



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert

Martersteig, Max

Leipzig, 1924

Schauspielerinnen. Amalie Haizinger. Charlotte Birch- Pfeiffer. Minona Frieb-Blumauer. Julie Rettich. Marie Seebach und Zeitgenossinnen. Charlotte Wolter. Klara Ziegler. Die Naiven: Luise Neumann. ...

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

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 satirische 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 ‚Fechter 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 ungeheueren 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 erstüchte, 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 travestiierte 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 übermittelt 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 Parade- rollen 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 Theater- abrichtung 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- den 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.