



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert

Martersteig, Max

Leipzig, 1924

Die Gastspielvirtuosen. Friedrich Haase. Seine Aristokratenrollen. Der Königsleutnant. Direktion in Leipzig. Bogumil Dawison und Laube. Die Duellforderung. Emil Devrient. Der Dresdner Klassizismus. ...

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

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

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 Meisterchaft 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,