



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert

**Martersteig, Max**

**Leipzig, 1924**

Die Charakteristiker. Heinrich Marr, der erste Mephisto. Marrs Regiekunst. Marr in Leipzig. Direktor des Schauspiels in Weimar. Rückkehr nach Hamburg. Karl Laroche. Theodor Döring. Karl Berndal. Das ...

---

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

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 Shylok 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 heraustret. 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