



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

## **Die Grenzboten**

**Berlin u.a., 1841 - 1922**

S., J.: Marie Seebach.

**urn:nbn:de:gbv:46:1-908**

„Ei, ei, meine Herrn, ist es auch recht, solche aufregende Strapazen während der Cur zu unternehmen?!“

### Marie Seebach.

Um die Geschichte der dramatischen Kunst in ihrem innern Zusammenhang richtig zu übersehen, müßte man nicht nur die Stücke nach ihrer Zeitfolge im Auge behalten, sondern auch die Art und Weise ihrer Darstellung. Denn in jeder bedeutenden Periode des Theaters steht der Dichter mit dem Schauspieler in lebendiger Wechselwirkung, der eine wird durch den andern angeregt und zum Theil bestimmt, und wir würden manches Dichterwerk, für dessen Verständniß wir jetzt weitläufige philosophische Motive zu Hilfe nehmen, unbefangener würdigen, wenn wir uns ein bestimmtes Bild von den Künstlern machen könnten, deren Talent und Neigung den Dichtern vorschwebten. Aber ein solches Unternehmen ist ebenso schwer als wünschenswerth, und Schiller hatte nicht Unrecht, den Schauspieler zu beklagen, daß er nur für den Augenblick wirke, während der Dichter vor einem unverständigen Publicum sich auf eine einsichtsvollere Nachwelt berufen könne. Namen großer Künstler sind uns in hinlänglicher Zahl aufbewahrt, auch von ihren Liebesabenteuern hat uns die Geschichte und die Sage hinlänglich unterrichtet; aber was für uns die Hauptsache wäre, zu wissen, wie sie die Phantasiemalder der Dichter in Fleisch und Blut verwandelten, davon erfahren wir nur sehr Weniges und Unzusammenhängendes. Diesen Mangel an bestimmten Nachrichten empfinden wir z. B. auch in dem besten Buch dieser Art, in Eduard Devrients Geschichte des deutschen Theaters. Was Fleiß, gesunde Schule, Scharfsinn und liebevolles Nachdenken aus dem Stoff machen konnten, ist hier geleistet; aber ein Bild, welches nur die Augen wirklich überliefern, kann das gelehrte Studium nicht ergänzen.

Zum Theil liegt dieser Mangel gleichzeitiger Nachrichten an der Gedankenlosigkeit der Berichterstatter, aber die Sache hat auch ihre innern Schwierigkeiten. So gewissenhaft man sich bemüht, den allgemeinen Eindruck wiederzugeben, den eine bedeutende künstlerische Persönlichkeit auf den Zuschauer macht, so ausführlich man beschreibt, so sorgfältig man analysirt: das Beste kann man doch nicht überliefern. Die technischen Hilfsmittel, die Einwirkung des Verstandes und was sonst der Analyse unterworfen ist, das läßt sich wol wiedergeben; aber den springenden Punkt, das eigentlich Geniale des Künstlers kann man nur empfinden, nicht zerlegen.

Wir sind uns dieser Schwierigkeiten wohl bewußt, indem wir den Versuch machen, von einer bedeutenden Künstlernatur einen Umriss zu geben. Diese Schwierigkeit wird noch dadurch vermehrt, daß wir Marie Seebach nur aus einem Gastspiel kennen, freilich aus einem sehr umfangreichen Gastspiel, welches ihre bedeutendsten Rollen enthielt: allein vollständig lernt man den Künstler doch nur in dem ruhigen Zusammenwirken mit der Bühne würdigen, zu der er gehört. Jedes Gastspiel, schon weil es das Ensemble unterbricht, hat etwas Unruhiges für den Darsteller wie für den Zuschauer; es ist doch in jeder Persönlichkeit irgend etwas, woran man sich erst gewöhnen muß, um den Kunstgenuß rein zu empfangen, und man hat alle Ursache vorsichtig zu sein, ehe man auch aus einem Cyklus von heiläufig zwanzig Vorstellungen allgemeine Schlüsse zieht.

Marie Seebach wird durch die öffentliche Stimme unter den jetzt lebenden und wirkenden Schauspielerinnen als die erste bezeichnet, und wir pflichten diesem Urtheil vollkommen bei. Es ist ein hoher Genuß, wenn man daran gewöhnt ist, Schauspielerinnen von mehr oder minder angenehmem Naturell unter den verschiedensten Masken ganz unbefangen sich in ihrem eigenen Wesen ergehen zu sehn, einmal im schroffen Gegensatz dazu eine echte Künstlernatur zu bewundern, die den ernsthaften Willen und die Kraft besitzt, aus ihrer eignen Individualität herauszugehn und sich in die Figur zu verwandeln, die der Dichter gewollt und gedacht hat. An jener Art von Schauspielerinnen fehlt es nicht, unsere jungen Damen sind heute so liebenswürdig wie vor funfzig, vor sechzig, vor hundert Jahren, und wenn man sich damals an den Gurliß, an den Johann von Montfaucon u. s. w. erfreute, so haben wir in unsern Tagen das Vorle, die Grille und andere Rollen, zu deren Darstellung nur ein angenehmes Naturell gehört. Dazu kommt jetzt noch das große Hilfsmittel des Schwäbelns, das immer reizend klingt, namentlich aus dem Munde eines Nichtschwaben. Wenn sich Marie Seebach in diesem Genre oder in dem des Salonstücks versucht, so wird sie, so anerkennenswerth auch hier ihre Leistungen sein mögen, leicht zu übertreffen sein; in dem Charakterstück dagegen und namentlich in demjenigen, das eine tiefere Innigkeit der Seele erfordert, eine Innigkeit, die von der gemüthlich angenehmen Oberfläche wohl zu unterscheiden ist, wird sie nicht leicht ihres Gleichen finden.

Auch die bedeutendsten Künstler werden die Spuren ihrer Zeit an sich tragen, schon der Dichter, noch weit mehr der Schauspieler, dem der Stoff ja überliefert werden muß. Vor einigen Jahren erschien in diesen Blättern ein Porträt von Davison; so verschieden die Persönlichkeiten sind, so erinnert doch manches in dem Spiel der einen an die Art und Weise der andern und vielleicht prägt sich in ihnen beiden der Charakter der gegenwärtigen Kunstperiode am schärfsten aus. Beide werden nicht von dem allgemeinen Strom

einer mächtigen poetischen Bewegung leicht getragen, sie müssen sich mit Anstrengung das Poetische in einem im Ganzen unproductiven Zeitalter erkämpfen. Das ist nicht die Schuld des Künstlers, er wird von den positiven Bedingungen seines Zeitalters bestimmt und seine Aufgabe kann nicht weiter gestellt werden, als diese Bestimmungen in so idealer Form als möglich seiner Natur anzupassen.

Dreierlei Umstände charakterisiren in Bezug auf den Schauspieler die heutige Kunstperiode.

Einmal wird der Schauspieler von den Dichtern sehr wenig gefördert. Zwar ist die Periode von 1839—1848 auch in Bezug auf das Theater viel bedeutender als die von 1811—1839, und wenn die Stücke nur zum Lesen geschrieben wären, so würde man aus diesem kurzen Zeitraum vielleicht immer drei lesbare Stücke auf eines jener längern Periode rechnen können; ja auch das theatralische Geschick in der Entwicklung der Handlung hat zugenommen. Aber für den Charakterdarsteller ist sie entschieden ungünstiger, weil ihr Motiv (Ausnahmen natürlich abgerechnet) die geistreiche Willkür ist. Die Classe der Geistreichen, der Dilettanten, der Genies, der Künstler, der Literaten u. s. w., die vor fünfzig Jahren doch immer nur eine kleine Colonie in der Masse des Philisteriums bildete, hat sich seitdem in sehr bedenklicher Weise ausgebreitet und die Dichter sind daher leicht versucht, alle ihre Figuren nach dem Schema geistreicher Dilettanten zu entwerfen. Gerade die talentvollsten und beliebtesten unter unsern Theaterdichtern haben es namentlich in den Jahren 1839—48 so gemacht und dadurch im Anfang das Publicum sehr geblendet, aber doch keine dauernden und lebendigen Figuren geschaffen. Die Franzosen haben für den Schauspieler, der zuerst die Rolle eines Dichters aus dem geschriebenen Wort in Fleisch und Blut überträgt, den zweckmäßigen Ausdruck: er schafft die Rolle. Nun nenne man uns eine weibliche Figur von Gupkow, Hebbel oder Laube, die von einer Schauspielerin auf diese Weise geschaffen wäre oder hätte geschaffen werden können. Und das sind die gefeiertsten Dichter dieser Periode. Bei männlichen Rollen geht es eher, denn Männer haben doch irgend eine andere Bestimmtheit; aber sobald Frauen überwiegend geistreich sind, was man so geistreich nennt, hört in der Regel alle Natur bei ihnen auf. Wie eine Schauspielerin eine geistreiche Frau darstellt, ist ganz gleichgiltig, denn es ist in ihr keine innere Bestimmtheit.

Der schönste Beruf des darstellenden Künstlers also, neue Gestalten zu schaffen, wird unsern heutigen Schauspielerinnen nur selten zu Theil. Der Ruf, den sie erwerben, liegt fast durchweg in den ältern classischen Stücken. Shakespeare, Goethe, Schiller, das ist die Welt unsrer heutigen Künstler, wenn nicht etwa noch ein Virtuosenstück von Scribe oder der Birchpfeiffer dazu kommt. Bei diesen classischen Rollen ist aber die Schauspielerin selten ganz

unbefangen, denn sie hat die ältern berühmten Vorbilder vor Augen, deren Art sich durch eine lange Tradition fortgepflanzt hat, und da die Freude an der Nachahmung nicht grade zu der Signatur unsrer Zeit gehört, so fühlt die Schauspielerin von Talent sich leicht versucht, ihre Vorgänger dadurch zu überbieten, daß sie die Rollen geistreich d. h. capriciös, allenfalls auch etwas barock auffaßt. Es ist ein sehr seltenes Verdienst, dieser Neigung des Zeitalters zum Subtilisiren gegenüber das starke Gefühl für Wahrheit festzuhalten, wie es bei Marie Seebach der Fall ist.

Mit den dramatischen Dichtungen gehn die Bühnen Hand in Hand; mehr und mehr verliert sich in ihnen, was man früher Schule nannte. Wir meinen damit nicht Schule in dem idealen Sinne, wie es Eduard Devrient versteht, sondern Schule in der Weise Schröders, Ifflands, auch Goethes, trotz der einseitigen Richtung des Lernens. Die Schule besteht in der Disciplin, der eine mächtige künstlerische Persönlichkeit seine Bühne unterwirft. Lange nachdem jene drei Männer die Bühne aufgegeben hatten, wirkte ihre Schule durch ältere, tüchtige Schauspieler noch fort; sie ist jetzt, wenn nicht abgestorben, doch im schnellen Absterben begriffen; eine neue Schule ist nicht entstanden, und so hat jeder Einzelne im Nebel seinen Weg zu suchen. Das Gefühl der Achtung vor einer reifen Kunst verliert sich mehr und mehr; „dem genialen Geschlecht wird es im Traum bescheert;“ und immer seltner werden die Schauspieler, die auch nur die äußere Technik des Handwerks sich angeeignet haben.

Die Spitze erreicht diese Anarchie und dieser Individualismus in der Art und Weise unsrer Gastspiele. Man mag lächeln, wenn man liest, wie sorgfältig Goethe seine Schauspieler unter Schloß und Riegel hielt, wie sie trotz ihres kläglichen Gehalts sich nicht erlauben durften, irgend wo anders aufzutreten; aber die Heimathlosigkeit unsrer Tage ist ein noch viel ärgeres Extrem. Bald wird es Regel sein, daß Künstler von größerem Ruf gar kein festes Engagement mehr annehmen, daß sie nur auf den Eisenbahnen zu Hause sind, und Tag aus Tag ein aus einer Stadt in die andere sich hegen lassen. Für das Publicum hat das manche Annehmlichkeit, denn fast jede Mittelstadt kann nun die größten Künstler Deutschlands mit eignen Augen anschauen; der Künstler selbst kann schnell reich werden und was ihm doch das Süßeste in seiner Laufbahn ist, der unmittelbare Erfolg, der Jubel und die Begeisterung der Menge, wird ihm reichlicher und brausender zu Theil. Aber er lebt auch viel schneller als sonst, und selbst wenn seine physische Kraft einer so aufreibenden Thätigkeit widersteht, so ist er doch der schweren Versuchung ausgesetzt, durch starkes Auftragen der Farben dem fremden Publicum rasch zu imponiren, aus Mangel an jener Sammlung, die für jeden Künstler nothwendig ist, das Mechanische der Kunstmittel überwuchern zu lassen, und endlich aus dem Künstler

zum Virtuosen herabzusinken. Daran ist z. B. in unglaublicher Schnelligkeit die Rachel künstlerisch und physisch zu Grunde gegangen.

Dies sind die allgemeinen Zeitverhältnisse, sehen wir nun zu, wie innerhalb derselben sich das Talent unsrer Künstlerin entfaltet hat.

Marie Seebach ist in den letzten zwanzigern; sie ist aus einer Schauspielersfamilie und auf dem Theater groß gewachsen. Mit seltenen Ausnahmen ist das bei allen darstellenden Künstlern der Fall, und es möchte im ganzen auch das naturgemäße sein: eine technische Vorbildung, deren Resultate allmählig so zur Natur werden, daß man sich ihrer mit genialer Bewußtlosigkeit bedienen kann, ist für die Kunst günstiger als eine specifisch literarische Vorbildung. Doch auch die letztere hat sie sich in einem nicht geringen Maß angeeignet, ob nachträglich aus eigener Kraft, oder durch die Sorgfalt ihrer Eltern, ist uns nicht bekannt. In ihrer frühesten Jugend wurde sie im ganzen wenig beachtet; sie trat im Soubrettenfach und als Localsängerin auf, und setzte verhältnißmäßig erst spät ihren Uebergang ins Tragische durch. In Hamburg kam sie zuerst zur Geltung und hier darf nicht unerwähnt bleiben, daß das hamburger Publicum durch warme und liebevolle Theilnahme so manches bedeutende Talent groß gezogen hat. Die münchener Vorstellungen, durch welche sich Dingelstedt das Verdienst erwarb, die bedeutendsten Kräfte Deutschlands zu einem lebendigen und fruchtbaren Wettstreit zu vereinigen, machten zuerst das größere Publicum mit diesem seltenen und bereits zu einer großen Reife entwickelten Talent bekannt. Seitdem stieg ihr Ruhm schnell durch Gastspiele, durch ihre Anstellung am wiener Hoftheater, später in Hannover; seit einigen Monaten ist sie mit dem Tenoristen Niemann verheirathet, der gegenwärtig durch Kraft und Wohlklang der Stimme wie durch vollendete Bildung zu den besten dieses Fachs gehört. Dies sind die äußern Umrisse eines Lebens, welches wol manche ernste Schicksale durchgemacht haben mag.

Um uns von ihrer Kunst ein Bild zu machen suchen wir uns zunächst ihre äußere Erscheinung zu versinnlichen. Ein ausdrucksvolles und ausdrucksfähiges Gesicht, ein Auge, das namentlich innige Gefühle schön und zuweilen hinreißend wiedergeben kann, eine durchaus nicht imposante, aber wohl gebaute Gestalt, die ihre Bewegungen mit vollkommener Sicherheit beherrscht, eine deutliche wohlklingende und von allen unreinen Elementen völlig befreite Stimme, die sich in einen bedeutenden Umfang der Tonlage sicher bewegt und sich ohne ängstliche Anstrengung zu großer Kraft steigern kann: endlich was für die ganze Erscheinung vielleicht das charakteristische ist: im Auge, in der Gesichtsbildung, in den Mienen, in der Stimme etwas eigenthümlich Geistiges, das den Zuschauer selbst da, wo sie nicht in lebhafterer Bewegung ist, aufmerksam macht, anzieht und fesselt. Dies sind die Elemente über die

sie verfügen kann. Stellt man sie z. B. mit einer Rachel zusammen, so steht sie dieser in mancher Beziehung nach, ihr sinniges und seelenvolles Auge hat nicht jene dämonische Kraft, die uns aus dem dunklen Auge der Rachel entgegenbligte und uns gewissermaßen den Glauben an das Entsetzlichste ohne Anstrengung einjagte: der Versuch, mit einem bloßen Blicke eine gewaltige Herzensbewegung zu erzählen, wird von ihr nur mit äußerster Vorsicht gewagt werden dürfen. Ebenso ist es mit der Stimme. In dem tiefen Alt der Rachel hörte man schon von fern den Donner der innern Leidenschaften grollen, und wenn sie ihnen den Zügel ließ, so war kein Widerstand möglich; die ganze Erscheinung war ein Dämon geworden. Alle diese Naturwirkungen, die freilich einen außerordentlichen Zauber ausüben, darf unsere Künstlerin nur behutsam versuchen: es muß ihr, wenn wir uns so ausdrücken dürfen, mehr daran liegen den Zuschauer zu überzeugen als ihn zu überraschen. Wenn also auch nicht die ganze Zeit einer gedankenvollen Auffassung der Kunst zurechte, so würde unsere Künstlerin durch die Eigenthümlichkeit ihrer Naturanlagen dazu veranlaßt werden, ihren genialen Instinkt durch das Nachdenken zu leiten.

Hier muß auf ein Mißverständniß aufmerksam gemacht werden, das uns leicht begegnet, wenn wir die entgegengesetzten Pole, die aber zu einem Wesen gehören, von einander trennen. Die Bezeichnung eines denkenden Künstlers hat gewöhnlich etwas Geringschätzendes, man pflegt darunter denjenigen zu verstehen, der die fehlende Natur durch Kunst ersetzt, wobei man vergißt, daß so etwas im eigentlichen Sinn gar nicht möglich ist. Ein denkender Künstler ist vielmehr derjenige, der die Grenzen und den Umfang seiner Natur vollkommen kennt, die ersteren nie übertritt, und die letzteren zur vollen und harmonischen Geltung bringt. Ein denkender Künstler ist ferner derjenige, der ernsthaft in die Intentionen des Dichters eindringt und uns nicht bloß die Stimmungen, sondern auch den Geist derselben zur Evidenz bringt.

Um nun aber diese allgemeinen Sätze, die für sich betrachtet etwas Abstractes und daher Undeutliches haben, an einem bestimmten Beispiel zu erläutern, wählen wir die Rolle der Julia. Der zweite Theil der Rolle, der in seiner Tendenz klar genug ist, wird von unsern bessern Schauspielerinnen durchweg mehr oder minder gut wiedergegeben; von dem ersten Theil haben wir aber jetzt zum ersten Mal eine ergreifende Anschauung gehabt. Es kommt hier darauf an, dem Zuschauer die plötzliche alle Schranken überfliegende Leidenschaft der Julia zu erklären d. h. in sinnlicher Klarheit darzustellen. Man kann sagen, daß Shakespeare in dieser Beziehung der Darstellerin wenig oder gar nicht vorgearbeitet hat, und so poetisch die erste Scene sich liest, so hat sie uns bei der Aufführung immer nur sehr wenig bewegt. Bei Marie Seebach fühlt man, wie der erste Kuß ihr ganzes Wesen im Innersten durchschauert, wie sie in der Mischung von

Jubel und vorgreifendem Schmerz, in der innern Trunkenheit, die ihr alles Bewußtsein raubt, die Worte hinredet, ohne im geringsten zu bedenken, was sie spricht, wie die kleinen Späße, die sie mit Romeo austauscht, ihr Herz gar nicht berühren. Das ist freilich zunächst geistreich gedacht, aber wäre es nicht zugleich innig und tief empfunden, so würde der bloße Geist keine erhebliche Wirkung ausüben, und was innige und tiefe Empfindung heißt, kann man vollständig bereits aus dieser Scene entnehmen. — Ein anderer Versuch, die plötzliche Leidenschaft zur Anschauung zu bringen, gelingt ihr nicht ganz: als Romeo eintritt, bleibt sie wie von einem Zauber getroffen gebannt stehn. Auch dies ist richtig gedacht, aber hier hat die Künstlerin zu wenig ihr Material erwogen, und es möchte überhaupt daran zu erinnern sein, daß solche Effecte nur in den äußersten Fällen gewagt werden dürfen, denn nichts führt leichter in Manier, wie wir bereits bei sehr bedeutenden Schauspielern und Schauspielerinnen beobachtet haben.

Wir sagten vorher, daß ihr Spiel zunächst den Eindruck des Durchdrachten und Geistigen macht, und dies zeigt sich in zweierlei. Einmal sucht sie die tiefere Bedeutung jedes Satzes, ja man möchte sagen jedes Wortes in ihrer Rolle zu durchdringen und so weit es der Dichter gewollt zur Geltung zu bringen; sodann bemüht sie sich, ein deutliches in allen Punkten detaillirtes Bild von der Figur, die der Dichter im Sinne gehabt, in ihrer Seele gegenwärtig zu machen, und diesem Bilde gemäß jede Färbung, jeden Ton der ganzen Rolle zu moduliren; sie sucht sich mit einem Wort vollständig in die Figur zu verwandeln, die sie darstellt. Es ist ihr das in einem Grade gelungen, wie wir in Deutschland nichts Aehnliches gesehen haben. Mit einer Gewissenhaftigkeit, die gegen das Bemühen unsrer meisten jungen Schauspielerinnen, in jeder Rolle welcher Art sie auch sein mag, hauptsächlich ihre eigne Liebenswürdigeit zur Geltung zu bringen, sehr vortheilhaft absticht, verschmäht sie auch die härtesten Mittel nicht, die Unriffe der Figur, die sie darstellt, deutlich hervortreten zu lassen. Und wenn sie es in einzelnen Fällen, z. B. in Shakespeare's Zähmung der Widerspenstigen, ein wenig zu weit treibt, so ist die ganze Richtung doch im höchsten Grade anzuerkennen, und bei ihrem angeborenem Sinne für Maß und Ordnung überschreitet sie die Grenzen nur selten. Bei der Hervorhebung ihres Verdienstes haben wir nicht bloß den Vergleich mit den Duodezdamen des Theaters im Auge, bei denen ein hübsches Gesicht oft das einzige ist, was sie für die Kunst mitbringen, sondern sehr bedeutende Künstlerinnen, wie z. B. Frau Bayer-Bürk. Wie fein sie auch in solchen Rollen zu nüanciren versteht, die eine große Verwandtschaft haben, zeigt z. B. der Vergleich ihres Klärchens und ihres Gretchens: es sind wirklich nicht bloß zwei verschiedene Masken, sondern zwei verschiedene Personen, die uns gegenüberstehn.

Es versteht sich von selbst, daß auch das vielseitigste Talent in der Cha-

Charakteristik seine Grenzen hat. Richtig angelegt war, so viel wir zu beobachten Gelegenheit hatten, jeder Charakter. Zur vollständigen künstlerischen Geltung kam das Fach von Klärchen, Gretchen, Julien (also wahrscheinlich auch Desdemona und die verwandten Rollen; Lady Macbeth haben wir nicht gesehen). Schon etwas ferner liegt ihr das Schillersche Drama, und das Lustspiel und das Salonstück bietet ihr keine Gelegenheit, ihre eigentliche tiefere Kraft zu entfalten.

Bei dieser Aufmerksamkeit sowol auf das Detail als das Ganze der Rolle haben wir zuweilen ein Mittleres vermißt, nämlich die Beachtung der Stimmung, die in jeder Scene herrscht. Zuweilen kommt es vor, daß sie einzelne Worte, einzelne Redenwendungen stark nüancirt, was zwar dem absoluten Wortsinne nach richtig ist, auch nicht der Rolle im Ganzen widerspricht, wol aber der Färbung der bestimmten Scene, gegen welche das einzelne Gefühl in Schatten treten sollte. Als z. B. Gretchen von ihrem todten Schwesterchen erzählt, läßt sie eine Trauer hervortreten, die hier nicht hingehört; in der Wahnsinnszene nüancirt sie die Worte: durch das Brausen der Hölle u. s. w. „hört ich den süßen Ton“ mit einer Innigkeit, die hier nicht bloß gegen die reale, sondern auch gegen die künstlerische Farbe verstößt. Wir könnten noch einige Beispiele anmerken, glauben aber daran genug zu haben, um in dieser Hinsicht der von uns so hochgeehrten Künstlerin eine nochmalige Revision ihrer Rollen zu empfehlen. Seltener, aber doch einigemal begegnet uns ein anderer Fehler, daß der bürgerliche Ton, der Ton von Gretchen und Klärchen in freilich gleichgültigen Bemerkungen einer Rolle hervortrat, die diese Nuance eigentlich ausschließen sollte. Wenn wir dagegen über den Ausdruck einzelner Stellen mit ihr nicht ganz einig sind, so wollen wir dieses Urtheil nicht als maßgebend aufstellen, denn bei dem gewissenhaften Nachdenken unserer Künstlerin ist es möglich, daß wir bei einer zweiten Aufführung ihrer subjectiven Auffassung Recht geben würden. Ein anderer Fehler, den man ihr öfters vorwirft, daß sie übertreibt, ist in dieser Allgemeinheit zu unbestimmt und in besondern Anwendungen, die wir zuweilen gehört haben, durchaus unwahr. So finden wir z. B. ihr stummes Spiel höchst discret und maßvoll, namentlich auch in der Rolle Gretchens, wo wir andere berühmte und unberühmte Schauspielerinnen tausend Allotria haben treiben sehn (z. B. das beliebte Spiel mit dem Fuß), die hier in der bescheidensten Weise nur angedeutet wurden. Wenn man nun gar behauptet, daß sie in der freilich furchtbaren Wahnsinnszene am Schluß zu stark aufträgt, so ist uns vollkommen unverständlich, was man damit meint: man müßte etwa von einer Kindesmörderin, die ihre Hinrichtung erwartet, und im Gefühl ihrer Schuld in Raserei verfallen ist, verlangen, sie solle sich gebärden wie eine verliebte Schäferin. Bekanntlich hat Marie Seebach für die Scene mit dem bösen Geist den

Ausweg gefunden, daß sie ihn selber spricht, was psychologisch vollkommen richtig, da der böse Geist doch nur die Stimme des Gewissens repräsentirt, theatralisch aber ein ungeheurer Fortschritt ist: denn der böse Geist von der schnarrenden Stimme einer Statistin gesprochen, wobei dann allenfalls noch eine Figur mit Eulensflügeln zum Vorschein kam, hat uns schon manchmal in Verzweiflung gesetzt.

Diese Scene, wie die vor dem Muttergottesbilde (daß ihr wankender Schritt nach diesem Bilde etwas länger dauerte als nöthig, ist im Grunde unwesentlich) quollen aus dem innersten Herzen hervor, und von der Gewalt dieser Empfindung wurde man fortgerissen, auch wo man mit einzelnen Ausdrücken nicht einverstanden war. Als die Krone dieser Leistungen möchten wir aber die ernstlichen Scenen in Klärchen bezeichnen, und der Ausdruck mit dem sie das bekannte Lied sang, war über alle Beschreibung ergreifend. Auch die Scene mit den Bürgern, obgleich hier einzelne Mißlänge vorkamen, war tief gedacht und empfunden, man sieht wie das feurige Mädchen, das mit der größten Zuversicht eintritt, immer hoffnungsloser wird, wie ihre letzten Kraftanstrengungen nur aus der Verzweiflung entspringen und wie ihr Tod sich als ein nothwendiger Naturproceß herausstellt.

Da wir mehre Scenen des Faust erwähnten, möge uns noch verstattet sein, über die Aufführung dieses Stücks einige Bemerkungen zu machen. Man hat den ersten Theil dieses Stücks (bis zur Hexenscene d. h. bis zur Verjüngung des Faust), der nach unsrer Ueberzeugung völlig undramatisch und untheatralisch ist, mit allerlei Hofus Fokus ausgestattet, man läßt z. B. die Träume des Faust wirklich aufführen, und da die schaulustige Menge sich an diesen bunten Geschichten sehr amüßirt, so ist ja auch dagegen nichts zu sagen. Dagegen sollte auf den zweiten Theil, der in gewisser Beziehung wirklich dramatisch ist, mehr Aufmerksamkeit verwendet werden. Das Stück zerfällt in eine Reihe von Tableaux, und da durch die artige Erfindung des Zwischenvorhangs das Mittel gegeben ist, jede einzelne Scene zu schließen, so sollte man nicht Scenen aneinanderfädeln, die nicht zusammengehören. Es ist z. B. völlig absurd, den Monolog „meine Ruhe ist hin“ mit dem bekannten Religionsgespräch zusammenzubringen. Auch das letztere wird in der Regel nicht richtig aufgefaßt: man stellt es so vor, als ob Faust, um das gute Gänschen zu beschwichtigen, aus seinem Register ein Fach aufzieht und ihr daraus ein Credo vorliest, so gut oder schlecht es sein mag. So hat sich Goethe die Sache freilich nicht gedacht. Faust ist nicht ein Wagener, der seinen Glauben in Schubfächern registriert hat, und sie nur aufzuziehn braucht, er ist ein Grübler, der mit Gott, dem Unbekannten ringt, und jene Frage des naiven Kindes erweckt in seiner Brust Empfindungen und Gedanken, die er nun vor sich hinspricht, ohne sich an die Person, die ihn anhört, zu erinnern. Auch das gute Gretchen mag

wol, während sie ihn anhört, durch diese Ideenreihe zu verwandten dunklen Ideen angeregt werden und erst nachdem sie sich gesammelt, fällt ihr natürlich der Herr Pastor ein. Die Bemerkung ist insofern nicht unwesentlich, als diese Stelle eine der wenigen ist, die Faust Gelegenheit gibt, sich von einem gewöhnlichen Don Juan zu unterscheiden, und wenn man diesen Unterschied ganz vergessen könnte, so verlöre das Stück doch jede Pointe.

Wir fühlen lebhaft, wie ungenügend diese Bemerkungen sind, von einer bedeutenden Natur ein vollständiges Bild zu geben; sie sollen auch nur einen Beitrag bilden, der anderweitig ergänzt werden möge. Ein geistvolles durchdachtes Spiel, ein wahrhaft künstlerischer Sinn, ein gewissenhaftes Streben nach dem Wahren, die Fähigkeit sich in die Tiefen des Gemüths hineinzu-denken und ein reger Sinn für das wahrhaft Schöne und Poetische, das sind die hohen Vorzüge unsrer Künstlerin. Möge sie zum Schluß noch einen ernsthaften Rath beherzigen. Sie schafft, und das ist gerade das Schöne an ihr, aus dem Innern heraus, aber ein solches Schaffen reißt auf, und eine zu stark gespannte Anstrengung schadet nicht bloß der physischen Kraft, sondern auch der künstlerischen Leistung. Auch der nachschaffende Künstler bedarf der Sammlung; eine so aufreibende unruhige Thätigkeit, wie sie ein fast Tag für Tag ununterbrochenes Gastspiel nöthig macht, läßt bedenkliche Spuren zurück. Die Rachel in ihren letzten Jahren ist ein warnendes Beispiel. Marie Seebach steht jetzt auf der Höhe ihres Rufs und ihrer Kraft: von dem Maß und der Grenze, die sie sich setzt, hängt es ab, ob sie die Abwege vermeiden wird, die ihr nur zu nahe liegen.

J. S.

### Die Idee der Nationalität.

Von der preussischen Grenze.

In einem Schriftchen, dessen ausführliche Erörterung ich mir vorbehalte (Deutschland und der Friede von Villafranca) bezeichnet J. Fröbel die „fixe Idee des Nationalitätsprinzips“ als eine der krankhaften Illusionen, die uns in unsrer Entwicklung zurückbringen. Er hat dabei theils Deutschland und Italien im Auge, die nach seiner Meinung die Fähigkeit, sich politisch (als Einheitsstaaten) zu constituiren, nicht besitzen, theils Oestreich, das, obgleich aus verschiedenen Nationalitäten zusammengesetzt, unter allen Staaten Europas den größten und edelsten Beruf und die ge-

Grenzboten IV. 1859.

10