



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert

Martersteig, Max

Leipzig, 1924

Berlin als theatralische Zentrale. Das Schauspielhaus. Maximilian Ludwig und Luise Erhartt. Adalbert Matkowsky. Hoftheater und Stadttheater im Reich. Das deutsche Theater in Berlin. Münchner ...

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

Man halte sich nur die Lage der Dinge unter den veränderten Verhältnissen und der ungeheuerlichen Wandlung des Lebens in der Reichshauptstadt vor Augen: was, unter dem Prestige eines beispiellos populären Herrschers, dessen milder Gerechtigkeitsinn einem starken, reinen Willen sicherlich keine unüberwindlichen Hemmungen entgegengesetzt hätte, solch ein Wille gerade in jenen ersten zehn Jahren an den durch so reiche Mittel begünstigten königlichen Schauspielhäusern hätte bereiten können, auch hier den Reichsgedanken zum Ausdruck zu bringen, den nationalen. Doch ein solcher Wille fehlte: der alte Herr, Botho von Hülsen, blieb im Amt und mit ihm die Unfähigkeit, die künstlerischen Kräfte, die sich ankündigten, zu erkennen, hervorzuziehen, in irgendeinem Sinne vorwärtszuschreiten. Genug, daß man trotz der beträchtlich vermehrten Konkurrenz — dank dem wirtschaftlichen Aufschwung — glänzendere Einnahmen denn je zuvor an den königlichen Bühnen erzielte.

Beschränkt wie die Initiative war auch die Fürsorge für den künstlerischen Betrieb. An das Schauspielhaus berief man in Arthur Deeg einen Spielleiter, dem zwar der ehrenwerteste Charakter aber nicht irgendeine Note künstlerischer Gestaltungskraft eigen war; an das Opernhaus für die nämliche Funktion Ferdinand von Strantz, einen Operetten-Intellekt. Literarisch und darstellerisch wurde an beiden Instituten auch in dieser Periode nicht ein Fußbreit Neuland gewonnen. Nach wie vor blieb der passive Widerstand das vorragende Kennzeichen dieser Bühnen; und machte man im Repertoire wirklich einmal einen Vorstoß, einen älteren oder neuen Dichter in sein Recht einzusetzen, geschah es fast stets mit bemerkenswertem Ungeschick. Eine nicht unbeträchtliche Reihe von Talenten, von denen viele es bald darauf zu hervorragender Bedeutung gebracht haben, erschienen in den Personenlisten der königlichen Bühnen — aber eben nur in diesen: in seltenen Fällen erkannte man die entwicklungsfähigen Begabungen, verstand man, nach dem Muster Laubes, ihnen die Aufgaben zu steigern und sich ihrer so dauernd zu versichern. Gerade die fähigsten Kräfte liefen nach kurzer Zeit wieder davon, und es blieb, nach wie vor, das gradgewachsene Mittelgut.

Zu dem im zwölften Kapitel aufgezählten Stamm von Darstellern am Berliner Schauspielhaus sind in späterer Zeit wenige Kräfte von sonderer Art hinzugetreten; wenige haben gehalten, was sie versprochen, und fast nie ist ein Darsteller zu harmonischer künstlerischer Bedeutung emporgewachsen. Zu den Verheißungsvollen des jüngeren Geschlechts gehörte in den siebziger Jahren Maximilian Ludwig, der im Fache der jugendlichen Helden aushielt, während Emmerich Robert nur vorübergehend dieser Bühne angehörte und dann jenen Rollenkreis am Burgtheater ausfüllte. Ludwig war ein

Jahrzehnt hindurch eine sehr anregende Erscheinung auf der deutschen Bühne, der Repräsentant einer bestimmten Phase in der Stilentwicklung, und hob sich scharf von den Klassizisten der vorher verlaufenen Linie: Emil Devrient, Hendrichs u. a. ab. Ein beschwingtes nervöses Temperament, das schon in hohem Grade dem gekennzeichneten psychologischen Realismus nahekam und auch in der körperlichen Beredsamkeit sehr entschieden die konventionelle steife Form der alten Schule durchbrach. An ihm zuerst war ein Merkmal zu beobachten, das seitdem, bestärkt durch die erwähnten Einflüsse, sich zu einer Tendenz des Stils ausgeprägt hat: die beflügelte Rede und das Festhalten eines fast konversationellen Tons auch in der erhöhten Diktion. Sein Hamlet durfte sich zwar an künstlerischer Reife, an edeler Melancholie der schönen Linie nicht neben den von Joseph Wagner stellen; doch der Gesamteindruck war, vermöge der noch größeren Reaktionsfähigkeit für seelische Dissonanzen, und dann auch durch die einheitliche Jugendlichkeit der Gestalt ein hinreißenderer. Der Ausdruck einer durch inneren Zwiespalt verwirrten Seele war in jenen Jahren ein Eigenstes dieses Schauspielers; sein Tasso konnte darum als eine hervorragend volle Leistung gelten. Sehr intensiv brachte er diese Note auch als Max Piccolomini in der Scheidungsszene. Doch frühzeitig stellten sich auch Mängel ein: dem Realismus zuliebe, ein Zerhacken der Rede und stoßweises Hervordrängen, wodurch, mit dem Erkalten des jugendlichen Temperaments, der Vorzug zur Manier wurde. Ludwigs Bedeutung blieb an seine Jugend geknüpft; er hat keine Entwicklung in andere Bahnen genommen, und man hat sich keine Mühe gegeben, eine solche mit ihm zu versuchen. Neben ihm stand als die Liebhaberin, von 1865 bis 1878, Luise Erhardt mit großer Auszeichnung auf der Berliner Hofbühne. In keinem Sinne reichte sie zwar an das Geniale oder an das Leidenschaftlich-Tragische heran; zur Glut eines starken Charakters erhitze sich ihre Seele nie: dafür erschien sie als eine der poetischsten Schauspielerinnen der Zeit und ihre Kunst von glücklichster Stilreinheit. Form und Inhalt zeigten sich in selten reiner Harmonie; das Gefühl floß hell, in silberklaren Wellen aus den Tiefen einer zartweiblichen schönen Empfindung von den Lippen. Ihrer Julia fehlte das italienische Blut, ihrer Adelheid von Walldorf der faszinierende Dämon, ihre Kriemhild rechte sich nicht zu graufenerregendem Ausdruck empor, aber da ein vollendet zu nennender künstlerischer Takt sie innerhalb ihrer Grenzen sicher gehen ließ, trübte auch kein Mißlingen die eigentümlich strahlende Schönheit dieser Gebilde. Von ihren Nachfolgerinnen ist keine in ihre Nähe gekommen: Klara Meyer (1871 bis 1891) hat sie an Innigkeit und Form nie erreicht und ihr Bestes im Lustspiel als Salondame geboten; Rosa Poppe (seit 1889)

hat große künstlerische Anlagen, Temperament, Nuancierungsfähigkeit und eine außergewöhnliche Begabung für schärfere Charakteristik — Qualitäten, die sie in hohem Grade für Goethe, Kleist, Hebbel und andere Gestalten modern psychologischer Linie befähigten — in verzerren Manierismus umkommen lassen. Selten hat der Mangel an künstlerischer Disziplin, der an diesem Institut permanent geworden ist, auf ein Talent so zerstörend gewirkt wie auf dieses. Unverbogen erhielt sich die Unmittelbarkeit, die frische Laune und der oft poetische Humor von Paula Conrad; ihr Puck im Sommer-nachtstraum war in seinem köstlichen Realismus eine Neugeburt dieses genialen Kobolds.

In fast grotesker Kraft und in fühner Willkür seiner Natur und seines Stils steht während der letzten Periode, seit 1889, völlig isoliert Adalbert Matkowsky im Ensemble des Schauspielhauses. Kraft, Poesie und Leidenschaft sind in gleich vollem Maße gewiß in keinem Schauspieler der letzten Generation vereinigt gewesen, und selten überhaupt sind so mächtige und sinnfällig berückende Ausdrucksmittel von so reicher Phantasie, von so elementarer, zu den Quellen hinuntergreifender Empfindung bewegt worden. Matkowsky ist der Schauspieler tragischer Größe, titanischen Heldentums — in einer Zeit, die beides nicht ohne das Gewürz skeptischer Ironie vertragen kann. Das wirkte auf ihn zurück: Matkowsky ist ein Löwe — aber ein Löwe hinter den Eisenstäben der Konvention. Zuweilen zerbricht er sie, wenn der Geist seines Herren, Dionysos, durch die Arena weht, und entfaltet sich in prachtvoller Gewalt; sonst aber begnügt er sich an ihnen zu rütteln, und es bleibt dann bei der Stimmung im Zirkus. Dieses Temperament findet den Stil nicht für die laue Temperatur des unterhaltenden Theaters; es braucht die des Ausnahmezustands und seiner Suggestionen. Er stößt weder auf der Bühne noch im Zuschauerraum auf ein gleiches Element; und so entsteht nur allzuhäufig ein disparater Effekt. Matkowsky kam von Dresden über Hamburg nach Berlin als jugendlicher Held, als ein feuriger Carlos und Mortimer von poetischer Kraft, und viel zu lange hat eine falsche Leitung ihn in dieser Sphäre gelassen; viel zu lange hat ihn ein unersättliches Bedürfnis zu wirken immer in dem nämlichen Rollenkreis auf wahllose Gastspielreisen geführt, so daß sich in diesen Gestalten die Kraft fast ganz in Manier gewandelt hat. Ein Herkules, der immer wieder seine zwölf Taten vor der billig staunenden Welt vollbringt, läuft nun einmal Gefahr, Karikatur zu werden. Nur in immer neuen und immer größeren Taten könnte er sich als Halbgott behaupten. Das ist die Situation dieses Schauspielers: so oft er eine neue Gestalt zu schaffen hat, die unverbrauchte Säfte aus dem Fruchtboden seiner Phantasie herauflockt, bietet stets

der eruptiv sich vollziehende Schöpfungsprozeß ein hinreißendes Schauspiel. Der Siegfried, Golo, Holofernes Hebbels, von Shakespeare Coriolan, Macbeth, Othello und Marc Anton waren solche Höhepunkte großer, dionysischer Schauspielkunst. Die erreichte Möglichkeit aber zum festen Kunstbesitz zu wandeln, sie ihren intensiven und expansiven Eigenschaften nach dauernd und geschmackvoll zu fixieren, will ihm, durch das Milieu behindert, schwer gelingen.

Matkowsky trat in das Berliner Ensemble erst ein, als die Begründung der neuen Bühne, die nun zu betrachten ist, schon vollzogen war. Durch ihn hauptsächlich bewirkt, hat das Schauspielhaus in den letzten zehn Jahren dieser Periode die Führung im Drama hohen Stils wieder an sich bringen können. Auch ist hervorzuheben, daß im gleichen Zeitraum eine gesteigerte Pflege der Nachklassiker, namentlich Hebbels, mit der der alten Dichtung Hand in Hand ging. Der Zahl der Aufführungen der Klassiker und der Besuchsziffer nach wäre in den letzten Dezennien ein sehr befriedigender Zustand an dieser wichtigsten Hofbühne im Reich zu bestätigen, wenn nicht dagegen der absolute Mangel an Initiative und Einsicht den modernen Spielplan auf der Stufe erschreckender Trivialität gehalten hätte. Es würde schwer fallen, auch nur ein Duzend neuer Stücke von literarischem Charakter aufzuzählen, die in den letzten dreißig Jahren auf dieser Bühne das Licht erblickt hätten oder dort geduldet worden wären. Zu keiner Zeit, in keinem Lande der Welt hat je ein nationales Theater, dessen Subvention doch aus der Steuerkraft des Volkes fließt, so jede Fühlung mit dem schaffenden Geist der Zeit vermissen lassen wie diese. Unmöglich aber darf, wie es zuweilen wohl geschieht, aus der durch die Theaterfreiheit geschaffenen veränderten Lage dieser und anderen Hofbühnen eine Art Recht gefolgert werden, im gärenden Getriebe der künstlerischen Kräfte eine verstärkte Konservativität hervorzukehren. Den entwicklungsfördernden, in künstlerischer Wahrhaftigkeit sich äußernden Kräften der Zeit zu dienen, wäre gerade dieser Bühnen sittliche Pflicht. Die andere: das Große vergangener Epochen nur in würdigster Ausführung lebendig zu erhalten. Vor allem aber: die Handwerkerproduktion der Poesie- und Kunstverschandler von ihren Brettern auszuschließen — unerbittlich und um so berechtigter, als ja die Gesetzgebung dafür gesorgt hat, daß jene Kräfte auf anderen Plänen frei sich regen dürfen. Und in allen diesen Punkten hat das königliche Schauspielhaus seiner Sünden Last zu Bergen gehäuft. Statt des Nationalgedankens beherrscht das heutige Berliner Hoftheater in vorher nie erlebtem Maße der höfische, der dynastische, der aus den mannigfaltigen Neigungen einer bürokratischen Kamarilla zusammenfließende Geist einer äußerlichen Scheinkultur. Das trat noch besonders hervor unter dem Einfluß

der in die künstlerischen Zustände Deutschlands so bestimmend eingreifenden Neigungen des dritten Kaisers. Auch der Schaubühne gegenüber hegt Wilhelm II., wie auf dem Gebiete der bildenden Künste, neben der erfreulichen Wertschätzung der alten, der klassischen Werke und neben dem Einsicht und Folge weckenden edlen Willen zu deren Pflege, die tief zu beklagende Abneigung vor der auf neuen Bahnen vorschreitenden, ehrlich suchenden künstlerischen Kraft.

Am 16. Juni 1898 hat der Kaiser, auf seine zehnjährige Regierung zurückblickend, auch den Berliner Hoftheatern den Dank für ihre Unterstützung bei seiner kulturellen Aufgabe ausgesprochen und betont, daß die Kräfte dieser Anstalten auch ferner an seiner Seite stehen möchten, „im festen Gottvertrauen dem Geiste des Idealismus zu dienen und den Kampf gegen den Materialismus und das undeutsche Wesen fortzuführen, dem schon leider manche deutsche Bühne verfallen“ sei; er hat bestätigen zu können geglaubt, „daß alle Länder mit Aufmerksamkeit die königlichen Theater in ihrer Tätigkeit verfolgen und mit Bewunderung auf ihre Leistungen blicken“. Beide Anschauungen gingen aus einer betäubenden Selbsttäuschung hervor: die königlichen Bühnen haben dem Geist des Idealismus in jeglichem entwickelnden Sinne die Gefolgschaft versagt; sie haben systematisch unechte, triviale Kunst an Stelle der Wahrhaftigkeit, zu der die Schaubühne verpflichtet ist, gesetzt — und nicht mit Bewunderung blickt man auf ihre Leistungen, sondern mit gerecht verurteilender Kritik.

Vom Einfluß der leitenden Männer an diesen Bühnen ist kaum zu reden: von 1886 bis 1903 war Graf Bolko von Hochberg Generalintendant; eine lange Strecke neben ihm, in der Stellung eines ökonomischen Direktors, Henry Pierson die für ein umfangreiches Register administrativer und künstlerischer Vergehen verantwortliche Kraft. Dem Schauspielhaus stand, nach Arthur Deek, kurze Zeit Anton Anno, der frühere Direktor des Residenztheaters, vor, dann, 1899, dreizehn Monate lang Otto Devrient. Das kurze Regiment dieses selten zielbewußten Dramaturgen war symptomatisch für die herrschenden Zustände: der Versuch, eine gesündere Institution durch eine Reform des Beamtenapparats herbeizuführen, veranlaßte eine Palastrevolution, die ihn von seinem Posten segte. Sein Nachfolger wurde Max Grube; als Regisseur in der Schule der Meininger erwachsen, hat er von deren Inszenierungskunst manches auf die Bühne des Schauspielhauses übertragen, aber fast mehr die gekennzeichneten schädlichen Einflüsse als die Vorzüge weiter zu entwickeln verstanden.

Von den anderen größeren Hoftheatern hat sich namentlich das

Dresdner, unter der Leitung des Grafen Nikolaus von Seebach, seit 1894, dann das Stuttgarter, unter Leitung von Julius von Werther und später des Freiherrn zu Putlitz in freieren literarischen Bahnen bewegt. Unter Karl Freiherrn von Perfall hielt sich auch die Münchner Hofbühne dieser Verpflichtung eingedenk und hatte manche echt künstlerische Tat zu verzeichnen; Ernst von Possart, der diese Bühne seit 1894 als Generaldirektor leitet, hat die Initiative im Drama zum guten Teil den neben den königlichen Theatern entstandenen Schauspielhäusern, dem Deutschen Theater in der Schwanthaler Passage, unter Meßthaler, dann dem Münchner Schauspielhaus unter Leitung erst von Emil Drach, dann von J. G. Stollberg, überlassen. Seiner verdienstvollen Reform der Mozart-Opern im Residenz-Theater wurde Erwähnung getan. Die Begründung des Prinz-Regenten-Theaters und dessen Indienstellung, neben Bayreuth, als eines anderen Festspielhauses für das Musikdrama fällt erst in das neue Jahrhundert. Drama und Schauspielkunst sind in dieser jüngsten Ära des Nationaltheaters an der Isar ersichtlich Stiefkinder, obwohl das Münchner Schauspiel-Ensemble stets treffliche Kräfte aufwies: Heinrich Keppler, einen vorzüglichen Bonvivant, den Heldenvater Wilhelm Schneider, die Damen Hermine Bland, Anna Dandler, Klara Heese und Johanna Schwarz. Ernst Possart selbst als Schauspieler zeigte sich stets als ein guter Realistiker; in deklamatorischen Rollen entwickelte er eine bemerkenswerte Unnatur der Tonmodulation.

Eine dauernde, durch ungemeine Rührigkeit — freilich nicht im künstlerischen Sinne — sich auszeichnende Epoche bedeutete die Direktion von Bernhard Pollini am Hamburger Stadttheater. Mit ihm erreichte der wirtschaftliche Großbetrieb, die Spekulation in marktfähigen Kunstwerten ihren Höhepunkt; Gehälter, Honorare, aber auch die Theaterpreise wurden, jeder Konjunktur angepaßt, enorm hinausgetrieben. Die Preise für Abonnements beispielsweise waren unter Pollini vierfach so hoch als 1827. Und was die Stadt früher in falscher Sparsamkeit der Kunst verweigert hatte, das mußte sie nun doppelt und dreifach an beharrlich und geschickt geforderten Subventionen zurückzahlen, um die hohe Entfaltung ihres Stadttheaters, die wesentlich auf eine glänzende Oper zugeschnitten war, für die Pollini immer neue Stars zu entdecken und heranzuziehen wußte, zu behaupten. Den Glanz solcher großstädtischen Theaterblüte anstrebend, konkurrierte mit Pollini der Direktor der beiden deutschen Theater Prags, Angelo Neumann, den wir schon als Impresario des Nibelungenringes kennen gelernt haben. Ja, bis zu Meisterspielen, zyklischen Vorstellungen besonders gewählter Opern und Schauspiele, rechte sich Neumanns Ehrgeiz um deutsche Theater-

kultur in dem vom Tschechentum bedrohten Prag empor, ohne indes einen dem anspruchsvollen Titel entsprechenden Gehalt bieten zu können. Angelo Neumann war auch der anonyme Mitdirektor August Försters am Leipziger Stadttheater gewesen. Der künstlerische Geist Försters hat dieser Periode der genannten Bühne nach einigen Seiten hin hervorragende Bedeutung zu verleihen gewußt: namentlich als Marie Geißinger dort Heroinen spielte, als die junge Josephine Wessely in ihrer poetischen Mädchenhaftigkeit neben ihr stand. Seit 1883 ist Max Stägemann der Leiter der Leipziger Bühne, unter dem sie wieder auf die gewohnte Stufe konventioneller Provinztheaterwirtschaft herabgefallen ist. In Breslau — um die Reihe der Großstädte zu ergänzen — war neben dem Stadttheater das Lobe-Theater für modernen Genre, etwa im Stil und im Sinn des Hamburger Thalia-Theaters, von Theodor Lobe, einem tüchtigen Schauspieler und Regisseur aus der Schule Laubes am Wiener Stadttheater, geschaffen worden. Nach kurzem Blühen gab es wirtschaftliche Schwierigkeiten; eine dritte Bühne von Bedeutung entstand, das Thalia-Theater von G. Schönfeldt begründet. Von 1893 an, wo Dr. Theodor Löwe, der das Stadttheater leitet, diese Bühnen unter eine Verwaltung gebracht hat, ist eine wirtschaftliche Sanierung eingetreten.

* * *

Lenken wir zurück zu der reichen Wunschstimmung, die im ersten Jahrzehnt dieser Periode durch Bayreuth, die Meininger, die Italiener, durch die mannigfachen literarischen und künstlerischen Einflüsse, namentlich auch aus dem Ausland, bewirkt worden, und fassen wir die Resultate, die sich aus der Betrachtung der nächsten Wirkungen der Theatergewerbefreiheit und aus dem Gebaren der Hoftheater ergaben, zusammen, so überblicken wir die positiven und die negativen Ursachen, die im Anfang der achtziger Jahre den Anstoß gaben zu einer Reihe bedeutsamer Veränderungen und Umbildungen auf unserem Gebiet.

Durch die Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger war in dem Zusammenschluß zu gemeinsamem Wirken für wirtschaftliche und künstlerische Interessen, war durch die jährlich stattfindenden Delegiertenversammlungen zum erstenmal eigentlich eine Einrichtung geschaffen, in Austausch der Anschauungen, Gedanken, Möglichkeiten zu treten. Anderwärts hatte die Aristokratie der Künstlerschaft verlockende Ziele erreicht, für die sich in Deutschland kein Weg zeigte, wenn nicht eigene Kraft einen solchen neu anzubahnen unternahm. Am Théâtre français bestand seit 1812 das Sozietätsverhältnis, das die wirklichen Mitglieder dieser Bühne nach festen Regeln eines

Statuts am wirtschaftlichen Ertrag dieser staatlichen Anstalt und ebenso an der literarischen und künstlerischen Bestimmungsgewalt beteiligt. Eine ähnliche Einrichtung wies das National-Theater in Stockholm auf, das, ungeachtet der 30000 Taler Staatssubvention, auf ein vollständig genossenschaftliches Prinzip gestellt ist: sämtliche Angehörige der Bühne, mit einem Gehalt von mehr als 200 Talern, sind an Gewinn und Verlust beteiligte Aktionäre; wobei, ebenso wie in Paris, die Gefahr eines Verlustes durch die Verpflichtung des Königs — dort des Staats — besteht, über Krisen hinwegzuhelfen. Bei mehr als 10 Prozent Verlust bezahlt in Stockholm die Krone den Rest. An keinem der deutschen Hoftheater oder Stadttheater war Aussicht auf eine ähnliche Einrichtung; am wenigsten in der Metropole des Reiches. Andererseits aber lockte hier die günstige Lage des wirtschaftlichen Aufschwungs und ermutigte der verstärkte Mißkredit, dem das königliche Schauspielhaus unter der immer steriler werdenden Leitung Bothos von Hüllsen anheimfiel, zu neuen Unternehmungen.

Hauptsächlich von Siegwart Friedmann, einem gediegenen Charakteristiker Laubescher Schule, gefördert, entstand der Plan einer Sozietät, die eine Reihe der hervorragendsten Darsteller einschließen sollte; bemerkenswerterweise darunter gerade jene, die als Gastspielvirtuosen die dieser Berufsart anhängenden übeln Eigenschaften just nicht vermissen ließen. Schließlich waren sechs Namen zu der Gesellschaft „Deutsches Theater in Berlin“ vereinigt: Adolf L'Arronge, Ludwig Barnay, Dr. August Förster, Siegwart Friedmann, Friedrich Haase und Ernst Possart, von denen der letztgenannte noch vor Beginn der Arbeit wieder zurücktrat. Das alte Friedrich-Wilhelmstädtische Theater, Eigentum von Adolf L'Arronge, wurde ausersehen, von Grund aus renoviert und am 29. September 1883 unter dem neuen Namen mit einem Prolog von Julius Wolff, den Hedwig Niemann-Kaabe sprach, und einer Darstellung von Kabale und Liebe eröffnet.

Besetzung:

Präsident von Walter	Ludwig Barnay
Serdinand, sein Sohn	Joseph Kainz
Hofmarschall von Kalb	Friedrich Haase
Lady Milford, Favoritin des Fürsten	Anna Haverland
Wurm, Haussekretär des Präsidenten	Siegwart Friedmann
Miller, Stadtmusikus	August Förster
Dessen Frau	Auguste Schönfeldt
Luiße, deren Tochter	Jolanthe Ramazetta
Sophie, Kammerjungfer der Lady .	Klara Müller
Ein Kammerdiener des Fürsten . .	Paul Nollert

Das konnte als ein verheißungsvoller Anfang begrüßt werden: Die vier schauspielerischen Sozietäre zeigten sich in Aufgaben, die sich durchaus im Zentrum ihrer eigenartigen Begabung hielten; und von den beiden Novizen des Abends erwies sich der eine wenigstens, Joseph Kainz, als eine Entdeckung ersten Ranges. Anna Haverland, eine Schauspielerin mit blendenden Mitteln, aber konventionell in Temperament und Begabung, war dennoch ein guter Tausch gegen die anfangs für die Sozietät geworbene Klara Ziegler. Jolanthe Ramazetta war die einzige Niete des Abends und der Zukunft.

Hier möge, bevor der Entwicklung des Deutschen Theaters, das, trotz der bald eintretenden Abbröckelung des Ensembles, von nun ab immer ein Hauptfaktor der modernen Berliner Theaterkultur blieb, weiter gedacht wird, die Überschau des darstellerischen Vermögens an der deutschen Bühne registriert werden, wie sie sich bei den in München, 1880, veranstalteten Muster-Gastspielen ergab. Ernst Possart hatte im genannten Jahre Dingelstedts Experiment des Preispielens wiederholt: alles, was den Anspruch auf hervorragende Bedeutung machte, war auch diesmal nach München gerufen worden. Ludwig Barnay, damals der Prätendent um den Lorbeer der tragischen Helden, hatte sich in einem kalten Raffinement enthüllt: blendende Lafuren eines modernen Pseudo-Realismus verdeckten nicht die Klüfte seelischen Versagens als Wallenstein, als Macbeth, selbst als Leontes des Wintermärchens; seine sichere technische Routine erschien stets nur vom Verstand, oft dazu noch von einem der manierierenden Nuance zuneigenden, und von einem Minimum wirklicher Empfindung geleitet. Die gekünstelte Schlichtheit und Männlichkeit bei Barnay versagte gegen die Natürlichkeit dieser Eigenschaften bei dem Münchner Bernhard Rütling, der den Tell spielte, bei dem Dresdner Friedrich Dettmer, der als Marc Anton sich zeigte: zwei Schauspieler von erfreulicher künstlerischer Harmonie, die jedoch außerhalb ihrer Stamm Bühnen nur geringen Ruf genossen, während Barnay in jenen Jahren das Virtuosen-erbtteil von Emil Devrient an sich gebracht hatte.

Emmerich Robert trat mit seiner edlen, aber etwas trocknen Individualität als Ferdinand, Egmont und Tasso auf; Adolf Sonnenthal spielte Hamlet und Clavigo. Das Berliner Schauspielhaus hatte Berndal (Buttler), Ernst Krause (Dorfriechter Adam), Minona Frieb-Blumauer (Daja, Frau Marthe Kull und Klärchens Mutter), ferner Oberländer (Wirt in Minna von Barnhelm) gesandt, die wesentlich in den genannten Rollen befriedigten. Von Dresden waren, neben Dettmer, Franziska Ellmenreich und Pauline Ulrich erschienen; von Wien Charlotte Wolter, die Gräfin Orsina, Lady Macbeth und Hermione spielte, und Joseph Lewinsky als Nathan und als Atting-

hausen. Mit August Förster (Musikus Miller) war dessen Schülerin Josephine Wessely gekommen, die nach einem glänzenden Aufgang am Leipziger Stadttheater soeben an die Wiener Burg engagiert worden war. Friedrich Haase spielte Riccaut, Hofmarschall Kalb und Herzog Alba im Egmont; Siegwart Friedmann Isolani und Vansen; Possart selbst Carlos im Clavigo, Antonio und einen vortrefflichen Octavio Piccolomini.

Das Gesamtergebnis dieses dramatischen Examens fiel, nach wesentlichem Einklang der kritischen Stimmen, wenig erfreulich aus; man klagte über eine durchschnittliche äußerliche Routine, die einer gewissen klassizistischen Langweile nicht entbehre und dennoch die disparatesten Wirkungen im Zusammenspiel zeitige. Bei einem Mindestmaß von Proben zu den fünfzehn Vorstellungen war intime Ensemblewirkung natürlich nicht herzustellen gewesen. Nur Josephine Wessely als Recha, Luise und Klärchen schien von den jüngeren Kräften eine neue Hoffnung zu bedeuten, die sich in der Folge wahrscheinlich auch erfüllt hätte, wenn dieses reiche Talent nicht frühzeitig der Bühne durch den Tod entrissen worden wäre. Durch originelle Gestaltungskraft sich auszeichnend, wurden ferner zwei Mitglieder der Münchner Bühne durch die Gastspiele in weiteren Kreisen bekannt: Marie Ramlo, die Lessings Franziska spielte, und Karl Häußer. Marie Ramlo (jetzt Conrad-Ramlo) hat sich am Münchner Theater als eine der gesündesten Schauspielerinnen für humorvolle Mädchennaturen auf reifer Höhe behauptet und Karl Häußer als ein kaum je erreichter Vertreter für einen bestimmten Rollenkreis, der in der Sphäre zwischen Illo im Wallenstein und Shakespeares Falstaff — zwei typische Leistungen des Künstlers — eingeschlossen ist.

Die vorwiegend pessimistische Stimmung, die den Münchner Gastspielen nachklang, die ins Bewußtsein des weiteren Publikums dringende Abneigung gegen den sich isolierenden Virtuosenstil der gastierenden Darsteller hatten mancherlei Mißtrauen wach werden lassen gegen das Unternehmen des Deutschen Theaters in Berlin; und trotz einiger wohlbesonnener blendender Eindrücke des Sozietätsensembles erwies sich dieses Mißtrauen bald gerechtfertigt. Weniger nach außen hin als durch die sich im inneren Betrieb ergebenden Stockungen. Das Interesse des Publikums für ein Schauspielensemble, das einen wirklichen erhöhten Stil anstrebte, war zwar lebhaft, aber lebhafter für die jungen Kräfte als für die von Frau Sama schon beinahe kompromittierten, denen man scharf auf die Finger sah. Namentlich Friedrich Haase fühlte sich mit dem Geist des Hauses, der sich allmählich enthüllte, im Widerspruch; bald auch Ludwig Barnay, der, um Beweise seiner Fähigkeit zur Einordnung

zu geben, in Don Carlos sogar die wenige Verse umfassende Rolle des Mercado spielte. Die beiden Genannten schieden nach Jahresfrist schon aus der Sozietät aus. Der Stil des Theaters aber entwickelte sich nur um so erfreulicher weiter, so daß ihm nach kurzer Zeit eine Note zugesprochen werden durfte, die für den damaligen Stand der Schauspielkunst — und besonders der Regie — einen wesentlichen Fortschritt bezeichnete. Er ergab sich aus dem Zusammenwirken zweier sich ungemein glücklich ergänzender fachmännischer Kräfte: Adolf L'Arronge und August Förster. Beide besaßen vor allem die Schlüssel zur Erschließung schlummernder darstellerischer Gaben und wußten den geweckten Funken anzufachen, die unsichere Anlage eines Gebildes durch verständige Hilfen zu entwickeln. Beide drangen auf den Kern der Sache: L'Arronge als ein sicherer Techniker der lückenlosen Gliederung und Steigerung, Förster als ein psychologisch tief schöpferischer Interpret der Dichtung. Beide huldigten einer sinnfälligen, farbigen Plastik des szenischen Bildes, ohne Übertreibung und Überladung, ohne die Äußerlichkeiten der Meinungen. Und endlich wirkten beide erfolgreich dahin, alle und jede individuellen Gelüste zum Besten der einheitlichen Gesamtwirkung zu beschneiden. Das Prinzip der vorflingenden künstlerischen Tendenzen und des geklärten Zeitgeschmacks trat auf dieser Bühne in Erscheinung, überwacht und geleitet von sicherer Bühnenerfahrung, die in der Wahl der Mittel fast nie irreging. Diese im Grunde eigentlich so selbstverständlich erscheinende sachliche Berufsausfüllung zeitigte andauernd Leistungen, die vielfach als Offenbarungen einer neuen Kunst angestaunt wurden, weil hier endlich einmal Freiheit und Vermögen des künstlerischen Willens mit wirtschaftlicher Selbstständigkeit zusammenging: die Nebeneinflüsse waren ausgeschaltet, es galt der Sache, und das Glück war dabei, daß, dank der günstigen wirtschaftlichen Verhältnisse, die Sache sich selbst belohnte.

Es wurde schon bemerkt, daß der Ehrgeiz der neuen Bühne, kühnere Würfe des modernen Schaffens zu erproben, gering war. Auch die Dramaturgie, namentlich unter L'Arronges Selbstherrschaft, war oft wunderlich: so die schon erwähnte, ganz indiskutabele Bearbeitung des Faust II., so, 1891, die um den ganzen dritten Akt gefürzte Aufführung der Einsamen Menschen von Gerhard Hauptmann und ähnliches. Lobenswert und erfolgreich war dagegen das Bestreben, theatralisch noch unlebendig gebliebene Schätze der nachklassischen deutschen Dramatiker zu heben: namentlich Grillparzer und Hebbel brachte das Deutsche Theater vortrefflich zur Wirkung, wie sich denn das poetische Drama hier überhaupt zur schönen Eigenart entfaltete. Die Darstellungen von Don Carlos, Romeo und Julia, Die Jüdin von Toledo, Maria Magdalena, Herodes und Mariamne,

Woh dem, der lügt, bezeichnen Höhepunkte des Stils der ersten Periode dieser Bühne. Ferner wurde sie für eine jüngere Generation der Schauspielkunst eine erfolgreiche Schule und ein Durchgangspunkt für fast alle bemerkenswerten Kräfte der neuesten Zeit, von denen viele hier Vertiefung und Entwicklung, zudem aber auch mehr oder weniger stilistische Korrektheit empfangen.

Außer den schon Genannten mögen erwähnt sein: Georg Engels, Paul Nollet, Karl Pepler (jetzt am Hoftheater in Hannover), Otto Sommerstorff, Artur Kraußneck, Dr. Max Pohl, Franz Schönfeld, Max Pategg, Hermann Nissen, Gustav Kadelburg, Emanuel Stockhausen; die Damen: Klara Guinand, Anna Jürgens (als Frau von Hohenburger am Schauspielhaus in Berlin), die Julia des Deutschen Theaters, Marie Pospischil (später am Burgtheater, Berliner Theater und jetzt am Hamburger Stadttheater), Luise von Pöllnitz, Theresina Gehner, Else Lehmann, vor allem aber Agnes Sorma.

In Joseph Kainz und Agnes Sorma besaß das Deutsche Theater die beiden Talente, die die jugendliche Kunst durch bedeutsame Individualitäten verkörperten. Joseph Kainz war von Dr. Förster am Leipziger Stadttheater erzogen worden und hatte dann drei Jahre im Ensemble der Meininger gewirkt. Bei deren Gastspiel in Berlin schon erweckte er als Prinz von Homburg und Kosinsky, in Wien als Melchthal bedeutende Erwartungen. Während seines dreijährigen Engagements in München wurde sein freundschaftliches Verhältnis zu dem unglücklichen Bayernkönig insofern für ihn bedeutsam, als es die Gloriele einer genialen Persönlichkeit um sein junges Haupt wob. Von gesteigerten Erwartungen empfangen, trat Kainz also auf der neuen Bühne vor das Berliner Publikum und erzielte gleich in der ersten Darbietung eine so intensive Wirkung, daß über deren zu billigende oder zu verwerfende Ursachen in der That ein lebhaftes Für und Wider der Meinungen sich äußerte. Kainz erschien als der ausgesprochene Vertreter jener schauspielerischen Richtung, die im weitesten Sinne den Neigungen und Stimmungen der zeitlichen Gesamtpsyche, die hier als die vorwiegenden betont wurden, entgegengam; seine Kunst entsprang aus diesen Neigungen selbst: er war der Schauspieler des nervösen Impressionismus. Die körperliche Beredsamkeit erschien bei ihm fast über die Grenze harmonischen Maßes ausgedehnt. Das hagere, scharfe Antlitz, der sehnige Körper, und namentlich die Hände als Ausdrucksorgane der Stimmungen, der Willensregungen funktionierten zusammen, die psycho-physiologischen Reaktionen zur deutlichsten Erscheinung zu bringen. Die dabei dirigierende Empfindung gab sich poetisch und feurig, vornehm das Triviale übersiegend — aber freilich oft auch das Natürlich-Gesunde. Den ideellen Gehalt der