



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert

Martersteig, Max

Leipzig, 1924

Karls Seydelmann und die realistische Schule. H.Th. Röscher. Der denkende Schauspieler. Die realistische Schule. Seydelmanns Rollen.

[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 Stillosigkeit 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 vernünftelnder 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 übeln 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-