



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert

**Martersteig, Max**

**Leipzig, 1924**

Die komische Bühne. Wiener Komiker. Komiker am Burgtheater. Die Berliner Schule. Helmerding und Reusche. Die Operette Offenbachs. Marie Geistinger und Josephine Gallmeyer. Otilie Genée. Anna Schramm.

---

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

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 ernsten 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.