



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert

Martersteig, Max

Leipzig, 1924

XII. Kapitel: Bürgerlich-romantische Schauspielkunst

[urn:nbn:de:hbz:466:1-71797](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-71797)



Bürgerlich-romantische Schauspielkunst

„Was soll er machen? Er steht in einer zertrümmerten Kunstwelt, und kein Schauspieler kann sie wieder zusammenfügen. Er hat das Gefühl überwiegender Begabung in sich — was soll er machen? frage ich. Er macht sich zum Mittelpunkt, um wenigstens selbst etwas zu sein, da das Ganze ein Nichts ist. Ohne seine Schuld außerstand gesetzt, in ein Ganzes bescheiden, wahr, subordiniert einzugreifen, bildet er sich durch Mischung, Entmischung, Kombination, Bizarrerie eine eigene kleine egoistische Welt. Wenn der Stil verdarb, leben die Grillen auf. Seydelmann ist wenigstens die genialste Grille der heutigen Schauspielerei“. So urteilt, unter der Maske des Schwarzen Dominos, Immermann in seinen ‚Düsseldorfer Anfängen‘ über den Darsteller, der von den ersten dreißiger Jahren ab als die bemerkenswerteste Intelligenz der Schauspielkunst bestimmenden Einfluß auf seine Sachgenossen und auch auf die ästhetischen Beurteiler dieser Kunst geübt hat: Karl Seydelmann.

Die überwältigenden Leistungen, die Ludwig Devrient an der Breslauer Bühne, damals noch im Vollbesitze seiner genialen Kraft, darbot, haben den 1793 geborenen Schlesier Seydelmann auf die Bretter gelockt. Aus den Feldzügen der Befreiungskriege heimgekehrt, begann er an jener Bühne seine Laufbahn. Die großen Wirkungen von Devrients intuitiver Begabung zu erzielen, fehlte ihm freilich nicht mehr als alles: seine Figur war nüchtern und reizlos, sein Stimmorgan stumpf und seine Zunge schwer; kein inneres, natürliches Feuer half nach, diesen spröden Stoff zu beleben; er mußte sich durch das Aufgebot eines raffinierten Verstandes künstlich in Hitze setzen, mußte zu überzeugen und zu gewinnen suchen durch geistvolle Auseinandersetzung und durch Anwendung aller

unterstützenden Hilfsmittel des Metiers. So wurde Seydelmann, dank einem zähen Streben, der überragende Vertreter jener Gattung von Bühnenkünstlern, die man mit doppelsinnigem Respekt „denkende Schauspieler“ nennt. Glasbrenner hat auf diese Gattung ein witziges Wort geprägt: „Denkende Schauspieler, das sind solche, die denken, sie wären Schauspieler“. Man täte Seydelmann bitter unrecht, ihn in diesem Sinne der Gattung zuzuzählen: er war immerhin ein Meister seiner Kunst, der die ihm selbst fühlbaren Lücken seiner Begabung durch Verstand, Beobachtung und Scharfsinn auszufüllen nie ermüdete und der dadurch Wirkungen erreichte, die selbst gebildete Kenner der Bühne, wie Theodor Röttscher, zu hoher Bewunderung hinrissen.

Dieser Bewunderung danken wir es, einen wirklich erschöpfenden Einblick in die Werkstatt dieses Schauspielers und der ihm folgenden Schule tun zu können; und doppelt interessant werden Röttschers Darstellungen dadurch, daß sie uns auch einmal das Verhältnis klarstellen, wie sich um die Mitte des vorigen Jahrhunderts der Begriff von echt und groß genannter Schauspielkunst im Urteil eines Mannes spiegelte, der, mit gründlicher Gelehrsamkeit ausgerüstet, in voller Wahrhaftigkeit diese Seite der Dramaturgie eigentlich zum ersten Male auszubauen versuchte. Seydelmann ist für Röttscher gewissermaßen ein Paradigma dieser Kunst; in der aufrichtigen Schätzung der dem Schauspieler abgelauchten Kunstmittel merkt es Röttscher gar nicht, wie er in aller wünschenswerten Schärfe die Defizienz aufdeckt, die immer zutage tritt, wo in der Kunst der spekulative Verstand den Mangel ursprünglicher, anschaulich-künstlerischer Phantasie verdecken muß. So braucht Röttscher einen großen Aufwand, um uns für alle die geistreichen Hilfskonstruktionen, die Seydelmann, um eine starke Wirkung zu erzielen anwandte, zu gewinnen, als wäre des Dichters Schöpfung ein mit tausend Schlössern verwahrtes Mysterium, zu dem nur die krausesten, künstlichsten Schlüssel den Weg öffnen. Um Seydelmanns Kunst ins rechte Licht zu stellen, rückt der Kritiker die Gestalt des Dichters erst in verwirrendes Zwielicht und nicht selten gar in eine ganz schiefe Beleuchtung, zu der er das Öl aus den verschütteten Brunnen der spekulativen Philosophie mühselig heraufholt. Die wichtigste Begabung des Schauspielers aber, das verkennen wir gerade aus Röttschers Darstellung am wenigsten, fehlte Seydelmann: das volle, proteisch wandelbare Naturell, der latente Humor, die latente Leidenschaft, die auf ein Stichwort aus des Dichters Gefühlswelt zündend aufleuchten. Das Temperament des Mimen fehlte ihm und darum hatte seine Darstellung keine natürliche Beglaubigung in sich: sie mußte überreden; und wieder mußte der Kritiker seine Leser überreden, daß sie da

neulich auf der Szene die Offenbarung eines tief philosophischen Kunstverständs empfangen hätten.

Vergegenwärtigen wir uns den Zustand der Schauspielkunst nach der Herrschaft der Romantik und ihrer oft fraßenhaften Gebilde, so werden wir ohne weiteres aber auch die Seite der durch Seydelmann in Schätzung gebrachten Schauspielkunst erkennen, die der eingerissenen und fortschreitenden Stilllosigkeit doch wieder ein Gesetz entgegenstellte. Er führte die Sachgenossen, die ihn zum Muster nahmen, aus dem romantischen Gefühlsmischmasch zu einem rationalen Realismus, der sich durchaus nicht an die platte Trivialität des Lebens anklammerte, wie etwa der Ifflands, der vielmehr auf einer neuen Grundlage geistiger Einsicht die Lebenserscheinungen ihrem Wert nach klarlegen und mit dem Verstand auch noch die höchsten Gebilde metaphysischer Kunstintuition auf einen begrifflich klaren Ausdruck bringen wollte. Das war der Weg, den zu jener Zeit auch das intelligente Publikum ersehnte, so daß Seydelmann wirklich dem Zeitgeist kongenial erschien. Er spielte dem Liberalismus jener beiden Jahrzehnte zwischen 1830 und 1850 zu besonderem Dank, wenn er Lessings Nathan als einen Prediger der Humanität, wenn er Shakespeares Gloster nur als das gekrönte menschliche Ungeheuer, den Mephistopheles als knurrenden, fauchenden Teufel der Volksbuchüberlieferung gab; die dialektisch-spekulative Seite im Mephistopheles, diesem faustischen Alterego, irgendwie zu betonen, war er außerstande. Der junge Rationalismus liebte keine metaphysischen Zweideutigkeiten und Unklarheiten; er hatte Vorliebe für Charaktere durchsichtiger Tendenz, frei von allem problematischen Mischwesen.

Dieser Zug bestimmte Seydelmanns geistige Führung, obwohl weder er noch sein Ausleger Röttscher sich dazu bekennen mochten. Beide liebten es, viel tiefer zu theoretisieren und ersichtlich ist, daß Seydelmann oft mehr wollte, als er schließlich ausführen konnte. Was Röttscher an ihm bestach, war keine tiefere Motivierung, sondern nur ein reicher Schmuck vernünftelter Nuancen, womit der Schauspieler seine Rollen behängte. Wie weit er dabei zuweilen am Ziele vorbeischoß, zeigt der fast unglaubliche Mißgriff, daß er in Raupachs „Isidor und Olga“, einem Stück, das durchaus unter Russen spielt, seine Rolle, den Ossip, gebrochen russisch sprach. Wo Verstand und Skepsis allein entscheiden, mag er meist trefflich gewesen sein und durch die Leidenschaft des Kopfes über den Mangel an der des Herzens oder des Blutes weggetäuscht haben. Das Raffinement der Bosheit eines Jago zeigte er, nicht aber die von diabolischem Humor geleitete Seele dieses Outsiders der Menschheit. So liegen, nach allen anderen Urteilen, trotz Röttscher, seine Mängel

für die Tragödie klar zutage, während er in manchen Lustspielrollen „chargierten“ Charakters durch ein geistvolles Punktieren Treffliches leisten mochte. Gerühmt wird sein Riccaut in Lessings ‚Minna‘ und sein Vatel, ein französisch-deutsch radebrechender Küchenchef in der verschollenen Posse von Scribe: ‚Ehrgeiz in der Küche‘. Natürlich zog er sich selbst aber keine Grenzen; welcher Schauspieler ohne Führung hätte das je getan! Seydelmanns Repertoire ist eines der reichsten der Theatergeschichte. Er war sich seiner geistigen Überlegenheit wohl bewußt und darum griff er fast auch nach dem seiner Natur gänzlich Fernliegenden.

Aber immerhin: dem zerfahrenen deklamatorischen Stil der niedergegangenen Weimariſchen Schule wie dem tollgewordenen der Schicksalstragödie ſetzte dieſer Mann einmal wieder die Macht des nüchternen verſtändigen Worts entgegen; der übelen mimisch-plaſtiſchen Konvention die ſcharf gezeichnete realiſtiſche Erſcheinung. Denn Laubes Wort, daß immer im Bogen geſchoſſen wurde, darf in noch treffenderem Sinne auch auf die Bühnenaktion angewendet werden. Die plaſtiſchen Künſteleien der Händel-Schüh waren noch nicht vergeſſen und ein ſchier verrückter Enthuſiasmus für das Ballett ſtand nach wie vor in voller Blüte. Seit Fanny Eſſlers Tagen war die gefeierte Ballerina eigentlich die Diva an jeder deutſchen Bühne, neben der ſelbſt die Primadonna der Oper erſt in zweite Linie rangierte. Die überwuchernde Pflege des Vaudevilles, der Liederſpiele, der Melodramen hatte, mit jenen Neigungen im Bunde, ein gar ſchlimmes Ding von körperlicher Beredſamkeit auf unſerem Theater eingebürgert: da wirkte ein Schauspieler wie Seydelmann, der die charakteriſtiſche Außenseite ſeiner Geſtalten zwar ſcharf und überbetont, doch ſachlich und kräftig gab, wie eine neue ſynthetiſche Kraft.

Man kann daher wohl von einer Schule Seydelmanns reden, die ſich im Streben nach dem Charakteriſtiſch-Individuellen die Tugenden dieſes auf dem Wendepunkt zweier Perioden ſtehenden Meiſters aneignete, aber auch die ihm anhaftenden Schwächen fortpflanzte, ſofern nicht innerer Reichtum den rationaliſtiſchen Zug dieſer denkenden Schauſpielerei verſchwinden ließ. Der Hang zum Virtuoſentum empfing allerdings durch Seydelmanns Beiſpiel noch eine verderbliche Verſtärkung. Wir ſahen ja, daß ſchon Immermann der Eigensucht Seydelmanns empfindlich aber wehrlos gegenüberſtand und man darf dieſem ehrgeizigen Darſteller wenig Bedürfnis zutrauen, ſeine mühsam eroberte Meiſterschaft freiwillig auf ſeine Kunſtgenoſſen zu übertragen. In Stuttgart hat er einen Anlauf dazu genommen und verſucht, als Regiſſeur zu wirken; die ſchon erwähnte elende Korruption der Theaterwiſſchaft dort, unter der

Herrschaft von Amalie Stubenrauch, ließen ihn jedoch bald auf einen so unfruchtbaren Idealismus verzichten.

Im Jahre 1835 war Seydelmann zu einem Gastspiel nach Berlin gekommen; schon da hatte er die vereinbarten zwölf Rollen auf dreißig ausdehnen müssen. Ein solcher Beifall für einfache schauspielerische Leistungen war auf einer deutschen Bühne noch kaum erlebt worden. Man schloß darum sofort einen Anstellungsvertrag mit dem Künstler, der ihn acht Jahre, bis zu seinem frühen Tod — 1843 — an das Berliner Hoftheater band; und hier entfaltete er seine Meisterschaft.

Unter den Charakteristifern der Seydelmannschen Richtung möge hier zunächst Heinrich Marr genannt werden, der jedoch, ganz im Gegensatz zu Seydelmann, seine gesammelte Darstellungskunst vorzugsweise mit bewunderungswürdigem Eifer als Bildner, als Regisseur verwertete. Marr war unter Klingemann in Braunschweig der erste Mephistopheles der deutschen Bühne gewesen; gewiß nicht ihr bester, vielleicht nicht einmal ein guter, denn in den tragischen Kreis der Schauspielkunst drang auch er nicht ein. Aber er brachte es zu hoher Vollendung in realistischer Kleinkunst, im Genrehaften, wobei ihm eine weit tiefere Gemütskraft, als sie Seydelmann eignete, auszeichnete und ein feinerer Geschmack, als er jenen leitete. Er zog sich auch engere Grenzen als Seydelmann: Marinelli und Riccaut waren im klassischen Fache seine Hauptrollen. Vorzügliches aber leistete er in Gestalten der Iffland-Sphäre, wo er alle Feinheiten der Charakteristik sicher beherrschte und alle falsche und larmoyante Sentimentalität geschmackvoll abstreifte. Im lebendigsten Andenken der Bühnengeschichte steht er aber immer als Regisseur, als Erzieher; da war er vielleicht der würdigste Nachfolger des großen Schröder: auch in der moralischen Fähigkeit seiner Prinzipientreue. Als Meister der Szene und Lehrer des Handwerks besaß er die Leidenschaft des Metiers bis zur unerbittlichen Pedanterie, aber auch bis zur Kraft der Inspiration, durch die der sorgfältig ausgearbeitete Mechanismus einer Bühnengestalt, eines Ensembles, vom realistischen Boden wieder in die freie Sphäre künstlerischer Idealität erhoben wird. Regisseure solcher Art, die, vom Handwerksmäßigen der Kunst ausgehend, in der Entfaltung und Verfeinerung der schauspielerischen Temperamente zu jenen unmittelbaren Wirkungen gelangen, welche dem von rhetorisch-literarischer Absicht geleiteten Dramaturgen gewöhnlich unerreichbar sind, hat das deutsche Theater wenige gehabt. Der Regisseur der Routine verknöchert meist im Handwerksbrauch; davor schützten Marr die immer jugendlich bleibende Elastizität der Empfindung, die Fortbildung seiner Kenntnisse und seines Geschmacks. So ließ er seinen Lehrmeister, der ihm die Schröder-

sche Tradition vermittelt hatte, Friedrich Ludwig Schmidt, weit hinter sich.

Sechs Jahre, von 1838 bis 1844, war Marr Mitglied des Burgtheaters gewesen, dann in Leipzig der Mitschaffende an einer kurzen Epoche der Blüte unter dem Direktor Dr. Schmidt, die Joseph Wagner, Meißner, Heinrich Richter, die Damen Baumeister, Unzelmann, Günther-Bachmann, mit Marr als Regisseur im Mittelpunkt, zu einem besonders glücklichen Ensemble vereinigte. Heinrich Laube schrieb damals im ‚Leipziger Tageblatt‘ die Theaterkritik. Wie herkömmlich blieb aber auch dieser Anlauf zu einer Kunstbühne nur Episode. Marr ging darum 1848 ans Hamburger Thaliatheater zurück, wo ihm der schon erwähnte große Anteil an der Hebung dieser Bühne zufiel. Seinem ausgebreiteten Ruf als Regisseur dankte er, 1853, eine Anstellung als Direktor des Schauspiels in Weimar, zur Zeit als Franz Liszt dort die Oper leitete. Der prinzipientreue und seine Sache heilig ernst nehmende Marr schied jedoch schon nach drei Jahren infolge eines Konfliktes mit dem Intendanten von Beaulieu wieder aus: Schauspielkunst im Sinne Schröders als ernste Berufsangelegenheit zu betreiben, war an den deutschen Hoftheatern damaliger Zeit überhaupt unmöglich. Auf dem Boden Schröders, in Hamburg, war er, trotz aller Schwierigkeiten der wirtschaftlichen Situation, der rechte Mann; darum ging er auch diesmal wieder an sein Thaliatheater zurück, dem er nun treu blieb bis zu seinem Tode im Jahre 1871. Noch auf dem Sterbebette, unter andauernden Qualen, bekannte der Vierund-siebzehnjährige einem ihn besuchenden und Abschied nehmenden Freunde die alles überragende Liebe seines Lebens: „sie ist doch schön unsere Kunst!“

Wesensverwandt mit Heinrich Marr wirkte am Burgtheater von 1833 bis 1880 Karl Caroché. Er war noch unter Goethes Auspizien Schüler des Weimariſchen Theaters gewesen und hatte sich dort, unbeirrt durch den versteinernenden Stil, einen frischen Realismus bewahrt. Graziös von Körper, mit einem ausdrucksvollen Kopf und lebendiger Minensprache, suchte er zwischen Iffland und Ludwig Devrient die Mitte, ohne den letzten in Rollen wie Shylof oder Falstaff an intuitiver Kraft erreichen zu können. Auch ihm blieb die Meisterschaft in der vornehm-bürgerlichen und in der feinkomischen Sphäre vorbehalten. Er war einer der Hauptbildner des guten Burgtheatertons, worin sich Wahrhaftigkeit und feiner Humor die Hände reichten, Effekthascherei verboten aber die Neigung zu schöner Färbung und sentimentaler Gemütsbewegung zugelassen war. Unübertroffen nennt man seinen Adam im ‚Zerbrochenen Krug‘; gefeierte Leistungen waren sein Just in ‚Minna von

Barnhelm' und sein Patriarch im 'Nathan'. Laube meint, er sei im Komischen nicht ohne Übertreibung gewesen, nennt ihn aber „einen Epikuräer der Schauspielkunst“.

Während Marr und Laroche sich ohne direkten Einfluß von Seydelmann entwickelten, fügte es das Geschick, daß ein wuchtigeres und ursprünglicheres Talent als jene beiden auf fast jeder Etappe seiner Laufbahn die Nachfolge Seydelmanns anzutreten hatte, so daß ein gewisses Wettstreben, das Vorbild zu erreichen, sichtlich zutage trat: Theodor Döring. Schon in Stuttgart löste Döring 1837 Seydelmann ab, nachdem er kurze Zeit vorher am Hamburger Stadttheater die Aufmerksamkeit auf seine starke Individualität gelenkt hatte. Die Stuttgarter Verhältnisse gönnten jedoch auch ihm keine Entfaltung. Er ging nach Hannover, wo er wieder Seydelmann ersetzte und wurde nach dessen Tod ans Berliner Hoftheater berufen. Hier ward der starke Druck der Seydelmann-Begeisterung für Döring der Sporn, die eigne Seite seines Wesens und seiner Kraft zu entfalten und zu vertiefen. Auch Döring war der scharfe Aufriß des Charakters eigen; aber wo Seydelmann Farbe und Blut des vom Dichter verlangten Temperaments durch Berechnung vorzuspiegeln suchte, schob Döring allmählich immer mutiger sein eigenes Temperament unter — wobei sich die geforderte Zeichnung nicht selten etwas verschob. Mochte so die darzustellende Gestalt dieser Art hier und da um ihr volles Recht kommen, so gewann sie doch wieder durch das durchbrechende warme Persönliche des Schauspielers, durch seine Innigkeit und Wahrhaftigkeit. Nur wo der latente Schatz an Humor, den Döring so reich besaß, dem Ausdruck der Kälte, des Ingrimms, der Feindseligkeit oder der Heuchelei durchaus nicht beigemischt erscheinen darf, lag für Dörings Charakteristik die Grenze. Viel häufiger aber waren die Fälle, wo er Gestalten, die man bisher ganz abstrakt, tendenziös gespielt zu sehen sich gewöhnt hatte, vermöge dieses stets durchschimmernden Humors in der gewinnendsten Weise sympathisch machte. In der Beredsamkeit seines Antlitzes, seines wundervollen blauen Auges, in der Skala der Mimik hat er vielleicht auf den deutschen Bühnen keinen Rivalen gehabt: die körperliche Beredsamkeit gab sich so unmittelbar, so ohne Übertreibung, so präzis bedeutungsvoll, zudem in einer so stätigen, ununterbrochenen Harmonie zu den inneren Vorgängen, daß es der Worte kaum noch bedurfte. Wenn er als Nathan den verbrannten Mantel des Tempelherren faßte, floß von seinem Antlitz ein Strom überwältigender stummer Sprache, der unmittelbar tiefste Wirkung erzeugte. Er rührte eben so sicher an die leisesten Saiten des Gemüts, wie sein Humor, wo er sich rein entfalten konnte oder sich zur eigentlichen Komik, zur Ironie und Laune wandelte, aus über-

reichem Quell hervorströmte. Er brauchte nicht erst eine Situation zuzuspitzen, damit die komische Pointe heraustrat. Gewannen dadurch schon Charaktere des Gegenwartslebens erhöhte Bedeutsamkeit, wie sein Kaufmann Bloom, sein Bankier Müller, sein Piepenbrind, sein Lebrecht, so feierte die schöpferische Gewalt dieses proletarischen Humors ihre schönsten Siege in Gestalten echt dichterischen Ursprungs, wenn es Kleists Adam und Kottwitz oder wenn es die Shakespeare-Humoristen Falstaff, Polonius, Malvolio oder Molières Orgon darzustellen galt. Lessings Nathan ist nie der didaktisch-tendenziösen Bedeutsamkeit so gänzlich entkleidet und dafür so völlig als liebevoller, fluger, durch Wärme des Herzens gewinnender Mensch gespielt worden wie von Döring. Bei den Münchner Muster-gastspielen entschied sich seine überwiegende Begabung für das humoristische. Sein Adam hat das Meisterwerk Kleists des Zerbrochenen Krugs erst populär gemacht; sein Dansen im ‚Egmont‘ galt als mustergültig. Doch spielte er auch den Wurm in ‚Kabale und Liebe‘, den Carlos im ‚Clavigo‘, den Burleigh in ‚Maria Stuart‘ und endlich seinen vielumstrittenen Mephisto bei jener Gelegenheit. Die Anhänger Seydelmanns tadelten ihn in der letzten Rolle, weil sein Teufel Hörner und Klauen so ganz abgestreift hatte; aber auch die nach einem transzendenten Dämon Verlangenden kamen nicht auf ihre Rechnung. Den sarkastischen Nihilismus des skeptischen Prinzips jedoch brachte Döring trefflich, und die Schülerszene, von ihm gespielt, darf als unerreichbar bezeichnet werden.

Döring hat viele Nachahmer gefunden, aber seine Kunst war keine übertragbare, mitteilbare; sie lehrend etwa dem Ensemble des Berliner Theaters zu vermitteln, fehlte Döring obendrein Neigung und Beruf. Neben ihm tummelte an dieser Bühne sich doch ein jeder, wie er wollte und konnte. Als er 1878, im Alter von achtundsiebzig Jahren, starb, war es, als wäre er nie gewesen. Seinen ehrlichen Realismus, der doch nach poetischem Ausdruck strebte, teilte neben ihm auf diesem Schauplatz, Karl Berndal, der von 1854 bis 1885 im Range der gesetzten Helden und Heldenväter in musterhafter Weise wirkte. Dörings körperliche Beredsamkeit fand in Ernst Krause von 1870 bis zu seinem Tode, 1892, einen geschmackvollen Nachahmer und manche Seite seines reichen Humors wußte sich auch Heinrich Oberländer, einer der besten Lehrer heranwachsender Schauspieler, anzueignen und eigenartig auszubilden.

Unter den Eindrücken Seydelmanns hat auch die Jugend eines Charakteristikers der deutschen Bühne gestanden, der, im Gegensatz zu Marr, Döring und Laroche, das Isolierungsprinzip seines Vorbilds künstlerisch und geschäftlich zur weitesten Entfaltung zu bringen

zeitig sich anschickte. Man sprach und spricht viel vom Virtuositentum am deutschen Theater und wenn man diesen Gegenstand benennt, so gibt man ihm den Namen Friedrich Haase. Wir sahen, daß die Erscheinung des Virtuosen viel älter ist, und von der moralischen Seite dieses Typus können wir nachgerade absehen. Zudem war das Theater nicht der einzige Ort, wo er blühte: wie manchen Gelehrten zum Beispiel hätte derselbe Vorwurf treffen müssen; wie mancher verzichtete zu jener Zeit darauf, seine geistige und sittliche Energie zunächst an eine sehr wünschenswerte Reform des Hochschulwesens zu setzen, und sah gelassen zu, wie neben dem vornehmen Lehrgebäude seines besseren Wissens die Dressur im Zopf des Bürokratismus und die staatliche reaktionäre Überwachung der Wissenschaften strotzend sich breit machten. Denn in der Tat gab es in jener Übergangsperiode neben den Virtuosen der Schaubühne auch eine beträchtliche Anzahl Virtuosen des Katheders. Immer blüht übertriebener Personenkultus um so mehr, je weniger für das dringende Anliegen eines gediegenen Zusammenwirkens aller kulturellen Kräfte Erfüllungsaussicht vorhanden ist.

Für die ästhetische Wirkung des Virtuositentums brachten Erscheinungen wie Friedrich Haase, Bugumil Dawison, Emil Devrient u. a. ebenfalls kaum neue Gesichtspunkte; sein Gebahren wurde nur auffälliger, weil nun, bei der noch erhöhten Verkehrsmöglichkeit, die Ausübung dieses Metiers noch leichter und die künstlerische Gewissenhaftigkeit noch seltener geworden war. Die Dramaturgie des Kassensrapports und des Eisenbahnfahrplans stand bei diesen dramatischen Musterreisenden allein in Ehren. Das große Publikum jedoch begriff und billigte sie; und während der einzelne Theaterkritiker dagegen eiferte, besorgte die Presse in ihrer Gesamtheit bereitwillig die Reklame für diese künstlerischen Interpreten des freihändlerischen Zeitgeists.

Friedrich Haase, der Sohn des ersten Kammerdieners Friedrich Wilhelms IV., das Patenkind dieses Königs, hatte keinen Geringeren zum Leiter seiner ersten theatralischen Studien gehabt als Ludwig Tieck. Das Milieu seiner Jugend hat ihm ferner reichlich Gelegenheit geboten, jene Welt, deren glücklichster Repräsentant er auf der Bühne werden sollte, aufs Intimste zu beobachten: die der höfischen Aristokratie. Sein Talent hatte sich derart mit den Ausdrucksformen dieser Sphäre, in der Echtes und Verlogenes, Geist und Borniertheit bis zur Unerkennlichkeit zusammenschließen, getränkt, daß ihm in der erlangten Meisterschaft geistvoller Charakterisierung und Nuancierung immer die Gefahr nahe lag, vom echten in den falschen Ton umzuschlagen. Zuverlässig und sicher traf er eigentlich nur den gemischten Charakter jener Gesellschaft, wo durch die aalglatte aristokratische

Form die liebenswürdige aber leise boshafte Borniertheit durchschimmern darf. In diesem engen Kreise war er vorzüglich zu nennen; er verfügte für solche Rollen über einen Reichtum wirksamer Nuancen. In der Darstellung echter, edeler Charaktere dagegen überaristokratete er den Aristokraten. Sein Hamlet kam vor lauter Prinzsein nicht zum Menschwerden, und umgekehrt war sein Shylok ein Börsenbaron des mittelalterlichen Venedigs, sein Cromwell eine noch schlimmere Verzeichnung des ohnehin verunglückten Raupach'schen Produktes. Für Haases Aristokratenrollen aber loderte in dem sonst immer demokratischer sich brüstenden deutschen Publikum nachgerade ein Enthusiasmus auf. Es gefiel diesem Geschmack ganz außerordentlich, dem Vornehmsein diese — willkürliche oder unwillkürliche — Dosis Troddelhaftigkeit beigemischt zu sehen. So in dem albernen Gutzkow'schen Machwerk ‚Der Königsleutnant‘ wo das junge deutsche Dichtergenie den misogynen französischen Kavaliere des ancien régime zu heimischer Empfindsamkeit herumkriegt und die hier sogenannte Poesie, den Nationenhader beschwichtigend, das Band schlingt zwischen Adel und Bürgertum. Die grenzenlose Beliebtheit dieses Grafen Thorane in Haases Darstellung darf als ein Kultursymptom bezeichnet werden: man schwelgte geradezu in der narrotischen Sentimentalität, die der Virtuosen über diese Gestalt ausgoß. An Stelle des von Gutzkow beabsichtigten leise komischen Anstrichs des Königsleutnants, der das Stück einigermaßen erträglich wirken macht, kam in Haases Darstellung durch die Übertreibung der aristokratischen Allüren nur unfreiwillige Komik zustande. So ließ sich der demokratisch gewordene Deutsche die Aristokratie gern gefallen: vornehm-sentimental — aber nicht mehr ernst zu nehmen.

Nach einer Versuchszeit in Weimar und in Berlin war Haase in Prag mit Auszeichnung tätig gewesen; von dort hatte ihn Dingelstedt nach München berufen, wo er bei den Mustervorstellungen seinen Ruhm begründete. Er spielte damals einen trefflichen Hofmarschall von Kalb und einen glaubwürdigen Marinelli. Feste Engagements boten ihm dann Frankfurt und St. Petersburg. Nach Deutschland zurückgekehrt, erhielt er für ein Jahr das Amt und für Lebensdauer den Titel eines Hoftheaterdirektors von Koburg-Gotha. 1869 legte er in Amerika das Prüfungsexamen für die große Virtuosenlaufbahn ab, um sich ihr für die Folge dauernd hinzugeben. Da ein solcher Schauspieler gewissermaßen ohne Bluterneuerung lebt, wird die reizvollste Darstellung, die bis in die feinsten Details bewunderungswürdig durchgeführt sein mag, doch schließlich die einer automatischen Wachsfigur. Wenn nach dem Wort des Weltweisen „alles fließt“, darf sicherlich der Schauspielkünstler, so wenig wie ein anderer werdender, auf einem Zustand beharren wollen,

in dem die wesentliche Quelle seines Wirkens, das Temperament, keine Erneuerung erfährt.

Von 1871 bis 1876 leitete Haase das Leipziger Stadttheater. Nach Art der englischen Bühne versuchte er dort schon vor den Meiningern einige Shakespearé-Dramen, den Kaufmann von Venedig und Richard III., mit großem, kulturhistorisch getreuem Ausstattungspomp. Er erfuhr damals dafür mehr Anfeindung als Anerkennung. Natürlich stand er in diesen Vorstellungen auf seiner eigenen Bühne wieder als Gast und Virtuos im Mittelpunkt. So mußte er als Bühnenleiter scheitern; nichts liegt wohl weiter auseinander als die Gewöhnung des gastierenden Virtuosen und das bildende Vermögen direktorialer Sorgfalt. Auch der spätere Versuch Haases, sich bei der Gründung des „Deutschen Theaters“ in Berlin wieder einem festen Ensemble einzuordnen, brachte ihm kein Genügen; er mußte schon bei seinem Metier bleiben: „In den Mauern zu weilen“ bald dieser, bald jener Residenz, der größten und der kleinsten Städte des Vaterlands und der angrenzenden Weltteile, und trotz des versicherten „letzten Gastspiels vor seinem Scheiden von der Bühne“ noch ein oder mehrere „allerletzte“ immer wieder in den gleichen Rollen zu „absolvieren“ — wie's im Theaterreporterstil heißt. Haase ist der populärste, weil weitestgekannnte Schauspieler des Jahrhunderts gewesen, der Meister des Künstlichen, das von altersher auf den Brettern mehr bewundert worden ist als das Künstlerische. Von ihm kennt das deutsche Publikum jede Nuance; er galt ihm als Begriff und Typus der Schauspielkunst schlechthin: wie hätte eine Routine, die das zuwege brachte, trotz aller anfeindenden Ironie der Kritik, nicht zur Nachahmung reizen sollen!

Diesem lauten Ruhm gegenüber hat ein geschichtlicher Rückblick von künstlerischen Zeitgenossen, die sich, das Virtuosentum verschmähend, innerhalb ihres heimischen Ensembles zu hoher Bedeutung zu entfalten gewußt hätten, wenig zu vermelden. Immerhin das für das Gedeihen der Kunst Erfreulichste, wenn die Überlieferung sie „gediegen“ nennt: wie die hochbegabten Charakteristiker Ludwig Ferdinand Pauly in Dresden und Friedrich Jost in München, die in einem engen Kreis den Besten ihrer Mitlebenden genug getan haben, an Vielseitigkeit und Unmittelbarkeit des Temperaments, der Phantasie die reisenden Virtuosen oft weit überholten und doch nie zu künstlerischer Wirkung in die Breite gelangten. Keine Kunst bedürfte so sehr einer umfassend organisierten und kontinuierlich wirkenden Zentralstelle, wenn alle ihre Kräfte zur gerechten Entfaltung und Wirkung kommen sollten, wie die des Theaters, und gerade ihr fehlte ein solcher Sammelpunkt. So ist heute noch jedes ehrgeizigere Talent auf die Laufbahn des Virtuosen angewiesen,

„und keiner lebet, der aus ihrem Dienst
die Seele hätte rein zurückgezogen.“

Eine kurze meteorartige Laufbahn dieser Art nahm auch der polnische Schauspieler Bogumil Dawison, dessen slavisch-jüdisches Naturell ganz in die Sphäre leidenschaftlicher Charaktere neigte. Er hatte in Lemberg auf der polnischen Bühne begonnen; auf der deutschen konnte dann sein der Bändigung bedürftiges Talent keine bessere Schulung empfangen als bei Maurice in Hamburg. Halb dort zugestutzt und noch sehr stark mit dem — übrigens auf dem deutschen Theater immer recht beliebten — slavischen Dialektanklang behaftet, kam er 1853 nach Dresden, wo er in grimmige Nebenbuhlerschaft zu dem nächst Haase berühmtesten Gastspielvirtuosen der Zeit, zu Emil Devrient, geriet. Vorher hatte er versucht am Wiener Burgtheater emporzukommen; dahin jedoch hatte sein greller Stil ganz und gar nicht passen wollen. Als er den Othello spielen wollte, schnitt Laube ihm dies Begehren mit den Worten ab: „Othello ist ein Löwe, — wenn Sie ihn spielen, wird er ein Tiger und das verfälscht das Stück“. So hatte Dawison dem Burgtheater bald wieder den Rücken gekehrt.

Seiner Darstellung haftete etwas Aufgeblasenes, Gespreiztes, Übertriebenes an; die eigentliche künstlerische Note ersetzte er durch Effektthascherei. Die Komödiantenrolle par excellence, Brachvogels Narziß, war sein Steckenpferd, und in Charakteren, die etwas bizarre Gestaltung vertragen, wie Shyloß, Muley Hassan, Franz Moor bot er zündende Leistungen. Doch ist auch seine sympathische Durchführung des Carlos im ‚Clavigo‘ zu rühmen; der Tropfen slavischer Sentimentalität, den er der Stepsis dieses Verstandesmenschen beimischte, tat diesem ästhetisch wohl. Durch die gleiche Beimischung gewann auch sein Bonjour in Holteis Liederspielen eine besondere Nuance. Das Engagement am Dresdner Hoftheater dämmte indes den Hang zum Virtuositentum bei Dawison ebensowenig ein wie bei seinem Rivalen an der sächsischen Bühne, Emil Devrient. Die Sucht, nur große, erste Rollen zu spielen, immer mehr Gastspielurlaub zu erhalten, immer mehr Ruhm und Schätze zu gewinnen, verzehrte den ehrgeizigen Mann vor der Zeit. Von einer Amerikafahrt kam er mit zerrütteten Nerven heim und starb in geistiger Unnachtung 1872. Für die soziale Bewertung des Schauspielersstandes hat Dawison eine betrübende und seinerzeit viel erörterte Episode beigezeichnet. Er hatte an den Hamburger Kritiker Robert Heller in einem öffentlich verbreiteten, von persönlichen Beleidigungen strotzenden Brief Rache für eine abfällige Beurteilung genommen, die ihm eine Herausforderung Hellers eintragen sollte. Dieser aber war Dawison in feigster Weise ausgewichen, und Heller hatte nicht verfehlt, des

Künstlers Benehmen weithin bekannt zu machen. Dieser Vorfall, 1861 spielend, trug dazu bei, im besseren Publikum und in der öffentlichen Stimmung allmählich doch ein leise ironisches Mißtrauen gegen das zum Unfug ausartende Virtuosenwesen zu säen.

In der ungeschwächten Gunst der Menge hat sich in ihm bis zum letzten seiner Tage Emil Devrient behauptet. Er war der glänzendste Vertreter des klassizistisch-romantischen Stils; das „Schöne an sich“ war sein Leitstern. Emil, der jüngste von drei Neffen des großen Ludwig, die der Bühne sich zuwandten, wurde 1803 geboren und stand in seiner reiferen Jugend noch unter dem Einfluß der Goetheschen Schule, wie sie Pius Alexander Wolff nach Berlin verpflanzt hatte. In Klingemann fand er, gemeinsam mit seinem Bruder Karl, einen verständigen Mentor, der die ersten Schritte der beiden auf der Braunschweiger Bühne leitete. Dann kam Emil nach Leipzig in die pseudoklassische Periode Küstners; den Ausschlag für seinen künstlerischen Charakter aber gab das dauernde Engagement an der Dresdner Bühne, der er von 1831 bis 1868 angehörte. Die Residenz der sächsischen Kurfürsten und Könige hat unter allen deutschen Städten den akademischen Klassizismus, der unmittelbar auf die Rokokokultur gepflanzt war, am treuesten und am längsten bewahrt. Das wesentlich vom Hof bestimmte öffentliche Leben ordnete sich diesem Gesamtton unter und nahm den Geschmack an, der durch jene konservative Pflege bestimmt worden. Hier war alles auf eine glatte Harmonie gestimmt, die nicht, wie in Berlin, durch die rasch aufgegriffenen Schwingungen neuen Zeitgeistes oder, wie in Wien, durch ein stetig zudrängendes kräftiges Volksleben berührt wurde. Die Stadt war groß genug, nicht zur Karikatur eines Ingelfingen herabzusinken und blieb doch wieder genug Kleinstadt, den eigenartigen Charakter ihrer höfischen Kultur zu bewahren. Es war dort, als das Hoftheater begründet wurde, schon eine feste Kunstform vorhanden, der sich die unerfahrene deutsche Kunst anschmiegen konnte. Diese Einflüsse blieben in Emil Devrients künstlerischem Wesen stets erkennbar. Er war kein Darsteller von ausgeprägtem Wollen, kaum von besonderer Intelligenz; durch den Schein eines ungebrochenen Idealismus zu wirken, war sein einziges Bestreben. Von Tasso, den er gern und ganz auf den mitleideinflößenden Schöngeist hinausspielte, hatte er gelernt, wo man genau erfahren kann, was sich ziemt, und was infolge davon gefällt: er war der Abgott aller theaterliebenden Damen zwischen 1830 und 1866; und in allen Städten, wo schräge Bretter zum Spielen aufgeschlagen sind. Natürlich stand auch er, wie alle Virtuosen, denen Beifall und Glück ein Leben lang treu geblieben, durch sichere technische Beherrschung seiner Kunst über dem Durchschnitt der Zeitgenossen. Das hat die sonst

mit Recht am Virtuosenstum geübte Kritik zumeist unterschlagen. Nach irgendwelchen Vorzügen hin mußte der Virtuos schon Meisterschaft an den Tag legen. Bei Emil Devrient konzentrierte sie sich auf das Relative: auf elegante Erscheinung, jugendlichen Eindruck, Anmut und Grazie der Form, auf durch keine Dissonanz getrübbten Wohlklang des Tons. Leidenschaft und Charakteristik hielt er in den Grenzen nie verletzter Harmonie, die ihm höchster Zweck war. Er erschütterte nie ein Gemüt, aber er entzückte; er ließ jeglichen Sturm in schönen Wellen ausfließen und erlöste von den tragischen Zerknirschungen durch das ideale Pathos seiner Sprache, durch den melodischen Klang des Schmerzes und die adelige Pose, die er vollendet bewahrte, wenn er auf die verschiedenen Schafotte hinaufstieg: als Essex, als Egmont, als Struensee. Diese schönen, anmutigen Herren wiesen freilich kaum äußerlich ein Unterscheidungszeichen auf und waren innerlich vollends über einen Leisten geschlagen: dasselbe, wellige gescheitelte Blondhaar umrahmte das Antlitz eines Posa, eines Uriel Acosta, eines Petruccio, als wenn diese drei Zwilingsbrüder gewesen wären. Sein Verhältnis zur Dichtung war gänzlich durch seine Persönlichkeit bestimmt. Diese unbedingt durchzusetzen und sie sich durch keinerlei Rücksicht einschränken zu lassen, war bei ihm und seinesgleichen ein auf tiefer Überzeugung beruhendes Prinzip, an dem jeder Regisseur, jeder Dramaturg mit seinem bessernden Eifer scheiterte.

Eduard Devrient, der, vor seiner Berufung nach Karlsruhe, in Dresden die Regie des Schauspiels führte, seufzte schwer unter dem Virtuosenegoismus dieses von der Menge vergötterten Bruders; und als Guzkow sein Dramaturgenamt in Dresden antrat, ließ er es sich schwarz auf weiß in seine Dienstinstruktionen schreiben, „daß der Dramaturg verpflichtet sei, auch den ersten Talenten seine Ausstellungen nicht zu verschweigen, wenn sie nach seiner Meinung das Interesse des Dichters nicht genau treffen und dadurch die Harmonie des Ensembles benachteiligen“. Wie schön, daß das auf dem Papier stand! Nach Guzkows Sturz in den Stürmen der Revolution glaubte der sächsische König am besten zu fahren, wenn er Emil seinem Intendanten Lüttichau direkt als artistischen Ratgeber attachierte; dadurch war wenigstens aller Kompetenzstreit aus der Welt geschafft: der Virtuos, dem doch die Herrschaft über die öffentliche Meinung zusiel, war nun auch das dramaturgische Gewissen des Theaters.

Unter den ausgezeichneten Helden dieser Jahrzehnte ist neben Emil Devrient zunächst Hermann Hendrichs am Berliner Hoftheater zu nennen. Er besaß, im Gegensatz zu Devrient, bei aller derben gewinnenden Männlichkeit eine köstliche Naivität, viel künstle-

rischen Instinkt, aber wenig Intelligenz und Phantasie. Er war ein treuherziger, kraftstrotzender Tell, ein biderber Götz aber ein nur in der allgemeinsten Theatralik umherirrender Hamlet. Doch bestach auch er durch Harmonie prächtiger körperlicher Bildung, durch den Klang der schönen Stimme und innerliche Wärme, so daß seine Darstellungen, trotz der meist ganz mangelhaften Charakterzeichnung, eines großen Zugs nicht entbehrten.

Den Schatten zum Lichte von Hendrichs freundlich-warmem Naturell könnte man den mit ihm wirkenden Ludwig Dessoir nennen. Eine tiefe, innerliche Natur, die sich nur schwer und dann immer eruptiv äußerte, wodurch er in entsprechenden Aufgaben, wie Othello und Lear, von allen Schauspielern seiner Zeit am meisten von jenem vielbesprochenen „Dämonischen“ an den Tag legte, das Seydelmann wohl theoretisch zu verteidigen aber nicht darzustellen vermocht hatte. Für Dessoirs schwerblütige Innerlichkeit, die mit dissonierenden Ausdrucksmitteln zu schaffen verurteilt war, hat Brachvogel „Narziss“ geschrieben; diesem Darsteller verdankte das bedenkliche Produkt den breiten Erfolg.

Man kann nicht sagen, daß ähnliche intuitive Talente hoch in der Gunst des Publikums gestanden hätten. Sie galten weniger als die Vertreter der konventionellen Schönspielerei und der geistreichen Tüftelkunst. Man empfand sie nicht als „denkende“ Schauspieler und wollte doch gern alles recht verständig und leicht faßlichen Idealen gemäß gefärbt haben. Hier ist noch der prächtige Karl Grunert zu nennen, ein großzügiger Interpret des Lear, des Macbeth, des Richard, der in Stuttgart wirkte und gelegentlich gastierend seine Kunst in Deutschland geschätzt machte. Ferner Franz Hoppe, der in Berlin eigentlich Seydelmann ersetzen sollte, als Charakteristiker aber weniger bot denn als Held und Heldenvater; er war bei den von Tieck geleiteten antiken Vorstellungen der König Odipus. In Dresden beherrschte Karl Porth als solch ein schwerer Held kraftvoll, gediegen und gebildet das entsprechende Fach. Hierher gehört auch Otto Lehfeld, der unter Dingelstedts Leitung der trefflichste Lear der deutschen Bühne, der wichtigste und finsterste Hagen Tronje wurde, dessen Entwicklung aber durch ein tragisches Geschick unterbunden ward: infolge einer fortschreitenden chronischen Schwerhörigkeit verlor er die Kontrolle über sich selbst und wußte sich nicht mehr im richtigen Kontakt zum Ensemble zu halten, so daß seine oft mächtigen Darstellungen mehr und mehr zum Grotesken hinneigten.

Eine Entfaltungstätte reicher Talente war in dieser Periode das hannoversche Hoftheater. Hendrichs und Grunert hatten sich dort gebildet; dort wirkte Karl Devrient als Meister der Charak-

terisierung, wirkte im Jahre 1794 der treffliche Wilhelm Kaiser; von dort war Döring nach Berlin gekommen und kam nun von dort nach Wien, als Ersatz für den alternden Anschütz, der durch gebundenen breiten Humor ausgezeichnete Bernhard Baumeister. Einen anderen Teil der Anschützrollen übernahm am Burgtheater Dr. August Förster. — Immer war diese Bühne eben noch die einzige in Deutschland, wo sich allmählich ein festes System herausgebildet hatte und behauptete: hier wehrte man dem Ansturm der Reise-Schauspieler; die langen Gastspiele auswärtiger Künstler hörten nach und nach auf, und ebenso beschritt man den ansässigen Darstellern die Gelegenheit, auf den Irrfahrten der Gastspielerei Schaden zu nehmen. Das hatte schon Holbein angebahnt; unter Laube wurde es festes Prinzip. Damit war unstreitig der Vorteil verknüpft, daß sich die vorhandenen Talente in strengerer Harmonie zueinander entwickelten. Und starker Talente gab es innerhalb des Burgtheaterkreises stets eine solche Fülle, daß der immer bereite Wettstreit die Gefahr einer Verzopfung ausschloß. Überall sonst am deutschen Theater lebte man von der Hand in den Mund, die Kräfte kamen und gingen; und trieb das geschäftliche Interesse dazu, diesen oder jenen Star als Glanzstück dem Theater dauernd zu gewinnen, so gestand man ihm drei-, vier- und fünfmonatige Urlaube in jedem Jahre zu, damit er auswärts Geld und Ehren ernten konnte. An solchen Zugeständnissen mußte natürlich jede bessere dramaturgische Absicht scheitern. Auch davon sah man in Wien grundsätzlich ab. Wie weit das Burgtheater in harmonischer Kunst dem übrigen Deutschland voraus war, sollte man auch in Berlin gewahr werden, als die Burgschauspieler, vom Ende der sechziger Jahre ab, häufiger zu Gesamtgastspielen kamen. Diese Periode der Wiener Schule verdient ein besonders glänzendes Blatt im Buch der Jahrhundertchronik.

Da steht obenan in den fünfziger Jahren der künstlerisch weit schwerer als irgendeiner der vielgenannten Virtuosen wiegende Josef Wagner. „Ein Hamletdarsteller“, sagt Laube, „den ich nirgends übertroffen, nirgends erreicht gesehen habe. Man kann den Hamlet geistreicher spielen, ja: aber Wagners Hamlet wirkt dennoch tiefer.“ Während aber Dawison seinen polnisch-jüdischen Dänenprinzen in aller Welt verauktionierte, schuf dieser stille große Künstler, den 1870 schon ein früher Tod abrief, am Burgtheater seine tiefbeseelten Gestalten, die allen Zeitgenossen in Wien — und fast ohne die sonst doch immer bereite Einschränkung — unvergeßlich bleiben. Und neben Wagner, dem schönen Genius der Tragödie, stand in unverwüstlich scheinender Jugendkraft der Liebling Thalias, Karl Sichtner. Berlin hatte für Sichtners Rollenkreis in Theodor

Liedtke eine treffliche Kraft. Aber wie scharf scheiden sich diese beiden gefeierten „Bonvivants“ der beiden größten deutschen Theater, den Stilunterschied zwischen Berlin und Wien scharf beleuchtend. Bei Sichtner noch im Alter die feine Liebenswürdigeit, der immer unabsichtliche, anspruchslose Humor, streng in der Linie des Ensembles; bei Liedtke, trotz aller Wärme der Empfindung und aller Kühnheit der Pointierung, doch die nicht zu überwindende Stillosigkeit, die keine reine Wirkung aufkommen ließ. Sichtner spielte ersichtlich für einen instinktiven, sicheren Geschmack, der an sich nicht den Gipfel höchster Kunstforderung darstellen mochte, der aber doch Geschmack war, das heißt, sichere und lebhaft empfindung für Schönheit und Seele; Liedtke spielte für den Berliner Geist, für den Verstand, für das Behagen am Wiß, an der Antithese, an der Ironie. Daraus aber folgte das Schlimmere: er spielte nicht mit seinen Partnern, sondern mit und zu dem Publikum.

Serner neigten fast alle Schauspieler außerhalb des Burgtheaters dahin, irgendwie Spezialisten zu werden; das bureaukratische System der Leitungen begünstigte das: Schubfach S. Nr. 5! Am Burgtheater legte man Wert auf eine harmonische und reiche Entfaltung der Persönlichkeit und lange — oft freilich viel zu lange, so daß der Jugend schönes Feuer ausgebrannt war, wenn der Anwärter endlich den großen, den hohen Göttern opfern durfte — mußte man den Geist des Hauses geatmet haben, ehe man in den Kreis der Geweihten eintreten durfte. Einige Neulinge jedoch, die Laube brachte, setzte er auch gleich fest in den Sattel. So namentlich Joseph Lewinsky und Adolf Sonnenthal. Lewinsky zündete in jungen Jahren durch die lebhaft sich in plastischer Bildkraft äußernde Phantasie, die seiner Innerlichkeit etwas Loderndes gab. So wurde er ein vortrefflicher Jago, Muley Hassan, Franz Moor und Richard. Dann aber, Anschütz nachstrebend und Laubes Prinzip sich aneignend, auch ein Meister des Worts, der Rede von gesättigter Färbung, ohne je, wie die meisten Charakteristiker jener Zeit, dem Hang zur Nuance zu verfallen. Sonnenthal, der bei seinem Burgtheaterdebüt zunächst wenig Glück hatte, entfaltete seine Eigenart an den Liebhaberrollen der modernen Franzosen. Er fand bald heraus, was das deutsche, was besonders das Wiener Publikum diesen sozialen Typen beige-mischt haben wollte: das weiche, romantische, deutsche Herz, den beweglichen Ton des Gemüts und, wo es anging, ein Schuß tränenlösender Sentimentalität. Der Held mit dem zwar demokratischen Gewissen, der aber Bildung und Gestalt, wie den Adel des Tons von einer höheren Form der Aristokratie vorausnahm, die die alte in diesen Vorzügen weit überholen sollte. Dieses Ideal zukünftiger, durch die freie Bewegung zu erreichender Vornehmheit, das war

Sonnenthals eigenste Rolle. Die falsche Note, die dieser Empfindungsweise des Publikums beigemischt war, konnte und kann man auch in Sonnenthals Darstellung nicht überhören. Bei allen glänzenden Vorzügen einer vollendeten Technik litten seine Gestalten doch durch eine eingestreute leise Koketterie, die gegen das Feuer seines Temperaments und seiner Leidenschaft immer etwas mißtrauisch machte. Sie stimmte jedoch ganz zu dem Geschmack jener Jahrzehnte, der, bis zur Gegenreaktion des naturalistischen Realismus, an dieser verschönernden Konvention festhielt. Und auf der Basis dieses Geschmacks erhob sich Sonnenthals Kunst in einer bewunderungswürdigen Harmonie des Inhalts und der Form. Die spätere Generation noch trug dieser Meisterschaft Anerkennung, wenn sie Sonnenthal als alten Risler in Daudets Drama feierte. Zeitgenossen aber erinnern sich mit Vorliebe seiner feinen psychologischen Kunst in der Rolle des Clavigo: dieser haltlosesten aller Männergestalten Goethes den vollen ästhetischen Anteil einer doch vorwiegend demokratisch-tendenziös empfindenden Zeit gewinnen zu können, setzt ein künstlerisches Vermögen voraus, das jenseits aller moralischen Teilnahme hervorragend sein mußte. Ähnlich triumphierte seine Kunst in der Darstellung des Shakespeareschen Richard II., als die Königstragödien über die Szene der Burg zogen.

Die komische Bühne Wiens war am Karltheater neben Nestroy, dem unverwüßlichen aber freilich ziemlich entarteten Erben Rainunds, noch immer durch Wenzel Scholz vertreten; den beiden hatte sich Karl Treumann zugesellt. Am Theater an der Wien wirkte Karl Matthias Rott; das Vaudeville und die Operette fanden eine schöpferische Kraft in Ida Brüning-Schuselka. Aber auch in Berlin hatte sich an den alten Kräften des Königstädter Theaters, besonders an Heinrich Ludwig Schmella, eine jüngere Komikerschule herangebildet. Die der Hauptstadt wertesten Zöglinge derselben waren August Neumann, Fritz Beckmann, Karl Meißner und Emil Thomas. In München bewahrte der mehr der Wiener Schule nahestehende Ferdinand Lang seine Domäne; in Frankfurt hatte man einen starken Lokalkomiker in Friedrich Hassel, dem Börne das Meisterprädikat zuerkannte; in Dresden den als Possendichter schon genannten Gustav Käder.

Die Intendantleitungen in Deutschland betrachteten gemeinhin die derbe Komik als eine Kunst zweiten Ranges und gaben sich selten Mühe, für dieses Genre ursprüngliche Talente zu erwerben oder auszubilden. Allerdings haftete ja den Volksbühnen und den Zweiten Theatern, wie sie in den Großstädten entstanden waren, immer ein oppositioneller Charakter an — oppositionell gegen die literarische Richtung des Theaters — und das parodistische Element entwickelte

sich infolgedessen an jenen Bühnen stärker, als es mit einer rein künstlerischen Absicht verträglich war. Aber das starke Talent hätte doch nicht übersehen werden dürfen. Es war darum wieder ein Akt dramaturgischer Einsicht, daß sich das Burgtheater von Berlin Friß Bedmann (den berühmten Eäensteher Nante), und Karl Meißner heranholte, um das künstlerische Bild des Ensembles auch nach dieser Seite hin zu vervollkommen. Bedmann und Meißner, ins Burgtheater verpflanzt, fielen hier anfangs leicht und oft — jener noch mehr als dieser — aus dem Stil; der unbezwingbare alte Hanswurst der Volksbühne meldete sich zuweilen zum Wort. In bescheideneren und feineren Grenzen der Komik entwickelte sich, von 1864 an, Hermann Schöne an dieser Bühne.

Von besonderer Bedeutung für die komische Bühne wurden die erwähnten, zwischen 1850 und 1860 entstandenen Berliner Theater, an denen die einheimische Posse sozialpolitischer Tendenz gepflegt wurde. Hier waren Karl Helmerding und Theodor Reusche die typischen Vertreter des Zeitgeschmacks, der noch fest an der parodistischen Pointe hielt, obwohl beide Darsteller, namentlich aber Helmerding, dem Gebiete der psychologischen Charakteristik weiten Spielraum abgewannen und oft lebenswahre Gestalten schufen, die vielleicht der gemütvollen Sphäre der Kunst Raimunds wieder am nächsten kamen. Die dramatische Produktion nahm ja dieselbe Wandlung vor: die politische Posse wurde mehr und mehr zum Familienstück, zum „Volksstück“, entfaltete stärker die moralische Absicht als die politisch-tendenziöse, so daß das satirisch-parodistische Element eigentlich nur im Couplet noch ein rudimentäres Dasein fristete. Allmählich verschwand es im Volksstück und fand in erweiterter Form in der Operette Unterschlupf, die sich überhaupt der parodistischen Komik bemächtigte. Andererseits strebte das literarische Drama dahin, auch die niedrig komischen Erscheinungen in objektiver, den ernstesten Charakteren psychologisch und ästhetisch ebenbürtiger Weise zu behandeln. Das setzte eine neue Schulung der komischen Schauspielkunst voraus, die sich nun strenger dem Rahmen der Kunstbühne einfügen mußte. Das Berliner Hoftheater gewann eine, diesen veränderten Bedingungen sich trefflich anpassende wertvolle Kraft in Arthur Dollmer; jedoch erst von 1874 ab, weshalb an diesen Schauspieler im letzten Kapitel die weitere Entwicklungslinie der komischen Schauspielkunst wieder angeknüpft werden wird.

Für den weiblichen Komiker, für die Soubrette also und die komische Alte, war von Haus aus die groteske Charakterzeichnung, die für die männlichen Typen die Regel war, mehr oder weniger die Ausnahme gewesen. Das weibliche Naturell sollte doch nie ganz seiner sympathischen Wirkung beraubt werden und auch in den älteren

Possen und Schwänken blieb gemeinhin die Grazie der komischen Absicht übergeordnet. Das hinderte natürlich nicht, daß die Schwiegermutter und die alte Jungfer beliebte Karikaturen auf der Bühne waren. Nur machte die alte Schule Halt vor einer gewissen Grenze der geschlechtlichen Emanzipation. Erst die Operette Offenbachs schuf hier das neue Genre und die neue Ästhetik. Sie bot das Feld, auf dem das weibliche Genie unter dem Schutze der komischen Absicht die Grenzen der geschlechtlichen Dezenz überschreiten durfte; und zwar in einer Eindeutigkeit, wie sie selbst die alte burleske Volkshöhne nur selten gewagt hatte. Die Zersetzung des bürgerlichen Liberalismus, der seine politischen Ideale dran gab und vor den drohenden sozialen Problemen sich hinter einem materialistischen Nihilismus verschanzte, der zynisch das *Enrichissez-vous!* auf seinen Sänen zeigte, hatte zuerst in Paris dahingeführt, der Emanzipation des Fleisches in den parodistisch-frivolen Verkleidungen der Offenbachschen Muse zuzujuchzen. Die ähnliche Situation der Gesellschaft in den deutschen Großstädten führte, zwischen 1850 und 1860 bei uns zu den gleichen Neigungen. Die in romantische Poesie und in Sentimentalität verkleidete Frau auf der Bühne war den Lebemännern der Großstädte, die die Theater des leichten Genres als ihre Domäne betrachteten, langweilig geworden; man lechzte nach einer tollen, über alle Strupel weghelfenden Ekstase der Sinne. Und wie Paris seine Hortense Schneider, so hatten Berlin und Wien ihre Marie Geistinger, die geniale Darstellerin der Schönen Helena und der Euridice. In Wien neben ihr Josephine Gallmayer. Beide in strogender sinnlicher Heiterkeit, von unverwüßlichem Humor und mit festem Mut ausgerüstet, bis ans Äußerste zu gehen, die Travestie des Geschlechts zu vollenden, das Weib als *instrument de plaisir* in verführerischster Deutlichkeit auf die Bretter zu stellen. In den Offenbach-Epochen am Berliner Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater und am Theater an der Wien, waren Höhepunkte einer Theaterkultur lüsternen Charakters erreicht, so daß eine Reaktion eintreten mußte und eintrat. Marie Geistingers Name ist eng mit dem Anzengrubers verknüpft; sie sowohl wie auch die Gallmayer schufen dann, von diesem Dichter ausgehend, in diesem Genre eine Reihe kräftiger Frauen von gesunderer Sinnlichkeit. Die Geistinger schritt sogar noch weit über den neuen Kreis hinaus ins Fach des rein Tragischen, das sie am Leipziger Stadttheater eine Reihe von Jahren mit weitgehender Erfüllung hoher Ansprüche beherrschte.

Unter den norddeutschen Soubretten errang sich, nachdem die grazile *Ottolie Genée* den Schauplatz ihres schönen Talents von Deutschland nach Amerika verlegt hatte, Anna Schramm den Vorrang. Sie war der echte weibliche Komiker, voll erfinderischer

Laune, die Partnerin Helmerdings, die bis in die neuere Zeit ihre komische Kraft im alten Stücke am Berliner Hoftheater entfaltete. Als Soubrette hat die frühverstorbene Ernestine Wegner sie am Wallner-Theater eine Zeitlang vollgültig ersetzt.

Der Versuch, hier auch nur einigermaßen erschöpfend alle Vertreter und Vertreterinnen der komischen Bühne zu charakterisieren, ginge weit über die Grenzen dieser Darstellung hinaus; es hieße das die Lokalgeschichte jeder der in Betracht kommenden Bühnen schreiben. Mit jeder Mode wechselten diese Theater das Genre, bevorzugten bald die Pariser, bald die Wiener Operette, dann wieder die Lokalposse oder den französischen Schwank; dementsprechend treten an ihnen auch die Darsteller in Epochen ganz besonderen Ruhms, um oft eben so rasch wieder in gleichgültige Bedeutungslosigkeit zurückzusinken.

Kehren wir zur ernststen Bühne zurück, um die weiblichen Kräfte dieser Periode zu betrachten. Auch hier möge die Kunst der Charakteristik vorangestellt werden, die Kunst des Alters. Amalie Wolff, Pius Alexanders Gattin, genoss weiter den Ruf der ausgezeichnetsten Komischen Alten des Berliner, des norddeutschen Theaters. In Wien war ihr Sach lange durch Johanna von Weizenthurn, zugleich Verfasserin zahlreicher Bühnenstücke, vertreten. Drei Nachfolgerinnen von Bedeutung sind den beiden zu nennen: Amalie Haizinger, Charlotte Birch-Pfeiffer und Minona Frieb-Blumauer. Amalie Neumann, spätere Haizinger, hieß mit ihrem Mädchennamen Morstadt und war am Karlsruher Theater groß geworden, wo man sie als eine schelmische Franziska Lessings pries. Im Jahre 1820 schon gastierte sie am Burgtheater; „Madame Neumann gab die Isabella (Die Quälgeister) und gefiel recht sehr, weil sie schön ist und auch ganz wacker spielt“, schrieb Costenoble in sein Tagebuch. Bald nennt er sie schon so „reizend“, daß er sich die Kritik versagt. Größeren Enthusiasmus noch legten die Berliner bei ihrem Gastspiel (1824) an den Tag und spannten der „unsinnig schönen“ Frau die Pferde aus. Ein Jahr darauf spielte sie wieder in Wien, und Costenoble konstatiert nun neben der Schönheit in ihrem Spiel etwas „Liebenswürdig-Großes“. Dennoch mißfiel sie als Eboli gründlich. Sie mußte Mutter werden, als Künstlerin und als Weib, mußte mit einer schönen Tochter kommen, mit Luise Neumann, die 1839 ans Burgtheater engagiert wurde, damit auch sie, von 1846 ab, dort ihre große Meisterschaft entfalten konnte. Bis ins höchste Alter hinein, — sie war mit dem Jahrhundert geboren — blieb sie eine Zierde dieser Bühne durch ihre humorvolle Natürlichkeit und ihre zündende Lebendigkeit. „Die Lebenskraft, welche von ihr ausströmt“, sagt Laube, „ist echt, ist unverfälschtes Quellwasser“. Sie starb 1884.

Charlotte Birch-Pfeiffers schauspielerische Bedeutung ist durch ihre dramatisch-literarische in den Hintergrund ihres Andenkens gedrängt worden. Wie die Haizinger im Jahre 1800 geboren, durchlief auch sie natürlich zunächst die jugendlichen Fächer — am Theater an der Wien unter Carl — bis sie, 1844, Küstner in ihre eigenste Sphäre ans Berliner Theater zog. Sie war die ausgezeichnete Darstellerin ihrer eigenen Stücke, deren ernste Mutterrollen, wie die Generalin in ‚Mutter und Sohn‘, die Sadet der ‚Grille‘, die Bärbel in ‚Dorf und Stadt‘, ihre Stärke ausmachten. Sie starb 1868.

Die kostbarste Erinnerung an Berliner Bühnenkunst — so kostbar fast wie die an Döring — knüpft sich an Minona Frieß-Blumauer. Die Frieß war Stuttgarterin wie die Birch-Pfeiffer. — Die Haizinger war in Karlsruhe geboren; also kann man die drei bedeutendsten humoristischen Talente im alten Sach als Schwäbinnen ansprechen, was vielleicht für die Unmittelbarkeit ihrer Naturelle in Betracht kommt. — Die Frieß hatte Immermanns Schulung in Düsseldorf genossen; von dem höheren Stil dieser Bühne jedoch war sie sichtlich unberührt geblieben und allzustark mögen die Grundsätze der Einordnung in das Ensemble bei ihr nie entwickelt worden sein. So erklärt sich, daß, bei dem Mangel an Führung an der Berliner Bühne, der Drang zu virtuoser Isolierung sich entwickeln konnte, der ihr künstlerisches Bild etwas trübt. Immer war sie aber ein Talent von ganz außerordentlicher Stärke, von lebhaftester Mittheilbarkeit und humoristischer Empfindung. Die köstliche, bald schalkhafte, bald sarkastische Ironie, die ihr ausdrucksvolles Auge, ihr so merkwürdig beredter Mund selbst im passiven Spiel nicht einen Augenblick vermissen ließ, bewirkte, daß sie, sobald sie die Bühne betrat, diese auch beherrschte. Vor dem unmittelbaren, von ihr ausstrahlenden Leben verblaßte der schablonenhafte Konventionalismus, der auf der Berliner Szene heimisch war. So schien ihr Spiel oft aus dem Rahmen zu fallen, weil die Nebenfiguren im Bild gar so farblos waren. Ihr einzig ebenbürtiger Partner auf der Berliner Bühne war Döring: diese beiden zusammen spielen zu sehen, war ein seltenes Fest. Es verschwand dann sofort jeder Schein von Virtuosität; es stand Vollnatur gegen Vollnatur, und die eine bot für die andere das Maß.

Ein empfindsamer Mangel herrschte, nach Sophie Schröders Hingang, am deutschen Theater im Sache der ernstesten Mütter; eine Erscheinung, die leicht aus der Abneigung der Schauspielerinnen zu erklären ist, vor Eintritt der zwingendsten Notwendigkeit alt erscheinen zu wollen. Die herbe Kraft der Matrone hat daher nur selten wieder eine überzeugende und glückliche Darstellung finden wollen. Die unbestrittene Erbin Sophie Schröders in Wien wurde Julie Rettich,

bei den Münchner Mustervorstellungen die hochgefeierte Isabella der ‚Braut von Messina‘ und eine vorzügliche Terzky, eine gewaltige Thusnelda im ‚Sechter von Ravenna‘ deren Besitz wiederum ein Vorzug des Burgtheaters vor vielen deutschen Bühnen war. In Berlin war Auguste Stich-Crelinger in dieses Fach übergetreten, ohne jedoch auch hier eine volle Harmonie zu erreichen, während die Dresdner Hofbühne sich in Franziska Berg einer ausgezeichneten Darstellerin für diese Rollen rühmen konnte, wie auch die Leipziger Bühne einer solchen in Karoline Günther-Bachmann. Der Mangel an Schauspielerinnen in dieser Sphäre fällt jedoch auch auf Rechnung der dramatischen Dichtung, die, sich in Fühlung mit dem Geschmack des Publikums haltend, der ernsten Mutter keinen tendenziösen und keinen künstlerischen Reiz abzugewinnen wußte. Die altgewordene Frau ist ein Gegenstand, mit dem sich die theatralische Ästhetik nur in unumgänglichen Fällen beschäftigte, es sei denn, daß sie ihr einen komischen Anstrich geben konnte. Das innere Leben der Matrone berührt das soziale Gewissen der Allgemeinheit nur wenig; daher die vielen farblosen Hausmütter der früheren Bretterwelt. Erst die Vertiefung der in der Familien-Ethik gegebenen Probleme, die das moderne Drama, von Ibsen bestimmt, bevorzugte, schaffte hier Wandel.

Als die begabteste poetische Liebhaberin der deutschen Bühne darf wohl Marie Bayer-Bürk angesprochen werden, die, von 1841 ab, fünfzig Jahre der Dresdner Bühne angehörte, deren künstlerische Entfaltung Eduard Devrients Führung behütete. Sie war die Ophelia, Judith, Julia, Thekla, Viola, Iphigenie, das Klärchen; sie lehrte die Wiener den Zauber der von Gros berührten Hero in Grillparzers Liebesdrama empfinden und verstehen. Als Partnerin von Emil Devrient besaß sie alle dessen Vorzüge an Schönheit und Form, jedoch befreit von dessen Mängeln und erfüllt von echter Innigkeit. Beim großen Wettspielen auf der Münchner Ausstellung mußte sie ausbleiben. Die ihre Stelle bei den Mustervorstellungen vertrat, erlangte dadurch den Preis der breiteren Berühmtheit, dessen die Bayer-Bürk vielleicht würdiger gewesen wäre.

Diese Stellvertreterin war Marie Seebach, ein Theaterkind, in Kinderrollen auf der Szene aufgewachsen, in einem unstillen Wanderleben von einer Provinzbühne zur anderen groß geworden, bis sie der ungeheure Erfolg in München mit einem Schlag zur Höhe des Ruhmes emporhob. Von da ab galt Marie Seebach als die volle künstlerische Verkörperung der oben genannten poetischen Mädchengestalten der Klassiker. Der Geschmack jener Jahre war bereitwilliger, hier die höchsten Preise zuzusprechen, als es ein Richter tun würde, der die genannten Gestalten anschaulich und in ihrer

triebhaften Natürlichkeit empfindet. Die Zeit der Seebach sah sie als sentimentale Idealercheinungen. So malten sie auch die Maler, wie Arry Scheffer, die Kaulbachschüler und der Düsseldorfer Eduard Hildebrand: als vergeistigte, durchscheinende Wesen aus einer anderen Welt. Stärkere Empfindungen des Mitleidens, der tragischen Ergriffenheit über das „Los des Schönen“, wie es in der liebenden deutschen Mädchenseele beschlossen liegt, dürfte keine andere Schauspielerin jener Jahre geweckt haben als Marie Seebach. Aber das, was dieser einen, freilich wesentlichen Wirkung die Wage halten sollte, die Freude an der blühenden Vollnatur, namentlich der Goetheschen Gebilde, was nicht durch die pathetische Bedeutsamkeit ausgeschöpft wird, das vermochte auch sie nicht auszudrücken. Vielleicht war da dasselbe Moment ausschlaggebend, wie beim Erscheinen der Rachel auf der französischen Bühne: auch dort hypnotisierte der einschneidende Ton des Schmerzes dieser physisch verkümmerten Jüdin das Pariser Publikum und machte die Klassiker pathologisch interessant. Bezeichnend für die Grenzen der Seebach war, daß sie in Wien, wohin sie nach den Münchner Gastspielen engagiert wurde, nicht gefallen wollte, weil der dortige Geschmack das sinnlich-farbige Temperament beim Schauspieler nicht entbehren mag. Abgesehen hiervon aber waren die Mittel und die Kunst der Seebach wohl angetan, ergreifende Wirkungen zu erzielen: mit ihrem schlanken, biegsamen Körper, mit dem edelgeformten Kopf, mit den sehnsuchtvollen Augen, in denen auch das Glück noch durch einen feuchten Schimmer strahlte, mit dem rührenden Ton der Stimme war sie der vollendete Ausdruck der sentimentalen Romantik. Das „Hangen und Längen“ gelang ihr besser als das „Himmelhochjauchzen“; dazu fehlte ihr die gesunde Frohnatur. Sie konnte tief ergreifen, noch in späteren Jahren, als sie mit Vorliebe die Stella Goethes spielte. Wenn da die von Leid und Qual erstickte, schon halb erloschene Seele im illusorischen Glückverlangen aufblühte und in diesen Flammen sich selbst verzehrte, glaubte man sich in die Welt Werthers und Jean Pauls zurückversetzt. Kurze Zeit war Marie Seebach die Gattin von Albert Niemann, dem kraftvollen Gesangstragöden der deutschen Bühne; ihr späterer Versuch, am Berliner Hoftheater in Mutterrollen ihre alte Bedeutung aufzufrischen, mißlang bis zur Ohnmacht. Charakteristisch zu spielen, hatte sie kaum die konventionellen Kunstgriffe des Handwerks zur Verfügung und keine Spur von Natur und Humor. Ihr Andenken sicherte sie durch die Stiftung eines Altersheims für Bühnengenossen in Weimar.

Die jugendlichen Darstellerinnen der norddeutschen Bühnen dieser Zeit reichen über ein gefälliges Mittelmaß künstlerischer Bedeutung nicht hinaus. Das Theatralische war zu fest eingewurzelt,

als daß die Trägerinnen gefeierter Namen, wie Bertha Stich, die Tochter der Stich-Crelinger oder Edwina Viered charakteristisch hervorgetreten wären. In Dresden wirkte neben der Bayer-Büch ein originelles Talent in Karoline Bauer, deren mutiges Naturell manche konventionelle Schranke durchbrach. Man rühmte ihre Donna Diana, die sie ganz auf den Lustspielton zu stimmen verstand, während sonst die deutsche Bühnenüberlieferung eine Art travestierte Heroine aus dieser Gestalt zu machen liebte. Von Hamburg gingen wieder einige bedeutende Kräfte aus: Lina Fuhr, die sich in Berlin als Salondame hervortat, Zerline Würzburg, die, ans Burgtheater engagiert, die Gattin Ludwig Gabillons wurde und andere, die früher schon summarisch genannt wurden, wie die später treffliche Darstellerin gleißender Salonschlangen, Constance La Gay, die, mit dem biderben Spieler gefetzter Helden, Friedrich Dahn, verheiratet, nach München zog, wo sie als Minna von Barnhelm, Emilia Galotti und ihr Gatte als Beaumarchais in den Mustervorstellungen mit Ehren bestanden. Wie ferner die spätere Gattin Hebbels, Christine Enghaus, die sich am Burgtheater als Vertreterin der Hauptgestalten der Hebbelschen Dichtung zu großzügiger Darstellung aufschwang. Leider mischte sich frühzeitig eine trockene Herbheit ihrem Tone bei, so daß sie von Laube und auch von ihrem früheren Gönner Dingelstedt wenig Förderung mehr empfing. In München und dann in Wien war Marie Straßmann-Damböck eine geschätzte Darstellerin heroischer Rollen, wie Hebbels Judith und Antigone. In dieser Reihe wären auch Lilla von Buliovsky zu nennen und Friederike Bognar; ferner die Delia vom Hamburger Theater.

An der Spitze aber der noch in die neue Zeit herüberwirkenden Generation poetischer Liebhaberinnen und Heldinnen stand Charlotte Wolter, die Königin des Burgtheaters, wie man sie ihrer ausgezeichneten künstlerischen und bürgerlichen Stellung nach — als Gräfin O'Sullivan — füglich nennen muß. Ihr Geburtsort war Köln, sie hatte in Wien dem Carltheater angehört, dann am Berliner Viktoria-theater als Hermione im Wintermärchen durch ihre Schönheit Aufsehen erregt. Im Jahre 1861 gastierte sie, nachdem sie mehrere Jahre die Schule von Maurice in Hamburg genossen, an der Burg als Waise von Lowood, Adrienne Lecouvreur, Rutland (in Laubes Essex) und als Maria Stuart. Mit Iphigenie trat sie dann in dauernde Stellung. Als ihr eigenstes Feld erwies sich bald das des modernen, des Wiener Klassizismus: Hero, Sappho, dann aber namentlich die Messalina Wilbrandts waren Höhepunkte ihrer Kunst. Bei der blendenden, in vollendeter Plastik sich gebenden Erscheinung mochte man sich an die Kunst der Lady Hamilton, wie sie uns der Maler Rehbeg übermitteln hat, erinnern. Sie bot ein Wiederauf-

leben des klassischen Ideals der Bildneri — aber nun in Mafarts Kolorit getaucht: die schöne Pose war ihr sieghaftestes Mittel. Die innere Linie der Darstellung gab sie gekünstelter, als es sonst guter Burgtheaterstil war. Was man an ihr hoheitsvoll nannte, hatte, noch stärker als es bei Sonnenthal der Fall war, etwas von falscher Vornehmheit an sich. Sie stand selten auf der „wohlgegründeten Erde“, sondern meist auf einem Kunstboden von immer etwas illusorischer Beschaffenheit. Das war die besondere Nuance ihrer Zugehörigkeit zum Virtuositentum der Zeit, ihre Art, sich zu isolieren. Ihr Erscheinen auf der Szene sprach gleichsam: „ich bin nicht von gleichem Stoff wie ihr; es ist nicht eure Liebe, euer Mitgefühl, um das ich werbe — ich fordere eure Huldigung“. Und diese Huldigung empfing sie in überschwänglichem Maße. Oft freilich stand dieses Anspruchsvolle ihres künstlerischen Wesens mit ihrer Aufgabe auch im Einklang: so war sie vielleicht die beste, die überzeugendste Adelheid im Götz. Charlotte Wolter war 1834 geboren und starb 1897.

Die prachtvolle Plastik und die reiche Farbe der Wolter fehlte fast allen ihren Rivalinnen. Die Gastspielvirtuosin dieses Faches war Klara Ziegler, überragend an körperlicher Erscheinung und von dröhnender Fülle des Stimmorgans, der die gewissenhafte Schulung ihres Gatten, des Münchner Hoffchauspielers Christen, auch eine sicher berechnete Wirkung zu eigen gemacht hatte. Aber mit der oft gewaltigen äußerlichen Kraft ihres Spiels hielt keine wärmere innere Empfindung gleichen Schritt. Immerhin konnte und kann man sich keine Medea, keine Brunhild denken, die in Linie und Kolorit die Gestalten so deckten, wie die der Ziegler.

Wie seinerzeit Kokebues Gurli in den ‚Indianern in England‘ und Jfflands Margarete in den ‚Hagestolzen‘ die Glanz- und Paraderollen der „Naiven“ gewesen waren, wurden dies um die Mitte des Jahrhunderts die Adoptivkinder von Frau Birch-Pfeiffers Muse. Besonders die Fanchon-Grille und das Lorle in ‚Dorf und Stadt‘. Natürlich floß die Sympathie für diese beiden, durch die Theaterabrichtung etwas schlimm gearteten kleinen Märtyrerinnen einer bösen Gesellschaftsmoral wieder aus der allgemeinen unklaren Quelle solcher Sympathien. Ihre gute Pflegemutter aber sorgte dafür, daß diese böse Moral des Kastengeistes nicht inkurabel erschien und der Tugend, der Armut, der ländlichen Einfalt lieber Rührseligkeit schließlich immer der Sieg blieb. Wenn die Tränen des Mitleids in Tränen der Wonne sich wandelten, sobald das Lorle sich ihren Professor wieder zu Süßen gesungen, oder die Grille, der dem Tod trotzen Liebe ihres Landry gewiß, den geldbeutelstolzen Vater Barbaud herumgekriegt hatte, dann war die glückliche Darstellerin dieser Rollen, wenn sie nicht ganz und gar von Natur und bescheidenster

Darstellungsgabe verlassen war, nicht nur eine erhebliche Künstlerin, sondern auch Schöpferin neuer Moral. Der herkömmlichen Theaterschriftstellerei fehlte für diese Gestalten jegliche Fähigkeit zur Vertiefung; seit dem Aufkommen der bürgerlichen Komödie war hier die Schablone am gewissenhaftesten beibehalten worden. Was hatte das junge Mädchen auf der Bühne auch anderes zu tun, als ihr vorschriftsgemäßes Herz zu entdecken und nach etlichen Hindernissen den Edelen, Höhen, Reinen, den Herrlichsten von allen damit zu beglücken! So lange die Zeit der Demi-vierges, der Kautendelein, noch fern war, gaben die Birch-Pfeiffer-Rollen in der Tat alles, was man an Charakteristik beanspruchte.

Man muß sich darum mit aller gewollten Objektivität in den Geschmack jener Zeit zurückversetzen, wenn man das richtige Maß für den Enthusiasmus finden will, den das Lorle der Luise Neumann, den die Grille der Friederike Gohmann auslösten. Luise Neumann, die Tochter der Haizinger, war sechzehn Jahre hindurch die Zierde des Burgtheaters im Fach der Ingénues; den „weiblichen Sichtner“ nannte sie der alte Anschütz. Sie verheiratete sich, 1856, mit einem Grafen Schönfeld, Friederike Gohmann, ihre Nachfolgerin an der Burg, die berühmteste Grille der deutschen Bühne wurde Gräfin Profesch. Beide waren urwüchsige, wagemutige Naturen, unverbildet und aufrichtig in der Empfindung, harmonisch in der Darstellung, obwohl die Gohmann nicht schön war wie Luise Neumann. Die Priska in Bauernfelds ‚Krisen‘ war eine Rolle der letztgenannten, in der der Dichter und die Schauspielerin eine Erweiterung der Psychologie der jungen, naiven Frau mit Glück versuchten. Eine andere, vielversprechende Schauspielerin dieses Genres, Mathilde Wildauer, hatte das Burgtheater an die Oper abgeben müssen. Ihre Erbschaft trat Auguste Baudius an, später Wilbrandts Gattin, die erste, vielleicht, die die alte Gurli-Schablone zerbrach und Rollen wie Käthchen und Else (Die Maler) aus reichem poetischen Vermögen gestaltete. Was sie angebahnt, vollendete dann Hedwig Raabe, die sich, von 1850 ab, am Hamburger Thalia-theater entfaltete. In der Innigkeit ihres Tons, in der beseelten Sprache ihres Auges schien Auguste Baudius unübertrefflich, aber vor dem Reichtum des Naturells, vor der Tiefe der Ausdrucksfähigkeit der Raabe verblaßte sie. Hedwig Raabes Herzentbedungszenen hatten etwas von einem Frühlingsturm: unter zerrissenen Wolken jauchzte die sieghafte Sonne, durch das Brausen des Orkans rang sich die süße Melodie der Liebeszuversicht. In der Steigerung der überschwellenden Leidenschaft wie im Schmerz war sie die wahrhaftigste Schauspielerin, die man sich nur denken kann. Vielleicht ist nie auf der Bühne so aus der schluchzenden Seele herausgeweint worden

und nie eine sonnige Vollnatur so von blühendem Blut durchpulst dargestellt worden. Hedwig Raabe hat jede Gefahr des Virtuositums von sich abgewehrt. Und das Schönste, das Beste an ihr war zudem das fortwährende Wachstum ihrer genialen Begabung. An dem jungen „Deutschen Theater“ war sie in den achtziger Jahren noch das stärkste weibliche Talent; eine vollgültige Klara in Hebbels Maria Magdalena. Es schien recht und verheißungsvoll, daß diese Schauspielerin den Reigen einer neuen Gestaltenreihe noch eröffnete, deren Dichter für das letzte Drittel des Jahrhunderts und seine dramatisch-theatralische Kultur die stärksten Anregungen gab: Hedwig Niemann-Rabe, die liebenswürdigste und innigste Marianne Goethes war auch noch die erste und vollendete Nora Ibsens auf der deutschen Bühne.