

Werk

Titel: Nekrologe

Ort: Berlin-Schöneberg

Jahr: 1910

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509_0046|log28

Kontakt/Contact

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

✉ info@digizeitschriften.de

Nekrologe.

Adolf von Sonnenthal,

geboren in Budapest den 21. Dezember 1832, gestorben in Prag den 4. April 1909.

Weit weg von der Wiege wird in
später Zukunft das Grab des Menschen
liegen, und weit weg von der Wiege seiner
Kunst wird sich das Denkmal des Künstlers
erheben.

J. Minor, Adolf Sonnenthal, «Bio-
graphische Blätter», Bd. II, S. 458 (1896).

Sonnenthal, durch die äußeren und inneren Mittel seines Talentes zum Salonliebhaber und Helden des bürgerlichen Dramas prädestiniert und frühzeitig der gefeierte Meister dieses Faches, hat von Jugend auf um Shakespeare geworben und bis in sein Alter mit ihm gerungen als dem großen Gegenstande seiner Sehnsucht und seines Ehrgeizes. Am Tage seines Kontraktabschlusses mit dem Burgtheater (1. Juni 1856) spielte er den Romeo, der also gewissermaßen seine Antrittsrolle war. Tags darauf gastierte er bereits in Preßburg als Hamlet und am 1. März 1859 in Oedenburg als Othello.¹⁾ Daheim mußte er sich vorläufig mit dem Malcolm (1856), dem Clarence in «Richard III.» (1865) und dem Edgar (1866) begnügen, bis er sich (zuerst aushilfsweise am 8. September 1868) auch in Wien an den Dänenprinzen wagen durfte. Mit vielfach bestrittenem Erfolge und stets unter dem mehr oder minder laut ausgesprochenen Abmahnen von Aufgaben, die seiner ursprünglichen Begabung nicht lagen. Und das noch zu einer Zeit, als seine Herrscherstellung auf der Bühne längst anerkannt war. Er nahm es hin und ließ nicht ab vom Kampfe mit dem Gewaltigen. Gewiß das ehrenvollste Zeugnis für sein ernstes künstlerisches Streben.

In der Tat schienen ihm zwei für die Shakespeare-Darstellung elementare Eigenschaften zu fehlen: seinem innersten Wesen, dessen

¹⁾ L. Eisenberg, Adolf Sonnenthal, 1900, S. 99.

Schwerpunkt das glückliche Ebenmaß der Kräfte, die wohltuende und befreiende Harmonie bildete, lagen Leidenschaftsstürme, unkontrollierte Ausbrüche glutvollen Empfindens ebenso fern wie die mit dem Seziermesser der philosophischen Analyse zergliedernde Charakteristik und das eigensinnige Verbohren in die letzten psychologischen Abgründe. Seine äußeren Mittel entsprachen dieser inneren Veranlagung: die hohe, kraftvoll-elastische Gestalt, der von weltmännischer Eleganz bis zu königlichem Anstand jede Art von Adel der Bewegung gegeben war, trug einen Kopf mit schwerfälligen, schlaffen Zügen und wenig ausdrucksvollen Augen, die Sonnenthal im Affekt gern schloß, um dann durch den plötzlichen Aufschlag zu wirken. Seine Erscheinung war immer charakteristisch und bildhaft, aber in seinem Antlitz malten sich die einzelnen Stimmungsvorgänge nur andeutungsweise; es widerstrebte einer für sich selbst wirkenden Mimik. Seine Stimme, ein Bariton, dem bis ins hohe Alter der weiche, volle Metallklang erhalten blieb, vermochte es wunderbar, den Sinn der Rede in einer Art Tonmalerei warm und lebendig zu kolorieren. Sie konnte dem Hörer in schmelzendem und sonorem Wohllaut erschütternd, rührend, einschmeichelnd ins Herz dringen. Aber die Kunst der Rede, wie sie Lewinsky zur technischen Meisterschaft und Kainz bis zur virtuoson Bravour ausgebildet, hat Sonnenthal nie bewältigt. Er artikulierte nicht scharf, und eine Art Gaumenansatz gab seiner Sprache etwas Verschnupftes, Undeutliches, Zähflüssiges. Seinem Hamlet fehlte so von vornherein die dialektische Schärfe im Denken wie im Ausdruck. Eine betränte Sentimentalität und etwas Weltmännisch-Fürstliches ließen ihn den Grundton selbst verzehrender Grübeleien verfehlen. Nicht das hypersubtile Gewissen hemmte die Tatkraft dieses Hamlet, sondern das allzu weiche und zarte Gemüt. Er war weit mehr phlegmatisch-schwärmerischer Gefühls- als impulsiver Affektmensch. Die Passivität legte sich als einheitliche Tünche, die Tragik des Charakters verwischend, über das aufeinander prallende Stimmungsgewirr des Hamlet: von der tiefgründigen Weisheit bis zur nervösen Überreiztheit, von der Verzweiflung zur Abgeklärtheit, von der weltabgewandten Grübeleien bis zum tollen Humor und der bitteren Ironie. Sonnenthals Hamlet fehlte vor allem der notwendige Einschlag von Roheit. Er hielt sich auf dem Goetheschen Standpunkt des einseitig lebenswürdigen, vornehmen Prinzen. Von den Opheliaszenen abgesehen, die er als Liebhaber selbstredend zu voller Wirkung brachte, haftet sein Freudenausbruch nach der Entlarvung des Königs als Höhepunkt der Darstellung im Gedächtnis.

Er sprang auf ein Taburet und schleuderte über die Köpfe der Anwesenden hinweg dem Feinde in wildem Triumph seine Worte nach.

Richard II. (Erstaufführung am 30. Januar 1875) und Heinrich VI. (I. T. am 18. Oktober 1873; II. T. am 28. Februar 1874) reihten sich unter die Schwachen, Haltlosen, Anziehenden, die zu Sonnenthals Rollenkrongut gehörten. Er stattete sie mit der persönlichen Würde und herzlichen Liebenswürdigkeit aus, die ihn selbst als Mensch wie als Künstler adelten, aber gewissermaßen auch seine Schranke bildeten, indem er sich nie ganz über sie hinwegzusetzen vermochte. Im letzten Grunde fehlte ihm, dessen Wesen aus einem Gusse war, das volle Verständnis für die problematischen Naturen, deren Inneres durch Risse und Sprünge, durch Widersprüche und Mißklänge entstellt und trotz alledem nichts weniger als aus faulem Holze geschnitzt ist. Seine eigene Entwicklung war zu sehr eine selbstverständlich naturgemäße gewesen, um ihm nicht das restlose Aufgehen in Stimmungsmenschen zu erschweren, bei denen die steten Überraschungen das einzige sind, worauf man mit Sicherheit zählen kann; die uns faszinieren, eben weil sie uns beständig in Atem halten, indem sie gleichzeitig fesseln und abstoßen. Eine gewisse Gradlinigkeit, die Sonnenthal demgemäß bei der Anlage seiner Gestalten liebte, hinderte ihn, solche Wesen bis in die letzten verborgenen Falten ihres komplizierten Innern mit Charakteristik zu durchleuchten. Sein Richard II. erschien in gewinnender jugendlicher Majestät, voll lyrischer Weichheit mit einem Zug ins Philosophische, der im dritten Akt in Lear-artige Geistesgestörtheit umschlug.¹⁾ Als Heinrich VI war er eine Duldergestalt von edel gehaltenem elegischen Kolorit, obwohl seine äußere und innere Stattlichkeit dem gewünschten Grade von Haltlosigkeit mitunter im Wege stand.²⁾

Hingegen brachte Sonnenthal durch die gehaltene Würde seines Wesens im Verein mit seinem hinreißenden Zauber als Liebhaber alle Vorbedingungen mit für den Antonius («Antonius und Cleopatra», Erstaufführung 30. Oktober 1878). Er verstand es, die Doppelnatur dieser Rolle, den willensschwachen, aber gefühlsstarken Verliebten und den Feldherrn, in dem bei aller Gesunkenheit ab und zu doch noch immer ein römischer Gedanke auftaucht, zu einer Gestalt von einheitlicher und lebenswahrer Prägung zu verschmelzen,

¹⁾ Vgl. Neue Freie Presse, 6. Februar 1865; Wiener Abendpost, 1. Februar; Fremdenblatt, 2. Februar; Neues Wiener Tagblatt, 2. Februar.

²⁾ Vgl. N. Fr. Presse, 22. Oktober 1873 und 1. März 1874; Abendpost, 19. Oktober 1873 und 2. März 1874; Fremdenblatt, 19. Oktober 1873 und 4. März 1874.

einer Gestalt, die als der Cleopatra ebenbürtiges Lebensgenie über sich selbst hinaus gehoben wurde. Man konnte «von seiner Schwäche siegender Gewalt» sprechen, während er gegen die Triumvirn geistige Überlegenheit bekundete und im Sterben von ergreifendem Pathos war.

In seiner Mannesreife hat Sonnenthal auch im Burgtheater den Othello (zuerst am 22. Oktober 1881) und den Macbeth (31. Oktober 1891) gespielt — indes nur kurze Zeit und dem allgemeinen Urteil nicht zu Dank. Seinem Mohren warf man vor, daß das vulkanische Naturell hinter einem allzu dicken Firnis venezianischer Kultur verschwinde, daß er mehr Liebhaber als Krieger sei und dennoch die Eifersuchtsraserei nicht zum Ausdruck komme.¹⁾ An seinem Macbeth tadelte Max Kalbeck den Dürerkopf und die Hamletmiene.²⁾ Der Dualismus des unbezähmbaren Willens und des weichen Gemütes, der den inneren Konflikt des Helden erzeugt, litt unter der übermäßigen Betonung des Gemütes. Im Eindruck der Zuschauer überwog Mitleid das Entsetzen.

So lang und mühsam war Sonnenthals Weg zu Shakespearé. Erst in seiner letzten Entwicklungsphase ist es seiner ersten Liebesmühe, «dem Fleiß, den keine Mühe bleicht», gelungen, sich dem von Jugend auf erstrebten Ziele zu nähern und seinem Ruhmeskranze zwei der schönsten Blätter als Shakespeare-Darsteller einzufügen: Heinrich IV. und den Lear. Als Heinrich IV. (I. T. zuerst am 2. Juni, II. T. am 12. Juni 1890) verkörperte er die königliche Hoheit, der doch verstohlen der Wurm der Reue und des Grammes am innersten Mark des Lebens zehrt. In seinen prächtigen dunkeln Gewändern, seiner majestätischen Haltung gegen Untergebene und Feinde, mit der feinen Hand, die nur wenig gestikulierte, und dem edel-gemessenen Gange — kein Schauspieler wird so bald über die Bretter schreiten, wie Sonnenthal es vermochte — bot er ein Bild selbstsicherer Würde. Allein das bleiche, eingefallene Antlitz, an dessen Seiten schlichtes graues Haar herabfiel, der müde Blick, die schwere, gleichsam zögernde Sprache, der Klage-ton der warmen dunkeln Stimme verriet ein krankes Herz. Sein Leiden war das einer religiösen, tief innerlichen, vornehmen Natur. Bei der Erwähnung der «segensreichen Füße» erhob er sich, schloß wie in Andacht die Augen und bekreuzte sich — nicht in frömmelnder Pose, sondern in der schlichten selbstverständlichen Offenheit wahr-

¹⁾ Minor, «Biogr. Blätter», II, S. 454; Wiener Abendpost, Fremdenblatt, Tagblatt, 23. Dezember 1881.

²⁾ Tagblatt, 1. November 1891.

haft gläubiger Gesinnung. Die Strenge gegen Worcester war mehr ein der Schwermut mühsam abgerungenes Aufraffen zur Energie als das Aufwallen des Zornes. Sie entsprang der Furcht, daß der übermächtige Vasall die Zerrüttung der Majestät durchschaue.

Gegen Heinz kehrte er (III, 2) nicht sowohl die erzürnte väterliche Macht hervor als den tiefen Schmerz der in ihren schönsten Hoffnungen getäuschten väterlichen Liebe. Leise und eindringlich sprach er ihm ins Gewissen und zu Herzen; seine ernste Wehmut mußte den übermütigen, aber gut gearteten Jüngling zerknirschen. In stetig wachsendem Pathos schwoll seine Rede zu düster feierlichem Groll bei der Anklage, sein nächster und schlimmster Gegner sei der eigene Sohn. Während Heinzens Rechtfertigung sah man die heftige Bewegung, die in Heinrich vorging. Die Starrheit der vergrämten Züge löste sich, als spränge der eherne Reifen, der sein Herz zusammenpreßte. Eine freudige Verklärung verschönte das Antlitz; das Auge schwamm in Rührung, die Lippen bewegten sich, abgerissene Laute entrangen sich ihnen. Heinrich hielt sich nicht länger, er fiel dem Sohne mit dem Freudenrufe: «Dies tötet tausende Rebellen!» in die Rede, zog ihn zärtlich an sich und, verschlungen, als wären sie untrennbar verbunden, verließen beide den Raum.

Im zweiten Teile war die Gemütszerrüttung des Königs fortgeschritten, das Gesicht noch fahler, noch hagerer geworden, das Auge erloschen, die Hand vergilbt. Die ganze Erscheinung machte, abgezehrt, verbittert, vergrämt, den Eindruck des Morschen und Welken. In Nachtarbeit vertieft, saß Heinrich (III, 1) im Lehnstuhl am Schreibtisch. Er klingelte. Niemand erschien. Sie schliefen alle, indes er, den eine Krone drückt, wachte. Er arbeitete weiter. Klingelte wieder. Nun erst kam ein Page, dem er einen Auftrag matt und leise, mehr bittend als befehlend, erteilte. Dann erhob er sich mühsam. Seine Bewegungen waren schleppend, der Erschöpfung abgezwungen; der Monolog, in schlichter, doch getragener Rede, das Schmerzensstöhnen eines wunden Gemütes, weich, resigniert, königlich in seinem Gram, durchbebt von der nagenden Erinnerung an die Jugendschuld, über die der Geläuterte nicht hinwegkam, verhallend in einen tiefen Seufzer: «Schwer ruht das Haupt» — —

Mit Warwick sprach er sitzend. Es war ein Wühlen im alten Schmerz, als er der Prophezeiung Richards gedachte, die er bedeutungsvoll, aber mit versagender physischer Kraft, nach Atem ringend, tonlos vorbrachte. In den Schlußworten hörte man einen Sterbenden, sich selbst vertröstend, Pläne hinhauchen, die nie und

nimmermehr erfüllt werden; sah ihn sich an den letzten lieben Wunsch klammern, wie der Sinkende an den Strohalm. So war auch der Schmerzausbruch über den vermeintlichen Kronenraub (IV, 4), der ohnmächtige Jammer des völlig Gebrochenen. Er schien zehnfach zu empfinden, was er nicht mehr in lauter Klage zu äußern vermochte. Bei Westmorelands Bericht ging ein schwacher Freudenschimmer über sein Gesicht. Die Stimme hob sich noch einmal. Aber Atembeklemmungen befelen ihn; er sank in den Lehnstuhl zurück und wurde auf ein Ruhebett gebracht, auf dem er, halb sitzend, unter Anspannung der letzten Kraft, mit jener angstvollen Eindringlichkeit, die sich bewußt ist, daß sie die letzten spärlichen Augenblicke nützen muß, in den Prinzen einredete. Die Entrüstung schien den schon verlöschenden Lebensfunken neu anzufachen, der starke Wille von ehemals den schwachen Leib zu zwingen. Während Heinzens Selbstverteidigung wiederholte sich gesteigert das Spiel des ersten Teiles (III, 2). Der sterbende Heinrich war noch derselbe Impulsmensch, der er in seiner Jugend gewesen. Rasch überzeugt, trat das warme Gemüt dem Sohne gegenüber in sein Recht — das goldene Gemüt, dem man die Anklagen, in denen es sich nun dem Jüngling erschloß, nur für selbsterniedrigende Übertreibung edelster Gewissenhaftigkeit anrechnete. Daß ihn jenes nicht einwandfrei erworbene Gut bedrückte, in dessen Besitz so mancher Selbstgerechte geschwelgt hätte, war nur ein Beweis mehr für die Vornehmheit, in deren Zeichen sein ganzes Wesen stand, für die Lauterkeit der Gesinnung, die so untrüglich in dem vollen Brustton seiner Stimme vibrierte.

Bei den Worten: «Mehr wollt' ich, doch die Lung' ist so erschöpft» — versagte ihm die Rede. Der Mund öffnete sich wiederholt, ohne Laute zu finden. Die Zunge klebte am Gaumen. Todesangst befahl ihm. Er sank, an Heinz gedrückt und von ihm gestützt, auf die Knie. Die schlotternden Hände krampften sich zum Gebet, schlugen gegeneinander, tasteten in qualvoller Hast des Prinzen Hüfte entlang. Bei Heinzens: «Ihr trugt, erwarbt» — — — hob der König noch einmal die Augen, und ihr brechender Blick fiel als ein stummer zärtlicher, versöhnter Abschied auf den Sohn, der ihm aufs Lager half. Ein plötzliches Zucken schauerte durch Heinrichs Glieder. Das Haupt sank jäh auf die Brust; er war dahin. Selten ist auf der Bühne mit leisen Mitteln ein so ergreifender und künstlerisch reiner Eindruck erzielt worden. Es war ein Kabinettstück, das sich mit jener Bescheidenheit und Diskretion, die den Ruhm des alten Burgtheaters gebildet haben, dem Ganzen einfügte, — wohl die in sich geschlossenste

Shakespeare-Arbeit, die die jüngere Generation von Sonnenthal gesehen hat.

Sein Lear (zuerst gespielt am 17. November 1889 knüpfte an die weichen Partien der Darstellung von Anschütz an, der im Lear «das grüne Uralter, stark und herrlich im Fluchen», aber daneben auch «das Kind im Greise» hervorgehoben hatte.¹⁾ Sonnenthals Lear machte schon bei seinem ersten Auftreten in entscheidender Weise den Eindruck der senil gewordenen Majestät. Zu der ehrwürdigen Heldengestalt stand der hastige Gang, der unruhige Blick, das kindische, vertraulich-hochmütige Winken mit der Hand im Widerspruch. Der Widerspruch veranschaulichte die Divergenz zwischen dem, was Lear war, und dem, was er nunmehr geworden; das Fortschreiten dieser Divergenz führte zu dem Zusammenbruch des Charakters.

Bei Cordelias unerwarteter Antwort betonte Sonnenthal das plötzliche Auflodern des Zornes.²⁾ Die Brauen zogen sich zusammen; die Stirnadern schienen zu schwellen, und der Fluch brauste mit Vorwegnahme der ganzen ihm zu Gebote stehenden Wucht der Leidenschaft von seinen Lippen. Die völlige Unkontrolliertheit seines Stimmungsausbruches fand ihre Motivierung in dem mit aller Weichheit der Empfindung gesprochenen: «Sie war mein Liebling». So erklärte Sonnenthal aus der Enttäuschung eines zärtlichen Gemütes das plötzliche Umschlagen übergroßer Liebe in übergroßen Haß.

Sein Lear war also von vornherein vielleicht nicht unbedingt der Lear Shakespeares. Ihm fehlte der Einschlag wilden herzlosen Eigensinns, hochfahrender Selbstherrlichkeit, trotziger Selbstsucht, wie sie die unumschränkte Herrscherwillkür zeitigt und das reizbare verblendete Alter in die Halme schießen läßt. Die Verwandtschaft zwischen Lears Eigensinn und dem von Seelenroheit nicht freien Tugendstarrsinn der Cordelia ist oft erwähnt worden; auf die stärkere Familienähnlichkeit zwischen Goneril und ihrem Vater wurde meines Wissens noch nicht hingewiesen.³⁾ Allein eine das Wesen der Rolle vor-

¹⁾ Vgl. L. Speidel, N. Fr. Presse, 1. Dezember 1889.

²⁾ Vgl. die Schilderung eines ähnlichen Zuges in L. Devrients Lear, Shakespeare-Jahrbuch II, S. 292.

³⁾ In Parenthese möchte ich darauf verweisen, daß das Thema des «Lear» bereits in den *Two Gentlemen* (I, 2) angeschlagen ist:

Julia: *His little speaking shewes his love but small.*

Lucetta: *Fire that's closest kept, burnes most of all.*

Julia: *They do not love, that doe not shew their love.*

Lucetta: *Oh, they love least, that let men know their love.*

urteilslos und ebenbürtig erfassende Darstellung der Goneril zeigt diese durchaus nicht als das entmenschte Scheusal des Undankes mit den ins Ungeheuerliche verzerrten fratzenhaften Zügen frecher Bosheit, für das sie der oberflächlichen Betrachtung gewohnheitsgemäß gilt. In richtiger schauspielerischer Durchleuchtung ist sie nicht mehr und nicht weniger als die durch Geburt, Befähigung und Schönheit zur Herrschaft prädestinierte Frau, die geborene Herrennatur, der weder Erziehung noch irgend welche Hemmungen des Gemütes oder der Sitte es jemals nahe gelegt haben, dieses ihr gutes natürliches Vorrecht auf was immer für eine Weise einzuschränken. Ihre Brust schwellt das Gefühl der Überlegenheit über den kindisch gewordenen Vater, der Ärgernis gibt und sie langweilt; über die geistig unbedeutendere, phantasielosere Schwester, deren Einbläserin sie ist; über den Gatten, der als Mann nicht vollwertig neben ihr steht. Zu dem Bewußtsein solcher Überlegenheit kommt der egoistische sich um jeden Preis durchsetzende Wille, das Erbteil des Vaters; nur daß die jüngere Goneril noch über den kalt berechnenden, zielbewußten Verstand und über den trotzigsten Mut verfügt, die, sobald sinnliche Glut alle Kräfte dieser Vollnatur ins Treffen führt, bis ans äußerste gehen, sich weder durch kindliche Nachsicht, noch durch die Scheu vor dem Schwestermorde beirren lassen und, wenn alles verspielt ist, zu sterben wissen. In den Jahren seiner Kraft muß Lear als Mann gewesen sein, was «die goldene Schlange», die prächtige Teufelin als Weib ist. In dieser scharfsinnigen Auffassung, mit einem Zug ins Großartige, energisch im Umriß und fein ausgeführt im Detail, spielte die Goneril neben Sonnenthal in blonder, dunkeläugiger, üppigstolzer Schönheit Olga Lewinsky, und sein Lear schien noch impulsiver und weicher neben ihrer harten Geschlossenheit.

Alle Sätze, aus denen die rohe Selbstsucht des Barbarenhäuptlings spricht, der sich keiner Pflicht- und Sittlichkeitsforderung gegenüber für verantwortlich hält (— «Als sie uns wert war, schätzten wir sie so» — «Besser wär's, du lebstest nicht, als mir zur Kränkung leben»), wurden in seinem Munde zu Aufwallungen des alten Hitzkopfes, denen man keine buchstäbliche Bedeutung beimaß. Gegen Gonerils Gesinde (I, 4) kehrte er weniger den herrischen Gebieter als den launenhaften Greis hervor, der nicht warten und nichts Unangenehmes hören will. Gegen Kent schlug er einen gemüthlichen Plauderton an. Die Güte gegen den Narren schien dem Bewußtsein eigenen Verschuldens zu entspringen («Eine bittere Pille für mich» — leise, mit zugekniffenen

Augen, wie in innerer Einkehr). Vor Goneril stand er, ein gescholtenes Kind. Er wurde irre an sich und an der Wirklichkeit. Gleichsam aus einem Traume erwachend, fragte er: «Bist du meine Tochter?» Nicht Wut, nicht Ingrim, Verzweiflung packte ihn. Das Bewußtsein seiner Ohnmacht überwältigte ihn. Er gab sich auf. Er war innerlich gebrochen. Der Fluch über Goneril kam mühsam heraus, mit langen Pausen, unter erstickten Tränen, in äußerster Anstrengung aus der zermürbten Brust emporgeschöpft und gewürgt. In der folgenden Szene (I, 5) löste sich die Verzweiflung in tiefstem Schmerz.

Im zweiten Akt trat ein ohnmächtiges Ringen nach Fassung in den Vordergrund, ein von vornherein aussichtsloses Streben, des Jammers Herr zu werden. Freilich schien er sich den Trotz selbst abzurufen, wenn er gegen Gloucester aufbeehrte: «Den Herzog Cornwall will ich sprechen und sein Weib.» Gleich darauf fiel er in seinen natürlichen Ton, indem er gutmütig, überzeugt, es könne nur ein Mißverständnis vorliegen, hinzusetzte: «Verstehst du mich auch, Mensch» usf.

Der zweite Fluch über Goneril brachte keine Steigerung des ersten; er floß müde aus einem müden Herzen und wirkte als eine jener Wiederholungen, in denen sich die Greisenhaftigkeit gefällt. Es war die Tragödie des Alters, die Sonnenthal vorwiegend spielte. Er stöhnte: «Ich bitt' dich, Tochter, mach mich nicht verrückt!» in tiefstem Herzenselend und doch sichtbar bestrebt, sich zu mäßigen, in offener Angst, Goneril noch mehr zu reizen. In den Worten: «Ihr seht mich hier, 'nen armen alten Mann» — lag ein so hoher Grad von Hilflosigkeit, von rührendem Flehen um Erbarmen, daß die Hartherzigkeit seiner Tochter dazu gehörte, ihm zu widerstehen. Vorübergehend suchte er sein Herz in ironischer Entrüstung zu verhärten («Solch ruchlos Wesen sieht doch hübsch noch aus»); aber die Rührung stieg ihm nur desto unbezwinglicher in die Kehle. «Ihr denkt, ich werde weinen», kam wie unter blutigen Tränen erstickt heraus, und nach einer von innerem Kampfe ausgefüllten Pause folgte der jammervolle Aufschrei: «O Narr, ich werde rasend!»

Auf der Haide tobte er nicht mit den Elementen um die Wette, hielt keine Zwiesprach mit ihnen; seine Aufforderung zu rasen, klang wie gedämpft von der Verzweiflung, für deren ungeheuerere Intensität die physische Kraft des Greises nicht ausreichte. Der Wahnsinn kam gleichsam beruhigend und erleichternd über ihn, als eine Lösung der furchtbaren Spannung seines ganzen Wesens. Sonnenthal spielte ihn

ohne pathologischen Zug, wie dies vor ihm Anschütz und L. Devrient getan. Im scheinbaren Widersinn deckte er den Sinn auf und zerlegte, auf die Stimmung jedes Satzes eingehend, das sprunghafte Ganze in Einzelzüge, deren jeder sein eigenes Gepräge erhielt: würdevolle Größe, getragenes Pathos, kindische Munterkeit. Das Klägliche und Wehmütige überwog. Er sagte weinerlich wie ein Kind: «Die kleinen Hunde, seht» usw.; und jammerte: «Ich bin ins Hirn gehauen!» und flüsterte scheu und niedergeschlagen: «Sie riecht nach Sterblichkeit.» Den Zuschauer überwältigte das Mitleid, nicht das Gruseln. Die Hauptcharakteristik lag im Tone. Der agierten Einzelzüge waren wenige, so z. B.: «Gebt die Parole!» (IV, 6) unter Vorweisung eines zerknitterten Papiers, das ihm die Instruktion bedeutete und mit dem er Edgars Antwort verglich. Die Parole stimmte. Er ließ ihn passieren. Denselben Wisch hielt er Gloucester vor's Gesicht: «Lies!» Er kniete neben den Knienden hin, griff ihm wie ein Kind in die wunden Augenhöhlen und sagte lachend, als handelte es sich um eine Neckerei: «Oho, stehen wir so miteinander?» Dem Gloucester predigend, faßte seine Hand, wie zufällig, an Edgars breitkrämpigen Hut. Ein schlauer Gedanke schien in ihm aufzusteigen. Der Hut fiel zu Boden, und er fuhr mit dem Fuß hinein, wie in einen Pantoffel. Bei: «Dann schlägt sie tot» — — schwang er seinen langen Stab wie eine Lanze mit beiden Händen zum wuchtigen Hiebe — kraftlos, ohne Zielsicherheit.

Lears Erwachen zum Leben (IV, 7) geschah in leisen, langsamen, einförmigen Tönen von weichster Innerlichkeit, zitternd vor Freude, lallend zwischen Weinen und Lachen, in kindischer Zaghaftigkeit («Spottet meiner nicht!»). Mit dem Finger prüfte Sonnenthal, ob Cordelias Tränen naß seien, wie Garrick. Williges Aufrechterhalten guter Tradition als Beweis einer freundlichen und ehrlichen Gesinnung paßt so recht in das Gesamtbild dieser von Mißgunst und Hochmut entfernten künstlerischen Persönlichkeit.

Dem Ganzen entsprechend war auch der Schlußindruck seines Lear mehr der erhebender Rührung als gewaltiger Erschütterung. Man glaubte es ihm vielleicht nicht unbedingt, daß er den Sklaven, Cordeliens Henker, erschlagen habe; aber sein: «Niemals — niemals!» macht denen, die es vernommen, noch in der Erinnerung die Augen feucht. Dieser dem Gemüt entquellende, unnachahmlich warme und seelenvolle Ton war bei weitem das Beste, was Sonnenthal besaß; aber er bedeutete an sich einen Schatz. Er gab seinem Kunstschaffen etwas Weihevolltes, von edler Überzeugung Durchglühtes.

Er befähigte ihn, am hinreißendsten das Unausgesprochene und Unausprechliche auszudrücken. Er war der Zauberschlüssel, der ihm die Herzen erschloß, selbst wenn der Verstand des Zuschauers ihm etwa nicht unbedingt folgte; wie sein eigenes Herz die Wunderlampe bedeutete, in deren Schein er ungleich mehr als in der klaren Helligkeit der Überlegung die Gebilde des Dichters sah. Darin lag die Poesie seines Gestaltens, aber zugleich eine Gefahr. Sonnenthal ist, wie er von Anbeginn seiner Laufbahn Shakespeare nachgetrachtet, auch sozusagen mit einer Shakespeare-Rolle auf den Lippen gestorben: er studierte den Shylock und beabsichtigte, zu der alten Macklin'schen Auffassung des Juden als des rechtschaffenen, in seinem Recht gekränkten, nichts als sein gutes Recht verfechtenden tragischen Helden zurückzukehren. Hatte bei Sonnenthals Lear die unvergleichliche Kraft seines Könnens etwaige sich gegen die Auffassung ergebende Bedenken niedergeschlagen, so wäre dies vielleicht bei einem auf so gänzlich falsche Basis gestellten Shylock nicht möglich gewesen.

Sonnenthal hat eben alle seine Gestalten vorwiegend bei ihrem Menschentume gepackt, und hat von dem Allzumenschlichen nichts wissen wollen. «Seit ich die Ehre habe, Menschendarsteller zu sein», sagt er äußerst charakteristisch in einem Briefe.¹⁾ Die Überzeugung, daß in jedem Menschen ein Dulder stecke, war die Brücke des Verständnisses und der Sympathie, über die er der Gestalt beikam, und zugleich der Gipfel der Versöhnung, zu dem er sie hinführte. Wo er mit dieser seiner schönen Menschlichkeit nicht auskam, lag auch die Grenze seiner Kunst. So gereicht es gewissermaßen ihm selbst wie der Menschheit zum Ruhme, daß er alles in allem wohl mit dem Wahrsager in «Antonius und Cleopatra» von sich sagen durfte:

*In Nature's infinite book of Secrecy
A little I can read.*

Was vermöchte ein darstellender Künstler Höheres?

Wien.

Helene Richter.

Adalbert Matkowsky,

geb. den 6. Dezember 1858 zu Königsberg — gest. den 16. März 1909 zu Berlin.

Nicht die kahle Theorie, sondern die tägliche Erfahrung bringt uns dazu, unter den Schauspielern von Belang zwei Gruppen zu unterscheiden: die Persönlichkeitskünstler und die Verwandlungsvirtuosen.

¹⁾ Eisenberg, S. 189.

Auch das große Publikum, dem es um keine Kunstlehre, sondern um den Genuß zu tun ist, wird dieser Sonderung in den Erwartungen gerecht, die es seinen Lieblingen entgegenbringt. Von den Einen erwartet es gleichsam ein Versteckenspiel mit der eigenen Person, eine verblüffende Überraschung durch äußere Merkmale der Erscheinung, Maske und Haartracht, Haltung und Kleidung, Geste und Stimme, eine in die Augen und Ohren springende Umformung des Wesens, die dem Charakterisierungszwecke dient und obendrein den vertrauten Kennern das eigentümliche Ergötzen bereitet, das in der Auflösung eines Rätsels liegt, das sich einstellt, wenn man das Bekannte aus Verschleierungen und Andeutungen allmählich herausfindet. Die andere Art von Künstlern legt auf diese Überraschungen wenig oder gar kein Gewicht; sie bietet in den äußeren Merkmalen der Erscheinung von vornherein nur in großen Strichen das, was der Dichter, der historische oder gesellschaftliche Boden des Stückes oder etwa eine besondere Situation vorschreibt, legt ihr Selbst breit und unverhohlen in die Rolle hinein, will nicht persönlich erkannt oder erraten sein und holt alle Wirkungen aus der Kraft hervor, die Stimmungen und Affekte, die in der Rolle liegen, in sich zu erleben und an sich, an der eigenen Person, miterleben zu lassen.

Scheinbar wendet der ausgesprochene Verwandlungskünstler eine größere Mühe auf; in hundertfältigen Beobachtungen sammelt er Merkmale, die von Leidenschaften, Schwächen, Gewohnheiten guter und schlimmer Art in die Gesichter und Gestalten geprägt werden, Standeseigentümlichkeiten und Sonderlingszüge, auch Zufallsspiele der Natur von erschreckendem oder komischem Effekt. Der ungeheure Reichtum der Physiognomiebildungen, der Mienen, Geberden, der Organlagen und Klangfarben, sowie aller im Leben vorkommenden Besonderheiten ist ihm ein Reservoir, aus dem er rastlos schöpft, was eben für eine bestimmte, in ihrer Nachahmungsfähigkeit doch begrenzte Natur erreichbar ist. So ist seine Virtuosität sinnenfällig, erregt auf den ersten Blick am meisten Bewunderung und hat auch den Vorzug der leichten Anregung, die nicht allzu viel Mitarbeit des Zuschauers fordert, für sich. Die Arbeit des Persönlichkeitskünstlers drängt nicht so rasch und nicht so auffällig nach außen, man sieht und hört vor allem ihn selbst, die kaum wesentlich veränderte Physiognomie, die ihm eigene Sprache und Haltung, die Natur, die man kennt und erwartet. Alles, was uns fesselt, worauf es ankommt und was das Publikum mit fortreißt, liegt da in dem Reichtum dieser eignen Natur. Sie lebt sich in einen Menschen und in ein Menschen-

geschick hinein, und ihre Organe reagieren darauf, wie auf ein eigenes Erlebnis. So sucht sie garnichts von sich zu verhehlen, sondern aus dem Affekt heraus möglichst viel von sich zu bieten. Gelingt es ihr, diesen inneren Vorgang anschaulich zu machen, so werden wir mitarbeitend und miterlebend immer aufmerksamer auf die Zeichen der inneren Bewegung, die ungeahnte Kräfte des Wesens frei macht, neue Saiten des Gemütes vibrieren läßt, seelische Geheimnisse entschleiert, bis wir gar kein Gefühl der Zeichensprache mehr haben und gleichsam mit einem Freunde, der zu Außerordentlichem berufen scheint, ein außerordentliches Geschick durchmachen. Man sieht: verschiedene Ausgangspunkte und verschiedene Endwirkungen. In dem einen Falle werden wir durch virtuose Verstellungen überrascht und überrumpelt, aus denen wir mühsam das Vertraute heraus erkennen, in dem anderen langsam durch das Vertraute angezogen und gefesselt, das allmählich durch neue Seiten einer tiefen und reichen Natur uns tief in, das Interesse hineinzieht. Selbstverständlich handelt es sich da nicht um eine glatte Scheidung: der Verwandlungskünstler sänke bald zur mechanischen Wirkung herab, wenn sein Inneres unbeteiligt bliebe, wie es nach dem schon von Lessing erkannten Gesetze, daß gewisse äußere Merkmale von selbst nach innen zurückwirken, garnicht bleiben kann. Und der Persönlichkeitskünstler wird die äußeren Hilfen nicht nur nicht verschmähen, sondern kraft der Phantasie, die ihm die ganze Gestalt vor Augen führt, auch fordern, wenn sie ihm auch mehr erweckende Symbole als genaue Abbilder irgend eines wahrgenommenen Typus bedeuten. Aber a potiori wird an hervorragenden Bühnenkünstlern der gekennzeichnete Unterschied immer zu Tage treten; er beruht eben auf der Grundanlage des Talents, das bei dem Einen im äußeren Beobachten und Sichaneignen, bei dem Anderen im inneren Erleben und Sichentwickeln liegt.

Adalbert Matkovsky, dem diese Zeilen gelten, war der geborene Persönlichkeitsschauspieler, vielleicht der stärkste, den ich kennen gelernt habe, aber auch der eigenwilligste, der äußere Hilfen besonders gering schätzte und sich ganz auf die Erschließung der eigenen Natur vertrotzte. Er ist der Schauspielkunst nicht sammelnd, grübelnd, Eindrücke suchend und kombinierend nachgegangen; sie war ihm vielmehr ein Bedürfnis als jene Sphäre, in der ein starkes Temperament und eine durstige Phantasie sich betätigen und befriedigen konnte. Sicher war ihm die Beobachtung des äußeren Lebens nicht fremd und hat ihm manche Hilfe geboten. Aber der Schwerpunkt seiner Künstlersehnsucht und -tätigkeit lag von Jugend an nicht in

den Versuchen einer mosaikartigen Charaktergestaltung, die sich Zug um Zug der eigenen Persönlichkeit aufprägt, sondern in dem Drang, mit der Erregbarkeit eines starken Naturells die Schicksale der Dramenhelden nachzuleben, die Welt der großen Abenteuer, Entschlüsse und Affekte, wie sie die große Dichtung darbietet, an sich und für Andere zur Wahrheit zu machen. Solche schauspielerische Künstlernaturen, die in unserer skeptischen Zeit nicht häufig auftreten, tragen Züge der ritterlichen Romangestalten einer hinter uns liegenden Zeit in sich; sie sind im tiefsten Grunde Tat- und Kraftmenschen, die mit ihrem phantastischen Drange nach großen Erlebnissen in eine Kultur versetzt sind, die mit ihrer Gliederung und Überwachung der Gesellschaft einen leisen und bedächtigen Lebensgang vorzeichnet, und denen jene vortragende Kunst, an die sich die ganze Persönlichkeit hingibt, einen Weg erschließt, aus der Ernüchterung einer Welt voll ängstlicher Ordnung und fester Schranken zu entkommen. Diesem elementaren Drange zu einem starken Phantasieleben, zu einem Schwelgen in großen Affekten, das uns in Matkovskys Künstlertum unverkennbar begegnete, entspricht auch die Art, wie er zum Schauspielerberuf gelangte. Aus seiner Vaterstadt Königsberg wollte er, wie er uns selbst erzählt, schon als kleiner Junge entlaufen, um ein fahrender Geselle zu werden und in vorzeitigem Drange zu erfragen, was das Leben sei. Die Mutter hatte Mühe, das Kind zu hüten, und als der Siebenjährige eine Artistenfamilie des Zirkus Carré kennen lernte, freundete er sich innig mit der Sippe an und faßte den Entschluß, mit ihr davonzuziehen. Er verbarg sich im Requisitenwagen der Truppe und war schon ziemlich weit — bis Danzig — gekommen, als er am dritten Tage eingeholt und zur Mutter zurückbefördert wurde. Diesem Kinde bedeuteten die Bretter tatsächlich die Welt, aber zunächst nicht im Sinne der Spiegelung, wie das Wort gemeint ist, sondern eine zweite Welt voll Buntheit, Gefahren und kecker Versuche, ein erträumtes Märchendasein jenseits der philiströsen Enge bürgerlicher Verhältnisse, ein Feld freier Kraftbetätigung, die der Alltag versagte. Als der Schulknabe dann zu regulärem Lernen verhalten wurde, lugte er sehnüchtig zu allen Fenstern der Normalbildung hinaus, die ihm einen Ausblick ins Land der Phantasie gewährten. Er flüchtete jetzt geistig aus der umschränkten Welt vorgezeichneter Beschäftigung; nur das Phantastische und Hochgestimmte zog ihn an. Er war an der kgl. Realschule in Königsberg der bevorzugte Deklamator, aber sonst so wenig schultüchtig, daß man ihn früh aus der Anstalt nahm und

zum Lehrling in einem Importhause bestimmte; das entsprach freilich noch weniger seinen Neigungen, und er drängte zur Schule zurück, wo endlich einer seiner Lehrer, der des Englischen, gelegentlich einer Besprechung des «Hamlet» die einseitig starke Begabung des Schülers erkannte und ihn — ganz gegen alle Pedantenregel — ermunterte, sich aus dem Schauspielhause die stärkste Anregung zu holen. Wie er dann endlich, an- und aufgeregt durch die Hamletdarstellung Emerich Roberts, der in Königsberg gastierte, den frühen Übergang zum Schauspielerberuf durchsetzte, von dem überaus kunstverständigen Hofschauspieler Heinrich Oberländer in Berlin in die Technik des Mimen eingeführt wurde und, von seinem Meister empfohlen, an der Dresdener Hofbühne als Nachfolger Dettmers festen Fuß faßte, — das soll hier, wo es sich nicht um eine Biographie, sondern um eine Charakteristik handelt, nicht ausführlich erzählt werden. Genug daran, daß nicht kluge Berechnung oder klügelnde Reflexion, sondern starke Bedürfnisse des Temperaments und Impulse der Phantasie ihn auf die Bühne drängten, und daß diese elementaren Triebkräfte, so sehr sich sein Verständnis vertiefte und sein Verhältnis zur Kunst klärte, bis in die Meisterzeit hinein entscheidend für sein ganzes Wirken blieben.

Das Instrument des Schauspielers ist seine eigene Person, und die Natur hatte Matkowsky mit einem herrlichen Instrumente bedacht. Überaus kräftig und ebenmäßig gebaut, muskelstark ohne Schwerfälligkeit, von Natur aus elastisch in den Bewegungen, so daß seine Gesten, selbst wenn er das Äußerste wagte, nicht fahrig wurden, trug er auf den kräftigen Schultern einen Kopf, der von den Jünglingstagen bis in die späte Manneszeit in den edlen Konturen, in der gesunden Fülle, die die Züge abmilderte, im feurigen Blick und in einem gewissen Reichtum der Zeichnung, der ein außerordentliches, wechselvolles Mienenspiel gestattete, einen fesselnden Eindruck machte. Der Grundcharakter der Physiognomie war ein naiver, trotziger Idealismus, eine edle, offene Kraft des Temperaments, die sich gebieterisch durchsetzt; aber diese nie verleugnete Ursprache des Gesichtes differenzierte sich aufs Mannigfaltigste unter der Herrschaft der Affekte, die in alle Muskeln eindringen, alle Nerven vibrieren machten und die Blicke färbten. Die von starken Brauen überwölbten, großen, dunkelblauen Augen, der schmale Mund mit der etwas gespannten Oberlippe, die jedem Gesicht etwas Hochgemutes gibt, die gerade, volle Nase mit den beweglichen Nüstern, die vollen, in späteren Lebensjahren übervollen Wangen und das satte Kinn waren von einer

wundersamen Beweglichkeit, die nie etwas Erzwungenes hatte, sondern, an eine Flut gemahnend, die dem leisesten Windhauch nachgibt, alle Lichter und Schatten der seelischen Berührtheit im Antlitz gewahren ließ. Dazu kam eine Stimme von edlem Baritonklang, die vom unterdrückten Naturlaut der gehemmten Kraft, vom weichen, leise schwirrenden Klageton des Zweifels und der Resignation bis zu den hastigen Donnerschlägen des Affektes alle Register beherrschte, ohne jemals ins Kreischende, in die Manier der gerissenen Töne zu fallen. Im Vollbesitz solcher Mittel trieb Matkowsky vielleicht manchmal Verschwendung, aber niemals die des selbstgefälligen Krösus, der seine Schätze zeigen will, sondern immer die des Genießenden, der zum Mitgenusse einlädt. Seine Seele schwelgte gleichsam in großen Aufgaben, die ihm gesetzt waren. Er sog sie mit allen Organen ein und suchte sie mit allen Organen für Andere wirksam zu machen; dabei gab es vielleicht Übertreibungen, aber niemals Nebenabsichten, die jenseits der Dichtung dem Schauspieleregoismus fröhnen. Er war immer ganz drin in den Charakteren, die seine Einbildungskraft erregt hatten, und wenn ihm, namentlich im modernen Konversationsstück, für das er von Natur aus zu groß und zu massig geraten war, mancher Zug überstark geriet, so hatte diese Verdichtung doch niemals etwas mit einer Fälschung zu schaffen; auch wenn die Natur die Grenzen des Vorwurfs übersprang, bewegte er sich doch immer in der Richtung des ehrlichen Künstlers, der ein inneres Gesicht versinnlichen will. Die Vorstellung war ihm unverkennbar immer als ein Ganzes aufgegangen, so daß er Ton und Betonungen, Geberde und mimische Hilfsmittel nicht etwa suchte, sondern sich mit intuitiver Kraft, gleichsam mit einem Schlage, in Charakter und Schicksal hineinversetzte und das, was er auf die Szene brachte, immer wieder wie ein Ganzes wirkte. Ein gründlicher Fehlschlag war dabei nicht völlig ausgeschlossen; es konnte wohl vorkommen, daß er die Gestalt anders sah als der Dichter sie gesehen haben mochte, daß seine impulsive Natur Züge in den Charakter hineindichtete, die nicht die vom Autor gewollten waren; dann runzelte der Kenner manchmal die Stirne; aber das Publikum, und so auch das Stück Publikum, das zuletzt in jedem Kenner steckt, wurde trotzdem mit fortgerissen, weil die im Sinne der Dichtung verfehlte Gestalt an sich doch Leben hatte und — mit wenigen Ausnahmen — in sich ein ganzes Bild darbot. Auch wo er völlig mit dem Dichter dichtete, geriet ihm mitunter ein Zug oder ein Ton zu stark; die Erregung, die durch die vorgestellte Situation in ihm ausgelöst war, sprang ge-

maß seiner Kraftnatur da und dort einmal über die Linie des Affekts, die das Wort des Dramatikers vorzeichnete, hinaus. Dessen wurde man aber erst immer hinterher, wenn man die szenischen Bilder an sich vorbeiziehen ließ, gewahr. Im Moment überzeugte die Ehrlichkeit, ergriff die Ergriffenheit. Wo sich vollends sein Temperament ungehemmt austoben konnte, wo das Feuer seines Naturells mit dem flammenden Dichterwort prasselnd, lohend und explodierend zusammentraf, gab es künstlerisch reine Wirkungen machtvollen Affekts, die auf der zeitgenössischen Bühne nicht ihresgleichen hatten. Von dem typischen «Loslegen» kraftbegabter Schauspieler, die eine Rolle «hinhaufen» und eine Donnerrede wie eine Arie auf Noten setzen, waren diese Eruptionen Matkowskys grundverschieden. Er hatte das Pathos der Innerlichkeit, das sich der ganzen Person bemächtigt, das man aus den vorbereitenden Stimmungen, aus Zurückhaltung, Qual, Staunen, stillem Groll hervorstach und das wie die notwendige Entladung eines Gewitters hereinstürmt. Und jeder heftige Ausbruch der Empfindungen war in die besondere Farbe der Erregung getaucht, empfing — weit entfernt von den feststehenden Parade-
stücken vieler Temperamentschauspieler — aus den Tiefen des Charakters heraus Tempo und Tonart und die ganze Individualsprache der Mienen und Bewegungen. Wenn die leidende Majestät des Ödipus in königlicher Selbstanklage zusammenbrach, wenn der stürmende Unwille des Coriolan die andrängende Gemeinheit von sich hinwegscheuchte, wenn Götzens getäuschte Treuherzigkeit in wilden Tönen hervorgrollte — immer war er in der Befreiung des Elementaren ein Anderer und war es wesentlich von innen heraus, durch jene Mittel, mit denen der Kostümschneider, der Perückenmacher und der Schminkkünstler wenig oder nichts zu schaffen haben. Sein Kollege Max Grube, der ihm einen Blütenkranz heiterer Erinnerungen auf das Grab gelegt hat, erzählt launig von der aus Naivität und Geringschätzung gemischten Stimmung, mit der er den äußeren Hilfsmitteln der Charakteristik gegenüberstand; er hatte Vorliebe für eine bestimmte Art von Rüstungen und Ritterstiefeln, die man ihm schwer ausredete, wenn sie in den Zeitcharakter nicht hineinpaßten. Diese Dinge waren ihm kein Gegenstand des Studiums, sondern die beiläufigen Objekte phantastischer Liebhaberei, wenn es hochkam, anregende Symbole; den Schwerpunkt suchte und fühlte er in der Empfindung, die seine ganze Person durchdrang, — darin wie in manchen anderen Stücken dem italienischen Tragöden Ernesto Rossi verwandt, der von einer heiteren Tafelrunde aufspringen konnte, um

in wenigen Momenten eine erregte dramatische Situation aus entlegenen Welten vor die Sinne der Zechgenossen zu zaubern. . . .

Bei einem Künstler, der nur schaffen kann, wenn er ein Stück eigenes Leben dahingibt, hängt die menschliche Entwicklung mit dem Gestaltenkreis, den er lebendig macht, auf's Innigste zusammen. Matkowsky gehörte nicht zu jenen Schauspielern, die, kalt beobachtend und die Natur überlistend, in jungen Jahren Greise oder pedantische Sonderlinge darstellen; und um die Wende der fünfziger Lebensjahre lag es ihm fern, sich in die erotische Einseitigkeit der stürmischen Liebhaber zurückzufinden. In verschiedenen Lebensphasen trug er die reichste Differenzierung in Gestaltenkreise, die immer seinem persönlichen Werdegang entsprachen, hinein. Ich habe ihn beobachtend durch drei solcher Phasen verfolgen können, die in der künstlerischen Entwicklung zugleich die menschliche abspiegelten. Aus der Dresdener Zeit und zwar aus der ersten, in der kurz nach Dettmers Tode sein Stern eben aufging, hat sich sein Don Cesar in Schillers «Braut von Messina» besonders tief meiner Erinnerung eingeprägt. Er stand damals in der Blüte jugendlicher Männlichkeit, die in ihrer Fülle nahe an die Üppigkeit grenzte; seine weichen, runden Züge hatten noch nicht die Runenschrift, die ihnen in der Meisterzeit eingeprägt war, und im Timbre der Stimme lag etwas Zärtliches, das sich später verwischte. Bei all dieser einschmeichelnden Äußerlichkeit sprühte in diesem Cesar, im Blick, in der erzwungenen Ruhe der Eingangsszenen, im Zucken der besinnungslosen Erregungen, etwas Gefährliches und Unheimliches, das ich an keinem zweiten Darsteller der Rolle wahrgenommen habe. Man fühlte von Anbeginn an, daß in dieser Natur die Quellen eines dunklen Verhängnisses entspringen. Matkowsky und die geniale Bayer-Bürck, damals schon eine Greisin, aber noch ungebrochen in der Kraft und höchst originell in der echt matronenhaften Darstellung der Isabella, die nicht einseitig in großen Tönen und Bewegungen schwelgte, sondern durch die Hoheit den leidenschaftlichen Eigenwillen hindurchtrotzen ließ, schienen aus einer anderen Welt zu kommen als die darstellerische Umgebung. Die übrigen deklamierten die Verse, diese beiden starken Naturen arbeiteten die Charakterdichtung heraus, über die der Schleier der Schicksalstragödie gebreitet ist. Dann sah ich Matkowsky in der Zeit, in der sein Ruhm sich verbreitete und die vielbegehrten Gastspiele ihn bis nach Amerika führten. Es war die Periode der vollsten Ungebundenheit seines Wesens, die kurze Zeit des Hamburger Engage-

ments, in der er, seiner ganzen Kraft bewußt, möglichst weit nach allen Richtungen des Ungezügelter ausgriff und das Bunte, Verwegene, Seltsame ihn am meisten reizte. Neben den klassischen Aufgaben wählte er damals mit Vorliebe auch solche, die, wenn auch minderwertig in literarisch-dramatischem Betracht, der Freude am Abenteuerlichen, der Neigung zu unheimlichen Explosionen des Naturells entgegenkamen. Er bespiegelte sich in dem Virtuosenstücke «Kean» und gefiel sich in einer dramatischen Bearbeitung des Dostojewsky'schen Romans «Raskolnikow», die, wenn auch in rohen Umrissen, die psychologischen und pathologischen Züge einer nach innen wühlenden, den ganzen Menschen verzehrenden Leidenschaft auf die Szene brachte. Das Dämonische, das in ihm lag, war in solchen Rollen entfesselt, es blitzte selbstherrlich hervor und, glaubte man auch an die Stücke nicht, so mußte man doch an die Charaktere glauben, in denen er mit seiner ganzen Leidenschaft aufging. Freilich schien er in solchen Stücken allein auf der Szene zu stehen; die sich in ihrem Übergewicht abhebende Stärke mußte wie Übertreibung wirken — das galt auch von der ersten Zeit, in der er in Berlin wirkte (von 1889 an) und in der Fontane seinen Kraftäußerungen mit einem Gemisch von Anerkennung und Bedenken gegenüberstand.

An diese Tage des Sichhaustobens schloß sich das letzte Jahrzehnt seiner gesammelten Berliner Wirksamkeit. Die Kraft blieb auf der Höhe, die Ideale, an die sie sich hingab, wurden größer und reiner, die Charaktere der Weltdichtung drangen immer mehr in sein Leben ein. Wenn ihn ehemals vor allem die großen Momente hinrissen, in die er sich hineinversetzte, die einzelnen Exaltationen, an denen er sich berauschte, so bohrte er sich jetzt in die einheitlichen bedeutenden Gestalten, in die Tiefen der dichterischen Motivierung, aus denen das Große hervorwächst, ein. In dieser Zeit gedieh ihm der unvergleichliche Grillparzer'sche «Ottokar», der — jenseits aller Heldenschablone — den ergreifenden Kampf zwischen angeborener und anerzogener Brutalität und wahrhaft königlichen Idealismus veranschaulichte, der Sophokleische Ödipus, den die stolze Tragik der sich überstürzenden Kraft vom ersten bis zum letzten Moment durchzitterte, ein Götz, in dem das Element deutscher Biederkeit wohl schwach entwickelt, aber die naive Herzenskraft unwiderstehlich war, ein Tell, mehr ritterlich als volkstümlich, aber von höchster Originalität in den Momenten, in denen die demotische Kraft ins Heroische hineinwächst und in dieser Meisterperiode ent-

wickelte und festigte sich sein Verhältnis zu Shakespeare. Dieses war gleichsam von seiner Natur gefordert, von der Art der Künstlergenialität begünstigt und brachte das Können Matkowskys zur höchsten Reife.

Das Gestaltenheer des britischen Weltdramatikers ruht ganz auf der Anschauung, die «mit der Natur wetteifernde» Fülle Shakespeare'scher Dichtung ist, so weise sie vom Geiste beherrscht wird, in ihrem ganzen Farbenreichtum aus dem Leben heraus empfangen, nirgends aus der Berechnung geboren, durchweg aus der Kraft der Phantasie gezeugt. Wie alles Lebendige reizen diese Dichterschöpfungen rastlos den Erkenntnis- und Forschungstrieb; an ihrer Wiege aber stand nicht die Reflexion, weder die Spekulation des Philosophen noch die des Theaterdichters, sondern die Intuition, die große Gabe innerer Gesichte, jenes geniale Anschauungsvermögen, das alles aus der Natur Empfangene beseelt, in seinen Wesenszügen verstärkt zurückstrahlt. Fleiß und Nachdenklichkeit, die ein Bild mosaikartig zusammenstellen, werden allein niemals ein kongeniales Verhältnis zu Shakespeare erreichen, dazu gehört die befruchtende Eingebung der Phantasie, die Fähigkeit, mit einem Schlage ein Ganzes zu erschauen, das sich nicht etwa aus Teilen zusammenfügt, sondern als etwas Organisches, Unzertrennbares vor der Seele steht, wenn es auch erst vor dem verweilenden Blicke immer deutlicher wird und wie aus Verschleierungen immer klarer im Zusammenhange seiner Züge empor-taucht. Diese Art zu empfangen, zu schauen, einen Eindruck innerlich wachsen und in sich vollenden zu lassen, war aber vor allem die Matkowskys. Er war als ausgesprochener Phantasieschauspieler zur künstlerischen Versinnlichung Shakespeare'scher Gestalten berufen. Dazu kam noch ein Moment: Shakespeares Vorliebe für starke Vitalität, für elementare Menschenkraft, die sich durch den bewundernswerten Reichtum, die unerschöpfliche Differenziertheit seiner Charaktergestalten unverkennbar hindurchzieht. Bei allem Gleichgewicht der moralischen Welt Shakespeares, in der keine Schuld ungesühnt bleibt und die Herren- wie die Sklavennatur unerbittlich das Los erleben muß, das sie sich selbst bereitet hat, ist doch die Liebe des Dichters für die starken, elementaren Naturen unverkennbar; auch wenn diese Ungeheuerliches wagen, woran sie scheitern müssen, fällt ein glänzendes Licht auf ihren Untergang. Manches, was man als politisch-aristokratische Richtung Shakespeares deutete, führt in letzter Linie auf die Neigung zur Naturaristokratie der Kraftmenschen, denen vor allem seine Teilnahme gehörte, zurück.

Auch aus einem namenlosen Diener, der stark genug ist, sich in einem furchtbaren Momente als Richter zu fühlen und zu betätigen, schafft er im Fluge einen Helden. Und selbst die herrliche Gestalt Hamlets, die aus geistiger Überkraft so schwer zur Tat gelangt, beweist nichts dagegen; ihre Antriebe zum Großen, die alles niedrige und mittlere Menschenmaß überspringen, geben ihr die Herrschaft über die ganze Umgebung. Auch nach dieser Seite hin war Matkowsky der geborene Shakespeare-Spieler; sein Kraftenthusiasmus, der schwächliche Rollen leicht zersprengte, konnte hier ungehindert ins Weite und Hohe streben, ohne auf beengende Schranken zu stoßen.

Matkowsky hat schon in jüngeren Jahren einige bedeutende Shakespeare'sche Rollen gespielt, wie den Prinzen Heinz in «Heinrich IV.», wie den Romeo, die mir zu sehen leider nicht vergönnt war. Die Zeugen dieser frühen schauspielerischen Waffengänge erzählen von berausenden Siegen. Sein Heinz soll wundersam in der selbstsicheren jugendlichen Lebensbejahung, in jener fröhlichen Sonnigkeit gewesen sein, die ihren edlen Glanz, selbst wenn sie Pfützen bescheint, nicht verleugnet, sein Romeo durchtränkt von einer Ungeduld der Leidenschaft und von einem Todesmut der Erotik, die den Zuschauer nicht zu Atem kommen ließen. Philipp Stein erzählt in seinem anregenden Büchlein über Matkowsky nach den eigenen Mitteilungen des Künstlers, zu welchen Ekstasen sich dieser durch das Nachleben Romeos hinreißen ließ. Es dünkte ihm ein Zwang, in der Gartenszene sich nicht auf den Balkon zu Julia hinaufschwingen zu können und in der Straßenszene zu Mantua brachte er es nicht über sich, den Boten melancholisch und sinnend zu erwarten, sondern stürzte hastig auf die Bühne und ging unruhig mit den Blicken suchend hin und her, wie einer, der mit allen Lebensorganen an dem Eintreffen einer Botschaft hängt.

In der Meisterzeit Matkowskys habe ich seinen größten Shakespeare-Gestalten folgen können. Wie ein bedeutendes Erlebnis hat sich mir sein Macbeth eingeprägt: eine vom Helldunkel des Märchens umflossene Heldengestalt, die ganz auf Naivität gestellt war und deren Aufstieg und Untergang unberührt von irgend einem Hauche der Berechnung, ausschließlich durch die Macht der Empfindung, bedingt schien. Man sah vom Anfang bis zum Ende, bis zur Entartung des Wüterichs, einen aus dem Gleichgewicht geratenen Adelsmenschen, der vom Impuls des Ehrgeizes irregeleitet, in der verhängnisvollen Richtung vorwärts stürmte und gegen andere wütend,

sich selbst die größte Qual bereitete, sich an Bluttaten verblutete und in der Bestialität noch einen Zug der Löwennatur bewahrte. Die wortlose Qual des Naturells, das keinen Schritt zurückmacht, das in die Lüge verstrickt, sich selbst doch nicht verleugnen möchte, das naiv-düstere Staunen und Starren unter dem schmerzhaften Drucke dämonischer Mächte, denen die zur aufrechten Haltung strebende Natur nicht mehr enttrinnen kann, war von unvergleichlicher Großartigkeit. Dann sein Antonius im «Julius Caesar»: leuchtend, hell, blitzend von Verwegenheit und Klugheit, ein Gemisch von Phöbus und Hermes, mit den Menschen spielend, wie mit Schachfiguren und dabei doch kein kalter Spieler, sondern voll Leidenschaft auch in den Szenen der Zurückhaltung und rethorischen Berechnung, ein frühgereifter Menschenkenner und -verächter, dem aber selbst nichts Menschliches fremd ist und der mit allen Fibern seines Wesens leidenschaftlich seinen Zwecken dient. Prächtig vor allem war sein Doppelspiel im Verkehr mit den Massen, sein bewußtes, von leichter Ironie angehauchtes Hinarbeiten auf die Wirkung und sein echtes, in den Blicken aufblitzendes, in die entscheidenden Worte hineinflammendes Triumphgefühl, sobald er die Wirkung erreicht sah. Eine gewisse Verwandtschaft mit diesem Charakter hatte sein «Coriolan» im Gefühl der Überlegenheit und der Massenverachtung; aber der Grundton war freier, edler und selbstherrlicher, die Geringschätzung der Masse offen ausgedrückt, der Vollton auf die Note des Stolzes gelegt, der nicht einmal den Schein der Werbung um Pöbelgunst auf sich nimmt und der bis zum verderblichen Hochmut den Ekel vor der Gemeinheit hervorkehrt; die Tragik überspannten Selbstgefühls, das in seiner abstoßenden Wildheit noch die sympathischen Züge der rückhaltlosen Ehrlichkeit zeigt, quoll da überströmend hervor. Es war die Ekstase schöner Fehler, der Trotz einer Natur, die sich vor sich selbst nicht retten kann.

Zwischen Bewunderung und Widerspruch schwankte ich vor Matkowskys eigenartigem Hamlet; er hatte sich in alle Affekte der Rolle hineingewühlt, aber so energisch, daß ihm darüber jene Abdämpfungen und Übergänge, die die verschiedenartigen Stimmungen verbinden, verloren gingen und aus einer Reihe ergreifender Hamlet-Szenen sich kein einheitliches Charakterbild gestalten wollte. Gegen die eigene Natur reagierend, nahm er die Monologe auffallend kühl und philosophisch, die Rede an die Schauspieler, durch die doch die Erregung vor der entscheidenden Probe hindurchzittern soll, leicht wie die gelegentliche Belehrung, die ein großer Herr erteilt, während

er wiederum in anderen Momenten, in denen Hamlets reizbare Natur sich überhitzt, ohne das innere Hemmnis des Energiemangels zu überwinden, dem Affekte jene Gewalt gab, die alle Pforten sprengt und alle Mauern niederreißt. Dabei gab es wundervolle Szenen der innerlichsten Melancholie, der mit sich fortreißenden edlen Leidenschaft und des durchgeistigten Spottes — aber das Ganze war ihm nicht einheitlich, wie sonst seine meisten Gestalten aufgegangen; man merkte mehr als sonst die Arbeit der Werkstatt, und es ging ihm mit dieser Rolle ähnlich wie Ernesto Rossi, dessen zur Aktion drängendes Naturell im Charakter des um die Tat ringenden Gedankenhelden blendete, verblüffte und doch nicht überzeugte.

In einem ganz anderen Zeichen stand Matkowskys herrlicher Percy in «Heinrich IV.», wohl diejenige seiner Shakespeare'schen Gestalten, der man vor allen die Palme reichen mußte. Eine solche Erfüllung der dichterischen Zeichnung mit individuellem persönlichen Leben erfährt man nicht oft im Theater. Der Überschuß an Kraft, der jugendliche Tatendurst, der Wagemut, der elementare Spott gegen alle zögernde Rücksicht, die leichte Prahlucht mit ihrer liebenswürdig naiven Kindlichkeit, die Überlegenheit im Verkehr mit der Gattin, in dem der unbeugsame Männerstolz zur tändelnden, freundlich neckenden Ironie wird — wie geriet ihm das aus dem Vollen heraus! Und wie fein, eigenartig und sicher brachte er das vielberufene Stottern oder vielmehr das hastige Sprechen, *speaking thick*, wie es im Original heißt. Weit entfernt von den meisten Darstellern, die daraus Lustspielpointen heraus schlagen, etwa von der Art des Scribe'schen Kerbriand in den «Feenhänden», der vor jeder sympathischen Äußerung eine Erwartungspause macht — kennzeichnete er in der sich überstürzenden galoppierenden Rede, die zwischendurch stocken muß, weil sie der Hast der Empfindung nicht mehr folgen kann, mit klassischem Humor die Unbändigkeit der durchgehenden Helden-natur, an deren genialem Tempo sich alle Geister erfrischten. . . .

Matkowsky war eine ruhelose Künstlernatur; er hätte es nicht ertragen, sich bei Fertigem zu bescheiden: neue Gestalten in sich aufsteigen zu lassen, war für ihn Lebensnahrung, ja Leben selbst. An allem Bedeutenden weitete sich ihm die Seele; in einem Briefe an Philipp Stein nennt er das Goethe'sche Euphorionwort: «Immer höher muß ich steigen, immer weiter muß ich schauen», seine Losung und spricht von seiner Sehnsucht, sich in anreizenden Aufgaben der modernen Literatur, in Hauptmann'schen und Ibsen'schen, die ihm am kgl. Schauspielhause versagt waren, zu versuchen. Am stärksten

aber fühlte er sich zu Shakespeare hingezogen, an dem er wuchs und sich immer neu entfaltete. Der «Lear» und der «Shylock» waren die Traumgestalten seiner letzten Krankheit, in der er, von großem Kraftverbrauch erschöpft und dem Ende entgegensiehend, seine Phantasie noch immer mit großen Gesichtern erfüllte. Für sein eigenes Bedürfnis hatte er noch lange nicht die Höhe erreicht, für seinen Ruhm aber und für einen unverlöschlichen Eindruck hatte er genug getan. In seiner Meisterzeit hatte er, da Sonnenthal trotz alledem gealtert und Mitterwurzer jung aus dem Leben geschieden war, auf dem Felde der Charakterhelden wohl nur einen Rivalen, der noch heute in der Blüte steht: Josef Kainz. Aber diese beiden Künstler waren nie darnach angetan, einander zu verdunkeln, eher sich in der Empfänglichkeit der Genießenden zu ergänzen. Kainz ist der höchstgesteigerte Typus der modernen Intellektuellen; seine Erscheinung, seine Sprechweise, seine gesättigte Bildung, alles drückt eine überlegene Geistigkeit aus, die selbst durch seine mächtigen Temperamentsausbrüche, durch den Wirbel der Worte, den er mit einer wundersamen Schärfe in die Luft hineinzeichnet, als die beherrschende Macht hindurchleuchtet. Matkowsky stand auf dem Boden einer älteren Tradition. Er war Romantiker von Neigung, erfüllt von phantastischem Drange, ganz von Gesichtern beherrscht. Und wenn er auch die Tradition durchbrach und oft in auffälligem Anschluß an moderne Richtungen realistische Züge und schärfere Mittel der Charakterisierung in seine Darstellung aufnahm, schwebte ihm doch immer das Überlebensgroße, das ideale Heldentum der durch die Jahrhunderte fortwirkenden Weltdichtung vor Augen. Die Erinnerung an ihn ist von märchenhaftem Glanze umflossen; als die letzte ausgesprochene Heroengestalt der deutschen Bühne lebt er in unserer Vorstellung weiter.

Berlin.

Alfred Klaar.

Alexander Roempler

geboren den 12. März 1860, gestorben den 18. Dezember 1909.

Das Burgtheater hat eine hervorragende Kraft im humoristischen Fach und einen seiner vorzüglichsten Episodenspieler verloren. Roempler war eine künstlerische Kernnatur von echtem Schrot und Korn. Er gehörte unter die spärliche Zahl der Jüngeren, die sich ohne Beeinträchtigung ihrer modernen Individualität als Glieder in die Kette

der Überlieferung des Hauses fügten und das große Einst fortführen zum lebendigen Heut herab. In seinem innersten Wesen lagen zwei Eigenschaften, die von jeher Krongut echter Burgtheaterkunst bedeuteten: die Ehrerbietung vor dem Werk, die kein Vordrängen der persönlichen Leistung auf Kosten der Gesamtdarstellung oder auf Kosten der Dichtung duldet; und die liebevolle Hingabe an den Beruf, für die Leben und Tätigkeit unter einen Begriff zusammenfallen. Der schwer sieche Mann ist bis zum letzten Augenblick ein emsiger Arbeiter gewesen, nicht nur in der äußeren Pflichterfüllung, sondern in unermüdlicher innerer Ausbildung. Scharfsichtige Selbsterkenntnis lehrte ihn, sich bescheiden, und ein vielseitig gebildeter Geist kam ihm zu Hilfe. So hat er sein schönes Talent, ohne dessen Schranken zu überspringen, zu vollster Reife sicheren Könnens hinangeführt.

Sein Humor war von jener köstlichen Art, die nie klüger sein will als die Rolle, in der er sich äußert — vielleicht eben infolge des literarischen Verständnisses, über das Roempler verfügte. Es war ein vollsaftiger und dennoch diskreter Humor mit einem warmen Gemüts-ton. Er ließ den Zuschauer das ganze Wohlsein eines fröhlichen Lächelns empfinden und riß ihn nach Belieben zum lauten Gelächter oder zur leisen Rührung hin. Er konnte ironisch werden, ohne zu verletzen, und gedankenvoll, ohne dessen Wort zu haben. Was er bot, war immer unverfälschte, scheinbar absichtslose und darum unwiderstehliche Natürlichkeit. Das hatte er mit Baumeister gemein, für den er aushilfsweise 1897 den Falstaff spielte. War ihm der unverwüstliche Alte an Temperament, an genialem «Schmiß» überlegen, so that er es ihm oft in gediegener Durchbildung und feinem Schliff der Gestalten zuvor.

Als Erster Mörder in «Richard III.» bettete Roempler die Schurkenhaftigkeit in das äußere Gebahren behaglichen Phlegmas und biederer Pflichttreue und brachte diese Gegensätzlichkeit zu ebenso voll grotesker Wirkung wie als Erster Wildhüter («Heinrich VI.» 3. T.; nach Dingelstedt 2. Abend) die eigensüchtige Herzenshärte und die fromme Loyalität. Selbst eine Rolle vom Umfange des Dritten Bürgers im «Caesar» gestaltete er noch zu einer Persönlichkeit aus: dem Typus des urteilslosen, selbstbewußten, trotzig-hitzigen Kindskopfes, unter dem Shakespeare das römische Volk erblickt. Derselbe Charakter erschien in lebendigster Verkörperung, bereichert um die Gabe ausdrucksvollsten Zuhörens, in der ausgeführteren Gestalt des Ersten Bürgers im «Coriolan» (in dem Roempler auch als Menenius Agrippa aufgetreten ist).

Unter seinen Shakespeare'schen Väterrollen — *Vincentio* («Widerspenstige»), *Leonato* («Viel Lärm») — sei sein *Capulet* genannt — ein markiger Alter mit der Impulsivität des Jünglings; maßlos aufbrausend im Jähzorn, aber, wenn er ausgeknurrt hat, voll warmer, weicher Empfindung. Das herrische, bärbeißige Wesen war die rauhe Hülle eines redlichen Herzens. Gerade so hatte vor Roempler *Baumeister* die Rolle gespielt, und der Jüngere zeigte auch darin sein feines und neidloses Kunstgefühl, daß er eine Tradition, die sich nicht übertreffen ließ, aufrecht hielt.

In seinen Ratgebern überwog gewöhnlich die Behäbigkeit die Würde, die Klugheit die Weisheit. Heldentum war seine Sache nicht; sein *Nestor* («*Troilus und Cressida*») war schlicht gutmütig und wohlwollend wie sein *Gonzalo* («*Sturm*»); sein *Polonius* ein feiner Kopf, den die Gebrechlichkeit des Greisenalters aberwitzig oder kindisch machte (vgl. Jahrbuch XLIII, S. 345).

Kabinetttücke liebevollster Kleinmalerei boten *Holzappel* («Viel Lärm»), *Elbogen* («Maß für Maß») und zumal *Stille* («*Heinrich IV.*», 2), der in seiner breiten Vierschrötigkeit, mit der spitzen Mütze über dem von feister Selbstzufriedenheit glänzenden Vollmondgesicht, das Urbild des Spießbürgers war. Die behagliche breite Langsamkeit seiner ein wenig berlinisch gefärbten Sprache strafte an und für sich schon Stilles Prahlerei mit seiner Jugendverwegenheit Lügen, und regte sich etwa im Zuschauer noch ein leiser Zweifel zu ihren Gunsten, so vernichtete ihn die kläglich geringe Standhaftigkeit dem Weine gegenüber (V 3). Nach einer kurzen gröhlenden Ausgelassenheit schlief *Stille* ein. Bei aller gesunden Urwüchsigkeit und Unbefangenheit von Roemplers Komik bewahrte ihn das sichere Taktgefühl des guten Geschmacks vor jedem karikierten Übermaß. Selbst seinen Clowns erhielt er die Bescheidenheit der Natur. In kraftvoller, niemals marktschreierischer Charakteristik füllten sie den Platz aus, der ihnen im Bühnenbilde gebührte, und verhalfen diesem durch ihre lebensprächtige Farbensattheit zu jener Rundung, die dem Kunstwerk nur da gewonnen wird, wo man auch das Geringste nicht für nebensächlich und einer bedeutenden Kraft unwert erachtet.

Die deutsche Bühne ist um eine scharf und fein geprägte künstlerische Individualität ärmer.

Wien.

Helene Richter.