



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert

**Martersteig, Max**

**Leipzig, 1924**

Das deutsche Theater unter Otto Brahm. Rudolf Rittner. Else Lehmann.  
Hermann Nissen, Emanuel Reicher u.a. Deutsches Schauspielhaus in  
Hamburg.

---

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

das große Heer der in Frauenberufen Stehenden, Volksschullehrer und Lehrerinnen, Techniker und Beamte mit mittlerem Einkommen sind hier in ein stetes Verhältnis zur Kunst gesetzt, unter einer Betriebsart, die ein würdiges artistisches und soziales Deforum aufrecht erhält. In entschiedener Weise verließ man hier endlich die Gepflogenheit, dem Volk eine Kunst zweiten Ranges zu bieten; die Leistungen, wenn sie schon nicht durch Darsteller ersten Ranges ausgeübt werden können, halten sich doch im Stil entwickelten und reinen Kunstgeschmacks. Der Wohlfahrts Gesichtspunkt aber ist bei dieser Einrichtung so glücklich berücksichtigt, daß das Schiller-Theater als Typ dramaturgischer Organisation berufen erscheint, einen großen Teil der immer schwebenden Nationaltheaterfrage von dieser abzutrennen und der Lösung entgegenzuführen, die in der modernen wirtschaftlichen Entwicklung zunächst einzig möglich ist. Keine Großstadt dürfte zurückstehen, diesen praktischsten Weg sozialer Kunstpflege energisch zu verfolgen.

Die an den freien Bühnen vertretene literarische und stilistische Richtung fiel ihrem wesentlichen Charakter nach mit der seit Mitte der achtziger Jahre sich in aufsteigender Linie bewegenden des Naturalismus des Jüngsten Deutschlands zusammen. In Otto Brahm, der ihr in der Zeitschrift ‚Freie Bühne‘ (später ‚Neue Deutsche Rundschau‘) ein Organ gründete, in Paul Schlenker, der in der ‚Vossischen Zeitung‘ und in der ‚Nation‘ die Theaterkritik besorgte, erstanden ihr die beiden wichtigsten literarischen Förderer. Im Gegensatz zu der charakterisierten früheren Halbheit und Lauheit der Theaterkritik repräsentierten die Genannten, denen auch der feinsühlige Fritz Mauthner und die Brüder Heinrich und Julius Hart zugezogen sind, trotz der in der Tendenz liegenden Einseitigkeit, ein waches dramaturgisches Gewissen, als es sonst in der deutschen Presse zum Ausdruck gelangt ist. Der „Schule“ skeptischer gegenüberstehend, dafür aber im früher schon erwähnten Sinne die weiteren Elemente der dramatischen Kultur mit außergewöhnlicher Scharfsicht heranziehend, wirkte — in der ‚Gegenwart‘, dann in der ‚Zukunft‘ — Maximilian Harden besonders fördernd.

Die junge Schule, mit einer nun schon beträchtlichen und wohlhabenden Gesellschaftsmacht hinter sich, drängte nach den in der Freien Bühne abgelegten Proben dahin, an einem ständigen Theater sich voll auszuleben. Eine neue Bühnengründung, die des 1892 eröffneten Neuen Theaters, am Schiffbauerdamm, mit seiner für den intimen Stil sonst trefflich geeigneten Anlage, erwies sich unter den ersten Leitungen als vollständige Niete. Eine Erfüllung solcher Wünsche sollte erst eintreten, als, 1894, Dr. Otto Brahm die Leitung des Deutschen Theaters an sich brachte. L'Arronge und mit



ihm der poetische Realismus trat von diesem Schauplatz zurück, um ihn dem konsequenten Naturalismus zu überlassen. Wieder eröffnete, nach einem Prolog von Gerhart Hauptmann, wie vor elf Jahren, *Kabale und Liebe* diese dramatische Hochschule des neuesten Stils. An Stelle von Joseph Kainz spielte Rudolf Rittner den Ferdinand, ein vom Residenz-Theater übernommener junger Schauspieler, der auserselbst war, in einer der typischsten idealen Gestalten der klassischen Dichtung die neue Richtung zu entwickeln: die konventionell-poetische Jünglingsgestalt sollte aufgehen im Naturburschen, der sich in aller Wirklichkeit seiner eignen Natur, wie sie gewachsen ist, darstellt. Das Individuell-Persönliche sollte an die Stelle des Charakteristisch-Poetischen treten. Alle dynamischen Elemente der rhetorischen Pathetik wurden ausgeschaltet, weil sie sich, der Überzeugung des Naturalismus nach, lediglich aus einer reflektorischen Wirkung ergeben, als Postulat der Empfindung, die dem Zuschauer zufällt, dem der Schauspieler jedoch aus dem Wege zu gehen habe.

Hier lag, im Sinne der Schauspielkunst, der Irrtum der Schule offenbar: sie wollte Natur geben und gab verkümmerte Konvention, mit Unterdrückung der den Ausdruck gebärenden Empfindung. Wenn also die Resonanz dieses ersten Versuchs fast nur Mißbilligung war, so war das durch die Verkehrtheit in der Wahl des Objekts vollauf begründet: die ganze Sphäre stürmischen, schwärmerischen Überdrangs der jungen Schiller-Phantasie grau in grau ummalen zu wollen, mußte zu stellenweise grotesken Resultaten führen. Das bewies jedoch an sich nichts gegen den Stil, den man erstrebte, der, wenn er wieder Naturalismus genannt werden soll, mit der früheren Bedeutung dieses Wortes — bei den Mannheimern beispielsweise — wenig gemeinsam hat. Denn es trat doch klar zutage, daß die Grundfehler des alten Naturalismus — die Willkür und die Laune — hier durch ein strengeres Kunstgesetz niedergehalten werden sollten. Aber das Ideal des neuen Stils gab sich mehr negativ als positiv: es sollte nur ein Herausfallen aus der Linie der absoluten Naturwahrheit vermieden werden. Dabei war die das kleinste Maß von Verschiebungen rügende Disziplin, die aus der Regie sprach, die künstlerische, konsequent geübte Tugend der Schule und blieb es an dieser Bühne.

Damit ist die Entfaltungsmöglichkeit dieses Stiles selbst bezeichnet und kann an den Resultaten auf die Richtigkeit der Analyse nachgeprüft werden: der Phantasie sind die engsten Grenzen gezogen, so daß sich das eigentlich Poetische immer in einer fast mathematisch zu nennenden Formulierung gibt. Schauspielerisch aber entscheidet fast ausschließlich die in der Individualität umschlossene Charakteristik: der Reiz der Persönlichkeiten an sich. In dem durch glückliches



Dispositionstalent erreichten Vielklang solcher individuellen Werte hat das jüngere Deutsche Theater oft und lange Zeit sein bestes Vermögen offenbart. Die nämlichen Umstände veranlaßten aber auch seine verwerfliche Praxis, einmal in Gang gebrachte Stücke später mit Besetzungen erster und zweiter Reserve geschäftlich auszubenten und so Serien von Vorstellungen zu bieten, in denen der Dilettantismus, von keinem Hauch eines künstlerischen Gesamtgeistes mehr berührt, sich offenbarte. Auch darf nicht verschwiegen werden, daß mit dieser Praxis eine Dupierung des Publikums verknüpft ist, eine auf den Fremdenfang, auf die „Provinzontfels“ berechnete. Vom „Ruhm“ des Theaters und des Stückes angelockt bezahlen die Besucher die hohen Großstadtpreise für einen Kunstgenuß, den ihnen das Schillertheater — besser — für ein Fünftel der Ausgaben leisten würde.

Literarisch bedeutet die Dramaturgie Otto Brahms am Deutschen Theater Einseitigkeit und verletzenden Mangel an kulturellem Pflichtgefühl. Eine auf das Programm literarischer Wahrhaftigkeit und Freiheit begründete Kunstbühne wäre sich weit mehr schuldig. Das ‚Deutsche Theater‘ der zweiten Periode hat Gerhart Hauptmann kultiviert — allenfalls noch Georg Hirschfeld — und sonst niemand. Alle anderen Dramatiker sind vielmehr als Notbehelfe erschienen, was natürlich nicht ausschloß, daß sie, wenn ihre Stücke sich als Kassenmagnete bewährten, die gleiche breite Pflege fanden wie der Hauspoet dieser Bühne. Als kulturelle Pflicht dieses Theaters, unter der Schlagge, die es geübt hatte, bot sich aber vor allem ganz unabweisbar die dar, dem führenden Geist des modernen Dramas durchaus die Zentralstellung einzuräumen: das war Henrik Ibsen. Wie ein vornehmes offizielles Theater seine Ehre darin suchen muß, den klassischen Spielplan in möglichster Vollkommenheit zu halten und die hervorragenden Kräfte der Darstellung in dessen Dienst zu stellen, so hätte hier das Drama Ibsens den eisernen Grundstock bilden müssen. Es wäre eine Tat gewesen, den dieser Bühne in fast ununterbrochenem Strom zufließenden reichlichen Gewinn so lange zu einem Subventionsfonds für klassische Vorstellungen Ibsens zu verwenden, bis diesem Initiator des neuen Dramas ein populäres und richtiges Verständnis geschaffen worden wäre. Sobald jedoch der Kassenrapport zuungunsten der alten und des neuen Klassikers sprach und sich den Hauptmann, Sudermann, Gulda, Dreyer zuneigte, wurde Ibsen stets auf sogenannte Respektsvorstellungen eingeschränkt. Im anderen Sinne ist freilich auch nicht zu verkennen, daß der Geist des Hauses — vorläufig — nicht hinreichte, dem Ibsen-Drama zu vollendeten oder wenigstens hervorragenden Darstellungen zu verhelfen. Daß Ibsen mit naturalistischen Mitteln



nicht zu erschöpfen ist und Vorstellungen seiner Dramen, die das Symbolische der Dichtung geflissentlich oder aus Unvermögen ersticken, ihm nicht gerecht werden, braucht hier nicht nochmals dargelegt zu werden. Nicht verschwiegen soll deshalb werden, obwohl damit über den zeitlichen Rahmen der Darstellung hinausgegriffen wird, daß in den ersten Jahren schon des kommenden Jahrhunderts Otto Brahm's künstlerische Umsicht die beengenden Fesseln des Naturalismus, wenn auch nicht abwarf, so doch lockerte. In den Ibsen-Darstellungen sollte von Jahr zu Jahr verstärkte Betonung der Symbolik Raum gewinnen und damit Geist und Seele wieder Herrschaft erlangen über das bloß Zuständliche.

In Aufgaben des konsequenten Naturalismus hat die Bühne Brahm's ihr Eigentümlichstes und Bestes geleistet: Die Weber, Fuhrmann Henschel, Der Biberpelz und zuletzt noch Rose Bernd. Nur selten steigerte sie ihr Vermögen bis zur poetischen Kunst, wie in der Versunkenen Glocke, deren gelungene Darstellung freilich ganz an die drei Hauptdarsteller, Kainz, Agnes Sorma und Hermann Müller als Nidelmann, geknüpft war.

In Hermann Müller verlor die Bühne leider frühzeitig ihre phantasiereichste Individualität. Er war oft aus sich selbst leuchtende Farbe in dem sonst grauen Ensemble und ein Schauspieler mit großer Wandlungsfähigkeit, die sonst im Naturalismus keine Pflege findet und kaum bewertet wird. Der Mangel an Wandlungsfähigkeit macht sich besonders bei den beiden starken Individualitäten von Rudolf Rittner und Else Lehmann fühlbar. Rittner gewann seiner Persönlichkeit das ihr stets gebührende künstlerische Interesse als Hans in Halbes 'Jugend', und deren vollste Entfaltung dürfte er als Fuhrmann Henschel erreicht haben; Gestalten einer naiven Urwüchsigkeit finden durch ihn die glaubhafteste Verkörperung. Else Lehmann, eine talentierte Lustspiel-Soubrette des Wallner-Theaters, erlangte den Kranz der tragischen Muse in der Aufführung der Freien Bühne von 'Vor Sonnenaufgang' als Helene Krause. L'Arronge zog sie zu höheren Aufgaben empor. So wurde sie Wildenbruchs erste Haubenlerche, Hauptmanns junge Frau Vockerath (Einsame Menschen) und unter Brahm dann die Regine der Gespenster, die Anisja der Macht der Finsternis und die Hanne des Fuhrmann Henschel — wohl ihre vollste Leistung. Voll aber, im Sinn einer selten urwüchsigen Natur, deren Ausbrüche als Kraft oder Schmerz, als Innigkeit oder Wildheit, von elementarer Gewalt sind, ist Else Lehmann stets, wo sich ihre Persönlichkeit nur irgendwie mit der Rolle deckt; wo das nicht der Fall ist, wie als Ella Rendheim in 'John Gabriel Borkmann', tritt der berührte Mangel an Wandlungsfähigkeit hervor, und sie findet sich alsdann nicht in die geforderte Form.



Reicher als die genannten beiden an dieser seltenen Gabe war Max Reinhardt, ein Schauspieler von reifem Kunstverstand und auch von gefühlsmächtigem Instinkt geleitet; ein Bildner charakteristischer Gestalten von jener inneren Lebendigkeit, die uns als etwas organisch Gewachsenes anmutet und doch mehr ist als nur der Reflex der eigenen Natur. Max Reinhardt hat später in Berlin als Leiter des „Kleinen Theaters“ und des „Neuen Theaters“ — man dürfte sagen — die Synthese der neuzeitigen Stilentfaltung aus dem Zusammenstoßen des poetischen Realismus und des Naturalismus als poetischen Impressionismus zu ziehen verstanden. Er hat eine Bühne geschaffen, die literarisch, von scharfsichtigem Ehrgeiz geleitet, die fruchtbarste der Gegenwart genannt werden darf, und darstellerisch eine Jungkultur phantasiereichen, wenn auch nicht immer — oder noch nicht — phantasiereifen Stils darstellt. Dem Realismus ist die symbolistische Bedeutsamkeit wieder vereinigt worden. Diese Epoche fällt jedoch erst in die Anfangsjahre des neuen Jahrhunderts.

Neben den Genannten stand am Deutschen Theater für härtere Charaktere reifer Männlichkeit Hermann Nissen, dem zur vollen Wirkung in seinem Fach nur ein größeres Maß poetischen Schwungs und auch der Dämonie nötig wäre. Das zeigte sich in seinem sonst trefflichen John Gabriel Borkmann, wo ein Plus an innerer Größe diesen dramatisierten Lesseps in die poetische Sphäre gerückt hätte — in die Shakespearesche — wohinein Ibsen hier langt. Als wichtigster Pfeiler des Deutschen Theater-Ensembles dieser Periode ist endlich Emanuel Reicher zu nennen. Er kam 1887 als reifer Schauspieler, der sich wesentlich im Heldenfach betätigt hatte, ans Berliner Residenz-Theater und erregte dort Aufsehen, als er neben dem Othello Rossis den Jago spielte und aus dem Kaiser Justinian der Sardouschen ‚Theodora‘ eine bemerkenswerte poetische Karikatur gestaltete. Auch Reicher hat zweifellos aus diesem Zusammenwirken mit dem Italiener erst den entscheidenden Anstoß zum psychologischen Realismus empfangen und zum Mut einer vollen Transfiguration unter Hintansetzung aller Betonung der eigenen Persönlichkeit. Als Pastor Manders in ‚Gespenster‘ und als Meister Anton Hebbels schuf er dann zwei jener prächtig individuell vertieften Gestalten, die ihm den Ruf des eigentlichen naturalistischen Meisterspielers der Epoche brachten. Das ist jedoch Reicher gegenüber eine irreführende und zu allgemeine Etiketete: es handelt sich bei ihm nicht lediglich um Naturalismus, sondern gerade um ein sehr zielvolles Ausbilden der Gestalten im poetisch-psychologischen Sinne, wobei er phantastisch-bizarre Elemente durchaus nicht vermeidet. So konnte er in der Tat zu einem fast voll befriedigenden Ibsendarsteller — als Rosmer, Solneß — heranreifen. Hinter seinem Realismus bleibt



das Bedeutsame, das Poetische der dichterischen Gestalt sichtbar, weil er davon ausgeht und so einen reicher geschöpften Inhalt, in besonnener Absichtlichkeit, mit den scharfen schlichten Linien umzieht, die der Stil des Naturalismus allein billigt. Das geschieht nicht immer ohne Pedanterie, und die Neigung seines Temperaments zur Reflexion ist eine hemmende Fessel seiner Kunst, die des Merkmals der Genialität dadurch leider entbehrt und am reifsten in Rollen reflektorischen Charakters ist. Da tritt seine Gabe zu passiver Charakteristik in überraschend reicher Bildkraft hervor. Reichers Tätigkeit in Berlin ist, was seine Bühnenzuständigkeit betrifft, übrigens typisch für die Schauspieler dieser Periode: er gehörte zeitweilig dem Residenz-Theater, dann der Königlichen Bühne, dann wieder dem Residenz-Theater, später dem Lessing-Theater, dann dem Deutschen und endlich den Reinhardtischen Bühnen an.

Wünscht man bei Reicher oft eine unmittelbarere Impulsivität, so stößt sich diese bei dem Schauspieler, der ihn am Deutschen Theater ersetzte, bei Albert Bassermann, an begrenzte physische Darstellungsmittel. Bassermann kam an die Bühne Brahms vom Berliner Theater, wo er Aufmerksamkeit erregte auf seine Fähigkeit, mit scharfer realistisch-Charakteristik doch ein überraschendes Maß aufrichtiger Innerlichkeit zu vereinen. Seine Figuren haben zentrale Kraft, die ein sichtbar stark suggerierter Wille zusammenhält. Eine vorragende Leistung bot er als Pastor Bratt in „Über unsere Kraft“. Die von krampfhaftem Schluchzen unterbrochene Offenbarung eines inneren Erlebnisses wirkte sehr stark, und ähnliche Momente bezeichnen stets die Höhepunkte seiner Rollen: lohnende Innerlichkeit, gärende Phantasie stehen gegen einen starren Individualismus. Dabei ergeben sich Ausbrüche des flüssigen seelischen Inhalts von heißer Temperatur, und es tritt eine Wirkung zutage, die nur großer intuitiver Schauspielkunst erreichbar ist. Nikita in Tolstojs *Macht der Sinsternis*, der Oswald der *Gespenster*, der Hjalmar der *Wildente* sind in einer langen Reihe immer kunst- und bedeutungsvoller Schöpfungen die glücklichsten. In Oskar Sauer besitzt das Deutsche Theater eine scharf umrissene Persönlichkeit, die das Wesen norddeutscher offizieller Konvention zum erschöpfenden Ausdruck bringt: sein Amtsvorsteher Wehrhahn im *Biberpelz*, sein Regierungsrat Keller in *Sudermanns Heimat*, Gerichtsrat Brod in *Hedda Gabler*, Brendel in *Rosmersholm* bezeichnen seine Sphäre. Aber auch sein Michael Kramer bleibt eine unvergeßliche Leistung. Von 1896 ab trat erst im Lessing-Theater, dann am Deutschen als Heroine und Darstellerin moderner Frauen großen Zugs Luise Dumont auf; mit entscheidendem Erfolg zuerst in *Wiederkehr* von François de Curel, dann als Elisabeth in *Sudermanns Glück im Winkel*, als die



Frau Alving der Gespenster — die von Charlotte Anno-Srohn, einer vielversprechenden und früh verschiedenen Darstellerin in Berlin zuerst gespielt worden ist — als Hedda Gabler und als Irene in ‚Wenn wir Toten erwachen‘. Anna Haverland, ihre Sachgenossin, füllte nach ihrer Wirksamkeit am Deutschen Theater an der Königlichen Bühne, dann am Berliner Theater das Fach der heroischen Mutter im edeln Stil und mit poetischer Wärme aus. Ihre Volumnia in ‚Coriolan‘ stand in klassischer Schönheit und Fülle, belebter als ähnliche Gestalten der Klara Ziegler, auf der Szene.

Hiermit dürfte nach dem bei früheren Epochen angewandten Maßstabe die Revue der zeitgenössischen Darsteller, was Berlin angeht, schon eher zu weit als zu eng, vollzogen sein. Den genannten Berliner Bühnengründungen folgte 1896 die des Theaters des Westens, das, nach verschiedenen mißglückten Versuchen, als Schauspielbühne sich zu entwickeln, als zweites Opernhaus der Metropole, erst unter Leitung von Max Hofpauer, dann unter der von Alois Praß — der Ludwig Barnay in der Direktion des Berliner Theaters abgelöst hatte — sich behauptet, ohne künstlerische Bedeutung erlangt zu haben. Von bedeutsamen Bühnengründungen im Reich sei die des Deutschen Schauspielhauses in Hamburg hervorgehoben: auch ein Sozietätstheater, das Freiherrn Alfred von Berger, den langjährigen artistischen Sekretär des Burgtheaters und früheren Dozenten an der Wiener Universität als Leiter besitz, einen feinfühligem Dramaturgen der Gegenwart. Als Darsteller wirken dort, neben Franziska Ellmenreich, Adele Doré im Heroineufach, Robert Nhil als Konversationschauspieler und Karl Wagner, der Sohn von Joseph Wagner, im Fach der poetischen Helden. In Frankfurt am Main ist man dem früher von Wien gegebenen Beispiel gefolgt, Oper und Schauspiel unter selbständigen Leitungen zu isolieren; letzteres, unter der langjährigen Führung von Emil Claar, hat kürzlich sein besonderes, modernes Heim im Neuen Schauspielhaus empfangen.

Der Verschiebung des theatralischen Zentrums von Wien nach Berlin entsprechend, sind bis jetzt nur die künstlerischen Geschehnisse im Reich und in seiner neuen Metropole betrachtet worden. Lenken wir zum älteren Zentrum in Wien zurück, um mit den Geschehnissen der dortigen Bühnen — als wichtige Ergänzung — diese Darstellung der jüngsten Theaterkunst zu beschließen.

Unter Dingelstedt war eine bemerkenswerte Zentralisation der Leitung erreicht gewesen, 1875 war sogar der Posten des Intendanten ganz aufgelöst, und die Theater waren direkt wieder dem Oberhofmeisteramt unterstellt worden; 1880 jedoch wurde der Intendantenposten wieder reaktiviert, ohne daß indes die Bekleider desselben, die Freiherrn von Hoffmann, Bezeczny, Plappart