Katalog zur Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, 28. März bis 6. Oktober 1985.
- Vidoni, Ferdinand: *Ignorabimus! Emil du Bois-Reymond und die Debatte über die Grenzen wissenschaftlicher Erkenntnis im 19. Jahrhundert*. Frankfurt a. M. [u.a.]: Lang 1991.
- Wackerlig, Lotte: *Prof. Jakob Schipper (1842–1915)*. Wien: Univ. Wien, Hausarb. 1980.
- Wahle, Richard: *Gehirn und Bewußtsein. Physiologisch-psychologische Studie*. Wien: Holder 1884.
- Weber, Max: „Wissenschaft als Beruf“. In: Ders./Winckelmann, Johannes: *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, S. 591.
- Weber, Max/Winckelmann, Johannes: *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*. 4. Aufl. Tübingen: Mohr 1973.

- Weiss, Walter: „Zur Kulturgeschichte der Zeit Franz Josephs in Österreich. In: *Das Zeitalter Kaiser Franz Josephs*. Bd. 1: *Von der Revolution zur Gründerzeit 1848–1880*, S. 174-184.
- Widmann, Eva Sibylle: *Idee und Wirklichkeit der Universität Wien im Spiegel autobiographischer Quellen des 19. Jahrhundert*. Wien: Univ. Wien, Phil. Diss 1974.
- Wieser, Alfred R.: *Die Geschichte des Faches Philosophie an der Universität Wien 1848–1938*. Wien: Univ. Wien, Phil. Diss. 1950.
- Wunberg, Gotthart (Hg.): *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*. Stuttgart: Reclam 1981.
- Würtz, Herwig (Hg.): *Eduard Castle. Sein Beitrag zur Erforschung der österreichischen Literaturgeschichte*. Gestaltung u. Text: Gerhard Renner. Wien: Wiener Stadt- u. Landesbibliothek 1995.
- Wyss, Ulrich: „Abgrenzungen. Die Germanistik um 1900 und die Tradition des Faches“. In: König, Christoph/Lämmert, Eberhard (Hg.): *Konkurrenten in der Fakultät. Kultur, Wissen und Universität um 1900*, S. 61-77.
- Zimmermann, Robert: *Ästhetik. Erster, historisch-kritischer Teil. Geschichte der Ästhetik als philosophische Wissenschaft*. Wien: Braumüller 1858.
- Zimmermann, Robert: *Ästhetik. Zweiter, systematischer Teil. Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft*. Wien: Braumüller 1865.

Anhang

Alfred von Bergers Vorlesungen an der Universität Wien³²⁰

SoSe 1886	Die Philosophie Renné Descartes
WiSe 1886/87	Die Psychologie John Locke's
SoSe 1887	Die Psychologie John Locke's
WiSe 1887/88	Ästhetik des Drama's Die Philosophie George Berkeley's
SoSe 1888	keine Vorlesungen Bergers
WiSe 1888/89	keine Vorlesungen Bergers
SoSe 1889	keine Vorlesungen Bergers
WiSe 1889/90	Beiträge zur Ästhetik und Technik des Dramas
SoSe 1890	keine Vorlesungen Bergers
WiSe 1890/91	Praktische Philosophie
SoSe 1891	keine Vorlesungen Bergers
WiSe 1891/92	Praktische Philosophie Ausgewählte Partien der Ästhetik
SoSe 1892	Gemeinsame Lektüre und ästhetisch-kritische Besprechung classischer Dramen
WiSe 1892/93	Die Schönheit in der Kunst
SoSe 1893	keine Vorlesungen Bergers
WiSe 1893/94	Dramaturgie der antiken Tragiker

³²⁰ Die in der Arbeit behandelten Vorlesungen sind in der Übersicht markiert. Vgl. Vorlesungsverzeichnisse der Universität Wien aus den Jahren von 1886 – 1899: Öffentliche Vorlesungen an der k. k. Universität zu Wien, 1886f.

SoSe 1894	Über den Begriff des Styls Gemeinsame Lektüre und Erklärung der Poetik des Aristoteles
WiSe 1894/95	Die Kunstansichten Lionardo da Vincis Über Shakespeares dramatische Kunst
SoSe 1895	Das Fundament der Moral Die Poetik des Aristoteles
WiSe 1895/96	Psychologie und Kunst Fundament der Moral
SoSe 1896	Das Problem der Form in der bildenden Kunst (Besprechung der gleichnamigen Abhandlung von Adolf Hillebrand) Ausgewählte Partien der Ästhetik
WiSe 1896/97	Die Ethik des Aristoteles Ästhetik
SoSe 1897	Die Grundprobleme der Ethik Das Wesen des dichterisch Schönen
WiSe 1897/98	Über das Tragische Gemeinsame Lesung und Besprechung ausgewählter ästhetischer Abhandlungen
SoSe 1898	Dramaturgie Über Lessings Laokoon
WiSe 1898/99	Über die wichtigsten Probleme der Ästhetik
SoSe 1899	Über lyrische Poesie Über Schopenhauers ästhetische Theorie
WiSe 1899/00	Ästhetik

Abstract

Diese Diplomarbeit präsentiert anhand des Beispiels Alfred Freiherr von Bergers (1853–1912), der in den Jahren von 1886 bis 1899 im Rahmen der ästhetischen Philosophie eine Reihe von dramenästhetischen- und theoretischen Vorlesungen hielt, einen Einblick in die Tradition der Theaterwissenschaft an der Universität Wien. Der erste Teil bietet eine Übersicht über die für Bergers wissenschaftliche Haltung prägenden Entwicklungen im Wien der Jahrhundertwende, und zwar in den Bereichen der Gesellschaft, der Wissenschaft, des Dramas und Theaters. Der Umbruch einer liberal-rationalistisch geprägten zu einer ästhetischen Kultur am Ende des 19. Jahrhunderts in Wien spiegelte sich in Bergers ambivalenter Beziehung zu seinem Vater und in seiner Persönlichkeit wieder, und prägte dessen berufliche Laufbahn zwischen Theaterpraxis und Universitätslehre. In der Wissenschaft vollzog sich im betreffenden Zeitabschnitt durch den zunehmenden Einfluss der Naturwissenschaften ein entscheidender Wandel im Verhältnis zwischen Forschung, Lehre und Bildung. In der österreichischen Philosophie drückte sich dies in deren empiristischer Ausrichtung aus. Während um die Jahrhundertwende noch heute bekannte Werke der ästhetizistischen Künstler der Wiener Moderne entstanden, blieb die Theaterpraxis in diesem Zeitraum in ihrer Entwicklung hinter jener der Literatur, Musik und Architektur zurück. Vor dem Hintergrund ästhetischer Themenbereiche setzte sich Berger in seinen Lehrveranstaltungen mit diesem kulturellen Umfeld auseinander.

Die Auseinandersetzung mit den zeitgenössischen Entwicklungen auf dem Gebiet der Wissenschaft und des Theaters nahm eine zentrale Rolle in Bergers Vorlesungen, die im zweiten Teil der Arbeit erörtert werden, ein. Entgegen den frühen deutschen Theaterwissenschaftlern am Anfang des 20. Jahrhunderts, die sich vor allem mit theaterhistorischen Themen beschäftigten, plädierte Berger für eine am praktischen Theatergeschehen orientierte Dramentheorie. Den Ursprung seiner dramentheoretischen Ausführungen bildete die Kritik an der zeitgenössischen Dramatik und an den gegenwärtigen Theaterverhältnissen. Als Verfechter einer ganzheitlichen Weltanschauung verurteilte er den naturwissenschaftlichen Einfluss, insbesondere in den Geisteswissenschaften und auf dem Gebiet der Künste. Die von ihm konstatierte Krise der zeitgenössischen Dramatik brachte Berger in Zusammenhang mit deren Orientierung an den modernen naturwissenschaftlichen Erkenntnissen. Aus Bergers Affinität zur

theaterpraktischen Arbeit – er strebte über lange Jahre die Burgtheaterleitung an, die er schließlich 1910 auch erlangte – und seiner Abneigung gegenüber einer theorielastigen Wissenschaft heraus entstanden die interessantesten Ansätze in seinen Vorlesungen. Berger brachte als Universitätslehrer eine Reihe von Vorlesungstexten hervor, die für die heutige Theaterwissenschaft in Hinsicht auf deren Geschichte aufschlussreiche dramen- und theatertheoretische Ansätze enthalten.

Lebenslauf

Allgemeines

Name: Inge Praxl

Geburtsort: Wien, am 25.12.1979

Staatsbürgerschaft: Österreich

Ausbildungsweg

Seit 03/2003 Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft

1998 – 2000 Kolleg für Mode und Bekleidungstechnik Herbststraße

1990 - 1998 Bundesgymnasium St. Pölten/Josefstraße

1986 - 1990 Volksschule Eichgraben

Berufsweg

08/2008 Praktikum in der Plakatsammlung der Wienbibliothek im Rathaus

10/2007 - 05/2008 Mitarbeit an der Ausstellung ‚Wissenschaft nach der Mode‘? - Die Gründung des Zentralinstituts für Theaterwissenschaft an der Universität Wien 1943

03/2007 - 10/2007 Volontariat am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft Wien
(Bearbeitung des Teilnachlasses Alfred von Bergers)

02/2006 - 05/2006 Volontariat in der Handschriftensammlung der Wienbibliothek im Rathaus
(Aufarbeitung des Teilnachlasses Ernst Haeussermans)

10/2004 - 01/2005 Dramaturgiehospitanz am Theater in der Josefstadt

02/2002 - 07/2004 Fertigung und Verkauf im Modeatelier von Michél Mayer

10/2001 - 12/2001 u.
01/2002 - 03/2002 Kostümhospitanz am Theater in der Josefstadt