Von Prof. Dr. J. Minor.

Die Lebensgeschichte Sonnenthal's, die nicht nur ein persönliches, sondern auch ein hervorragendes kunstgeschichtliches Interesse bietet, war uns bisher blos in Bruchstücken bekannt, deren Kenntnis wir dem Künstler selbst verdanken. Er weiss ja auch die Feder gewandt, klug und herzlich zu führen, wenn er auch, wie alle Schauspieler, gern und viel in Citaten redet. Am liebsten freilich hätten wir nun auch einmal die ganze Geschichte von ihm selbst gehört; denn der Gefahr der Parteilichkeit und der Selbstvergötterung, der Schauspieler-Biographien so gern unterliegen, hätte der tactvolle und stolzbescheidene Mann, der in Briefen so gern die »geschmacklose Phrase« von der Hand weist, sicher auszuweichen verstanden. Besser vielleicht noch, als sein Biograph, Eisenberg, der den äusseren und äusserlichen Zeichen der Ehre und des Ruhmes immer noch mehr Bedeutung beimisst, als sie im Leben und vor den Augen eines Mannes wie Sonnenthal haben, und bei dem daher auch der Künstler gegenüber dem Menschen zu kurz kommt.

Der Biograph ist ihm wohl nicht ganz gerecht geworden, wenn er ihn, vielleicht auf Grund eigener Erfahrungen, eine verschlossene und wenig mittheilsame Natur nennt. Aber so weit mag er wohl Recht haben, dass eine so conciliante und sonnige Natur, welche die Herzen so leicht gewinnt, nicht das Bedürfnis hat, ihre eigene Herzlichkeit auf einige wenige Freunde einzuschränken. Gerade weil er so viele hat, fehlen die »Freunde« in Sonnenthal's Leben fast ganz; es fehlen aber auch die grossen Feinde, die sonst in den Künstler-Biographien ihre Schatten werfen. Ueberall hat er es verstanden, sich mit seiner Umgebung gut zu stellen, ohne sich selbst innerlich oder äusserlich etwas zu vergeben. Die Schneider wussten, dass er über das Handwerk hinausblickte; den Hofschauspielern ist er als Oberregisseur und als provisorischer Director über den Kopf gewachsen — aber weder die einen noch die anderen haben ihm sein Uebergewicht ernstlich übel genommen. Mehr als bei irgend einem andern wurzelt seine künstlerische Eigenart in der Persönlichkeit. Weich und warm ist die Signatur seines Geistes wie seiner Kunst. Als Sohn, als Gatte und als Vater ist er immer derselbe Mensch. Wir lesen in seiner Lebensgeschichte bange von überwältigenden Jugendeindrücken, die sofort schwere Ohnmachten im Gefolge hatten; und wir lesen mit einem leisen Lächeln, dass Sonnenthal's erste Rolle eine — Frauenrolle gewesen ist. Er hat heroische Augenblicke und stellt in der Noth seinen Mann: mit einem Beil bewaffnet wehrt er im Jahre 1848 die anstürmende Rotte ab, die das Haus seiner jüdischen Eltern plündern will. Aber dazu bedarf es eines Ruckes, der ihn über sich selbst hinaushebt. Gerade so wie er sich vor jeder neuen Rolle als zaghafter und unmuthiger Hasenfuss vorkommt, aber in dem Augenblick, wo sein Stichwort fällt, alle Lebensgeister unter die Waffen zu rufen weiss. Nicht das Heldenhafte ist sein eigentlicher Fall, sondern die Zähigkeit. Laube hat einmal gesagt, dass die Juden nur dann beim Theater bleiben, wenn sie rasche Erfolge ernten. Sonnenthal war nicht von dieser Art; er hat es sich sauer genug werden lassen und auch die grössten Erfolge haben seine Arbeitskraft nicht gelähmt und sein Streben nicht

Adolf Sonnenthal in seinen Jugendjahren.
Nach einem Gemälde von Horovitz.

*) Zuerst gedruckt in den Biographischen Blättern, herausgegeben von A. Bettelheim, Verlag von Ernst Hofmann & Co. in Berlin, Band II., 1896, Heft 6, S. 461 ff. Vgl.: Adolf Sonnenthal. Eine Künstlerlaufbahn, als Beitrag zur modernen Burgtheatergeschichte von Ludwig Eisenberg. Mit einem Vorwort von Ludwig Speidel. Dresden. E. Pierson's Verlag, 1896.

Wallenstein
Habsburg
Lear
Kister
Fabricius
Faust
Nathan
der Weise
1898
Apelles

erschlafft. Höchstens darin entspricht er dem Satze Laube's, dass er Rollen, in denen er sich trotz allem Fleisse nicht ganz zu Hause fühlte, auch bei schönem äusseren Erfolg über kurz oder lang wieder weitergab. In allem Halben fühlte er sich unbehaglich.

Ich versuche das Bild des Künstlers ganz auf Grund eigener Erfahrungen und Beobachtungen zu zeichnen; ich kenne Sonnenthal zwar nicht aus seiner frühesten Periode, aber seit dem Jahre 1867, wo er als reifer Künstler im Repertoire des Burgtheaters schon eine erste Stelle einnahm. Die jugendlichen Liebhaber in den Tragödien (Ferdinand, Romeo) hatte er damals bereits aufgegeben und in das Fach der sogenannten gesetzten Liebhaber und der Helden wuchs er erst langsam und allmählich hinein, als ihm die lange Krankheit und bald darauf der Tod Josef Wagner's Spielraum gaben. Auch das geschah nicht ohne ernste Vorbereitung; vielmehr gehörten Rollen, die er im Burgtheater zum Theil erst Jahrzehnte später gespielt hat (wie Hamlet, Uriel, Kean, Dichter Heinrich, aber auch Bolingbroke, Othello), in der Provinz und auf den Gastspielen schon zu seinem ältesten Repertoire und wurden im Stillen längst von ihm heiss ersehnt. Seine Domaine im Burgtheater war damals das Conversationsstück und das Lustspiel, in denen er eben das Erbe Fichtner's angetreten hatte. Nur ganz wenige Rollen waren Baumeister zugefallen.

Sonnenthal, »Ein Glas Wasser«.

Und auf diesen Platz hat ihn nicht etwa erst Laube, sondern sogleich nach seinem ersten Auftreten das einstimmige Urtheil des Wiener Publikums und der Wiener Kritik gestellt. Denn Eisenberg's Biographie unterstützt nicht, sondern zerstört die alte Legende, als ob das Wiener Publikum und die Wiener Theaterkritik gegenüber Sonnenthal bei seinem ersten Gastspiel durchgefallen wären. Vielmehr haben beide einen Scharfblick bekundet, der in der Theatergeschichte meines Wissens ohne Beispiel ist. Die Sache ist die: Sonnenthal ist als Mortimer durchgefallen und hat am zweiten Abend als Herzog in Hackländer's »Geheimen Agenten« einen vollen Erfolg errungen. Das Wiener Publikum und die Kritik (darunter B. Paoli) wiesen ihm scharfblickend das Conversationsstück als sein eigentliches Gebiet zu, während die Pester Kritik ihm gerade dafür alles Talent abgesprochen hatte! Das ist der Unterschied, der um so bedeutender ins Gewicht fällt, als Sonnenthal in einer Glanzrolle des vergötterten Fichtner aufgetreten ist. Auf der anderen Seite werden auch wir, die wir Sonnenthal heute in dem ganzen Umfang seines Talentes kennen, zugeben müssen, dass er als Mortimer auf der Bühne des Burgtheaters, nach Löwe und Josef Wagner, niemals durchgreifen konnte. Die zeitgenössischen Kritiker betonen ganz richtig und sicher, was ihm dafür fehlte: in der »schwärmerischen« ersten Scene und in der »stürmischen« Scene im vierten Act hat er sich seine Schlappen geholt. Ja, wir können sogar noch weiter gehen! Ich erinnere mich wohl, dass Sonnenthal nicht blos als Hamlet und Posa, sondern auch als Fiesco und Egmont, als er diese Rollen nach Josef Wagner übernahm, bei uns jungem Geschlecht die höchste Wirkung nicht erzielte. Gerührt und ergriffen hat er uns immer, aber das Letzte fehlte, das hier freilich zugleich auch das Erste ist. Wenn Wagner ausrief: »Gott sei gelobt, noch gibt's ein and'res Mittel!« oder: »O Königin, das Leben ist doch schön!«, dann lief es uns kalt über den Rücken, bei Sonnenthal blieben wir immer hübsch gleichmässig warm. Auch in späteren Jahren, wo er in der Tragödie längst festen Fuss gefasst hatte, durfte er nur in die Nähe einer Tragödin im höchsten Stil, wie die Wolter, rücken, und man fühlte den gleichen Unterschied. Freilich — als Sonnenthal nun die Rollen zum Theile wiederum aufgab, die er einst von Wagner ererbt hatte, da nahm die Sache gleich ein anderes Gesicht an. Ich wüsste in der That augenblicklich keine einzige Rolle zu nennen, die durch einen seiner Nachfolger gewonnen hätte; sehr viele aber, wie z. B. den Egmont, hat das Burgtheater später nie mehr so gesehen, wie von ihm. An seinen Nachfolgern gemessen, steigt Sonnenthal auch in der Tragödie im Werth; an seinen Vorgängern und an sich selbst, als Salonschauspieler, gemessen, sinkt er. Wenn irgendwo, so hat aber in der Schauspielkunst der Lebende Recht, und man darf Sonnenthal als dem Vielseitigsten unter den deutschen Schauspielern getrost die Palme reichen, auch wenn man überzeugt ist, dass er mit dem Schwerpunkt seines weitentfalteten Talentes nicht nach der hohen Tragödie, sondern nach dem Conversationsstück gravitirt.

Nur der Laie gefällt sich in dem blinden Glauben, dass ein grosser Schauspieler eben auch alles gleich gut machen müsste; für den Kenner ist es kein Geheimnis, dass gerade die stärksten künstlerischen Individualitäten am meisten durch die äussere und innere Persönlichkeit bestimmt und daher auch begrenzt werden. Erst aus seiner äusseren Erscheinung und aus seinen Mitteln begreift und versteht man einen Schauspieler ganz.

»Schön bist Du nicht, Marcel, schön wahrlich nicht!« Jeder ältere Wiener erinnert sich der unnachahmlichen Interjection voll komischer Verwunderung (ungefähr so, wie wir im Leben eine unerwartete Aufrichtigkeit oder etwas wenig Schmeichelhaftes von einer Freundin, lächelnd und doch verdutzt, entgegennehmen), mit der Sonnenthal als Marcel de Prie diese Worte seiner geliebten Renée zu begleiten pflegte. Noch ältere Kritiker nennen ihn freilich »blendend schön«, sie rühmen sein »sonniges, freies Antlitz«.

Sonnenthal als Hamlet.

Als einen eigentlich schönen Mann habe ich Sonnenthal nicht mehr kennen gelernt. Soweit ich mich zurückerinnere, hatten seine weichen, runden Züge immer etwas Schwammiges, und die Thränensäcke traten unter den Augen störend hervor. Die Augen haben weder durch Farbe noch durch Glanz einen natürlichen Reiz; nur durch künstliche Vergrösserung oder Verkleinerung gewinnt ihnen der Künstler ihren sprechenden Ausdruck ab. Wie sich

jeder Mann von Welt mehr oder weniger ein Gesellschaftsgesicht zurechtlegt, das gewissermassen seine natürliche Toilette bildet, so ist Sonnenthal die künstliche Vergrösserung der Augen und die künstliche Verkleinerung der Lippen zur Natur geworden. Sie geben seinem Gesicht den stereotypen Ausdruck des Erstaunten, Besorgten, Weinerlichen, der fast aus allen seinen Masken hervortritt und erst beim Sprechen freundlicheren Zügen weicht. Der Kopf ist im Verhältnis zu der ganzen Figur etwas klein, die Stirne niedrig, und die Nase tritt nicht scharf heraus. Sonnenthal ist deshalb kein hervorragender Mimiker; seine Masken gehen nicht weit über das Typische hinaus, eigentliche Charaktermasken sind ihm nur selten und nur mit grosser Mühe gelungen. Der schöne Empfehlungsbrief, den die Natur dem Künstler mit auf den Weg gegeben, liegt nicht in den Zügen, sondern in der Figur, deren Adel durch die zunehmende Fülle im Laufe der Jahre nur wenig beeinträchtigt worden ist. Wenn Sonnenthal am Anfang der Siebziger-Jahre mit seiner kleinen Frau im Arm durch die Strassen der inneren Stadt ging, dann blieben auch Leute, die nie seinen Namen nennen gehört hatten, da und dort stehen, verwundert, wer denn das sein müsste? Nicht von Schneiders Gnaden, durch seine stets tadellose Toilette, erschien er als ein Gentleman vom Scheitel bis zur Sohle, sondern in Haltung, Gang und Bewegung war er das Urbild eines echten Edelmanns. Im Wiener Burgtheater hat man immer darauf gehalten; und schon als Graf Kaunitz im Auftrage des Kaiser Josef den Schauspieler Müller auf Entdeckungsreisen schickte, trug er ihm hart auf, bei dem aufzunehmenden Liebhaber »vorzüglich auf Jugend, Wuchs, leichten, edlen Anstand und reine Mundart« zu sehen: »Er muss nicht gar zu gross sein, keinen hervorragenden Bauch haben, seine Augen müssen sprechen, gross, rund und nicht gespalten, sein Gang fest und nicht schleppend sein.«

Sonnenthal, König Heinrich IV.

Sonnenthal, Thorane in »Königslieutenant«.

Wie haben die jüngsten unter unseren Schauspielern so gar nichts mehr von dieser siegreichen Macht des persönlichen Auftretens an sich! Wie laufen sie steif und stiernackig, oder schlendernd und zappelnd durch die Strassen der Stadt und über die Bretter der Bühne! Auch seine Bewegungen weisen Sonnenthal in erster Linie auf das Conversationsstück hin. Sie lieben das Runde und die Bogenform, aber sie greifen selten weit aus und halten sich, wie es das moderne Saloncostüm verlangt, hübsch nah an den Leib. Die Arme streben immer nach aufwärts. Die rechte Hand greift in die Brusttasche des Salonrockes, wo Haltung am Platz ist oder wo es zu imponiren gilt. So schöne, aber ein wenig tanzmeisterhafte Stellungen, wie die des Marcel de Prie und am Schluss des zweiten Actes des Fiesco (»Ich, Genuas glücklichster Bürger!«), die linke Hand in schönem Bogen empor langend und die rechte auf der linken Seite der Brust, hat Sonnenthal, so sehr er sich einst darin gefiel, mit den jugendlichen Rollen ganz aufgegeben. Seit dem Risler spielt er dagegen fast nur mehr mit leise oder stärker auf- und abschwingenden Händen, die zwar der unwillkürliche und natürliche Ausdruck seines immer gemüthlich bewegten Innern sind, aber auch eine beständige Unruhe, oft am unrechten Orte, mit sich bringen. Sonnenthal besitzt eine sehr schöne, im Affect immer wirksame, aber auch eine sehr einförmige, wenig mannigfaltige Plastik. In ganzen Scenen des Lear und Hamlet besteht die einzige Abwechslung darin, dass einmal die rechte, dann die linke, dann wieder beide Hände vibriren.

Sein Organ ist ein tiefer Bariton von warmem und weichem Klange, der seine charakteristische Ausbildung gleichfalls im Conversationsstück erhalten hat. Ihm verdankt der Künstler die schöne Ausbildung der Mittellage, des gewöhnlichen Sprechtones. Auch die höhere Lage ist für die feinen Nuancen der Conversation prächtig geschult; während die vollen Sprechtöne tief hinten am Gaumen gebildet werden, setzt er mit den hellen und dünneren Nasen- und Kopftönen nach Art der Franzosen die Lichter auf. Im Komischen wie im Tragischen hat er mit diesen Tönen die höchste und unmittelbarste Wirkung erzielt, wo es sich blos um eine Nuance oder um einen schrillen Aufschrei handelt. Man kennt sein dreimaliges: »Marie!« in »Clavigo« und sein »Mutter!« in »Uriel Akosta«. Aber wo eine längere pathetische Rede Ausdauer oder gar starke Steigerung verlangt, da werden die hohen Töne kreischend und die Laute kommen nur wie gestossen und gespuckt heraus. Sich in allmählicher Steigerung und in gleichmässig schwebenden Tönen bis zum höchsten Pathos zu erheben, das wie Orgelklang die Osterchöre begleitet, ist seinem Faust durch die natürlichen Mittel versagt, so innig und warm ihm die Thräne aus dem Auge quillt. Aber auch sein Uriel Akosta (eine seiner schönsten Rollen) gipfelte in der Scene mit der Mutter, nicht nach dem Willen des Dichters im vierten Act: die jungdeutschen Tiraden von Vernunft und Freiheit erhielten in Sonnenthal's Mund einen kleinlichen Zug von geifernder Galle; während Gutzkow seinen Helden über sich selbst hinaus wachsen lässt, bleibt Sonnenthal ganz im Persönlichen stecken und sein Fluch auf die Priester klingt wie der blosse Ausfluss der persönlichen Rache, die Gutzkow's Uriel, freilich weniger wahr als der Sonnenthal's, nicht den Priestern, sondern erst künftig seinem Nebenbuhler zudenkt. In den letzten Jahren hat Sonnenthal freilich sein Organ mit einem genialen Instinct und einem unglaublichen Fleiss an die Anforderungen grosser tragischer Aufgaben zu gewöhnen verstanden. In seinen älteren Rollen beginnt er den Satz noch immer gern mit vollem Munde und starkem Einsatz; aber bald erschöpft sich der volle Ton, und das Ende klingt in dünnen Kopf- und Nasentönen aus. Nun aber haben wir staunend gehört, wie er die Parabel von den drei Ringen von den unscheinbarsten Anfängen bis auf eine Höhe führte, die ihm vor zwanzig und noch vor zehn Jahren kein Mensch zugetraut hätte. Das technische Geheimnis liegt darin, dass er sein Organ nach unten hin erweitert und die vollen und

schönen Basstöne zur Hilfe genommen hat. Indem er seinen Lear, Wallenstein, Nathan in einer tieferen Lage sprechen lässt, gewinnt er einen weiteren Umfang des Organes und spart er die kreischenden Kopf- und Nasentöne für die höchsten Effecte, wo sie dann ihre Wirkung nicht verfehlen.

Was man so einen guten Sprecher nennt, ist Sonnenthal trotz alledem auch heute nicht. Der einzige Fehler, den er nie völlig überwunden hat, ist die Undeutlichkeit der Rede. Zwar das ungarische k im Anlaut (Marcel de Prie: »und geckem Muth gehorchen Zeit und Welt!«) hat er, wenn ich scharf genug gehört habe, sich längst abgewöhnt. Aber nicht ohne Grund behaupten die Fremden, die seinetwegen das Burgtheater aufsuchen, dass sie ihr Ohr erst nach und nach an seine Sprache gewöhnt, anfangs aber herzlich wenig verstanden hätten. Ich selber, der ich seit meiner Knabenzeit mit ihm durch Dick und Dünn gelaufen bin, habe nach einjährigem Aufenthalt in Berlin und nach dreijährigem in Prag mit Befremden die gleiche Beobachtung gemacht. Und selbst die treuen Wiener sagen: »er redet wie verschnupft«. Zum Theil hängt das ja mit dem Gaumensatz der Stimme zusammen; zum grösseren Theil aber ist es die Schuld mangelhafter Articulation. Hier merkt man, dass es im Burgtheater lange Jahre an einem treuen Spiegel gefehlt hat; dieser Spiegel, den auch der grösste Schauspieler nicht entbehren kann, ist der Director. Lewinsky und Robert haben bei Laube sehr scharf articuliren gelernt.

Sonnenthal hat rhetorische Meisterstücke geliefert; aber doch immer nur dort, wo es ihm gelang, dem Text eine innerliche, gemüthliche Seite abzugewinnen. Er kann ergreifen und rühren, hinreissen und begeistern; er kann herzlich überreden; er kann souverän abfertigen. Aber er kann nicht, was der eigentliche Sprecher soll, ruhig erzählen, äussere Thatsachen klar referiren. Das Sprechen ist in erster Linie ein episches Talent, und Sonnenthal ist durchaus dramatisch angelegt. Man betrachte nur einmal den Anfang seiner Traumerzählung im Wallenstein, wo es Schiller nicht völlig gelungen ist, das epische Element (Ort- und Zeitangaben) in die Stimmung zu verweben, wo es in den Zwischensätzen einer leisen Nachhilfe von Seiten des Darstellers bedarf. Diese Nachhilfe findet er bei Sonnenthal nicht, der an jedem dieser kleinen Sätze strauchelt und sich nicht zu helfen weiss, so dass sie die schöne lyrische Färbung, die er dem Ganzen gibt, immer wieder stören und dadurch nur um so linkischer hervortreten. Wenn es aber dann heisst: »Da sprach ich also zu mir selbst ...« — dann ist Sonnenthal wieder ganz bei der Sache und ganz er selbst. Als Vorleser wird er darum nie grosse Erfolge haben, so gern man ihn ab und zu lesen hören wird. Er wählt mit seinem glücklichen Instinct immer Texte, die dramatische oder lyrische Beseelung verlangen, wie Tennyson's »Enoch Arden« oder Grillparzer's »Spielmann«; aber die epische Anschaulichkeit und Gegenständlichkeit, welche auf dem Theater durch die scenischen Vorgänge und durch das Bühnenbild unterstützt werden, wird er als Vorleser niemals erreichen, obwohl ihm weder die Technik, noch der Fleiss zur feinen Ausarbeitung einer klar und kunstvoll gegliederten Rede fehlen. Grössere und innere Vorzüge hindern ihn, die kleineren äusseren zu erwerben.

Er kann viel, aber was er unter den deutschen Schauspielern, soweit ich sie kenne, nur seinen Jünger Hartmann bedingt ausgenommen, allein kann, das bekommt man freilich jetzt selten mehr von ihm zu hören. Und das ist: eine Liebeserklärung machen. Manchen unter den Modernen sehe ich hier über eine Afterkunst den Kopf schütteln; aber wenn es erlaubt ist, sich die Dichter daraufhin anzusehen, ob sie Liebesscenen schreiben können oder nicht, wenn man allen Schmutz von G. Hauptmann's »Vor Sonnenaufgang« um der einen Liebesscene mit in den Kauf genommen hat, warum soll man nicht auch die Kunst eines Schauspielers auf diesen Meridian visiren dürfen? Lachend und scherzend, bittend und schmeichelnd, schüchtern werbend und keck trotzend, offen und heimlich durch die Blume, demüthig und keck, aber auch mit fliegenden und jagenden Pulsen haben wir ihn um Liebe und um die Geliebte flehen gehört (Bolz, Clavigo, Rochester). Die Birch-Pfeiffer werde ich bald vergessen haben, aber Sonnenthal's stürmisches Werben um die Waise von Lowood: »Jane, komm' zu mir! arm, klein und verlassen wie Du bist, will ich Dich, nur Dich!... Sag' schnell, dass Du mein sein willst, sag's schnell, oder meine Fibern reissen und etwas Schreckliches geschieht«, werde ich nicht vergessen; so wenig als seine humoristische Werbung als Bolz: »Wenn Du mich zum Manne nähmst, thätest Du mir den grössten Gefallen«.

Damit sind wir bei dem echten und wahren Sonnenthal angekommen. Er kann als Mimiker keine selbstständige Bedeutung für sich in Anspruch nehmen und er ist kein grosser Redner. Auch als gestaltender Künstler steht er für mich nicht in erster Linie, obwohl er sich hier neben den besten wohl sehen lassen darf. Dem Eigenthümlichen seiner Kunst kann leider keine Schilderung gerecht werden; denn es liegt eben dort, wo die Macht der Feder, auch der dichterischen, aufhört. Sonnenthal ist, mit einem trivialen, aber wahren Wort, ein Schauspieler, der das Herz auf dem rechten Fleck hat. Einen Text innerlich zu beseelen; den Stimmungen, Empfindungen und Leidenschaften Ausdruck zu geben; einen Charakter liebenswürdig und warm zu vergegenwärtigen, das liegt in der Macht seiner Kunst. Wo der Dichter ein blosses Ausrufungszeichen zu setzen gezwungen ist, da ist sein Genius zu Hause, da ergänzt er den Dichter. Und ich für meinen Theil, ohne Andersdenkende zu lästern, bekenne gern, dass ich diese Aufgabe für die erste und wichtigste in der Schauspielkunst halte. Es liesse sich sehr wohl ein »Laokoon« über die Grenzen der Dichtkunst und der Schauspielkunst schreiben, aus dem sich ergeben müsste, dass dem Dichter nur der mittelbare, dem Schauspieler allein der unmittelbare Ausdruck der Empfindungen und der Leidenschaften möglich ist. Ich wette hundert gegen eins, dass von tausend stillen Lesern sich neunhundert ein ganz leidliches Bild vom König Lear entwerfen, dass aber nicht hundert bei der Lectüre ähnlich starke Empfindungen haben, als bei der Aufführung. Was das Gestalten betrifft, so thut in letzter Linie doch der Dichter das Meiste und und das Beste. Wo der Schauspieler erst die Gestalt herausschlagen muss, da ist der Dichter meistens gar nichts, aber der Schauspieler auch nur wenig werth; denn wer weiss nicht, dass die Paraderollen fast immer von schlechten Dichtern geschrieben und auch von mittelmässigen Schauspielern zur Geltung gebracht werden? Nicht zum Wohl der Schauspielkunst und auch nicht zu dem der Dichtkunst ist heute das Verhältnis das umgekehrte. Unsere Dichter besorgen in seitenlangen, oft recht albernen scenischen Angaben das Geschäft der Schauspieler und unsere Schauspieler wollen dichten und gestalten. Sonnenthal ist für sie der Heros einer vergangenen Zeit.... Ich glaube und hoffe, dass seine Zeit sehr bald wiederkommt, wie sich ja auf der Welt und auf dem Theater Alles im Kreise bewegt und die Extreme sich sehr nahe berühren. Der weite Kreis menschlicher Empfindungen, der zwischen dem Derbkomischen und dem Hochtragischen in der Mitte liegt, hat auf der Bühne nie einen reineren, wahreren und innigeren Ausdruck gefunden, als durch Adolf Sonnenthal. Sein Herz ist lauteres Gold.

Darum ist Sonnenthal auch kein Schauspieler, den man aus der Analyse einzelner Rollen am deutlichsten erkennt. Er ist ja

reich genug an schönen Einzelheiten und an feinen Details. Wer ihm aber, wie es wirklich geschehen ist, in seinen echten Rollen die Sucht nach Männchen und nach Mätzchen vorwirft, dem fehlt das Organ, mit dem seine Kunst allein gemessen und verstanden wird; denn selbstverständlich wirkt, was aus dem Herzen kommt, auch wiederum nur auf das Herz. Nur in seiner schönen und reinen Innerlichkeit hält Sonnenthal seine Gestalten fest. Er ist deshalb nicht der Mann scharf individualisirter und schroff auseinander gehaltener Charaktere. Sein Repertoire besteht wie das unserer Classiker aus Typen; und hinter jeder seiner Glanzrollen steht ein ganzes Dutzend ähnlicher, die entweder nur dem Stammpublikum des Burgtheaters bekannt geworden oder auch oft von einem Abend auf den andern verschwunden sind. Wie viele sieche Kinder unfähiger Dichter hat er nicht auf seinen ebenso starken als gütigen Armen aus der Taufe gehoben! Und an jedes dieser Pathenkinder hat er, wenn es galt, sein bestes Herzensgut gewendet und an seine Zukunft felsenfest geglaubt! Nie hat er am Abend der Schlacht an dem Dichter verzweifelt! Darin liegt der Werth und die Bedeutung Sonnenthal's für das Repertoire des Burgtheaters, dessen pflichtgetreuestes und meistbeschäftigtes Mitglied er durch Jahrzehnte gewesen ist. Er bedurfte stets neuer Aufgaben und griff in seinem Heisshunger wohl auch einmal nach den Schüsseln Baumeister's oder Lewinsky's; aber er liess auch Andere leben und trat jüngere Rollen freiwillig und freigebig ab. Mit der Anzahl der Rollen aber multiplicirt sich nicht, sondern potenzirt sich die Arbeit: denn die neuen Rollen wollen gelernt, die alten repetirt, beide aber mit allen wechselnden Besetzungen probirt sein.

Sonnenthal als »Narciss«.

Da ist zunächst der Typus des modernen Lebemannes oder des Bonvivant, den die Franzosen geschaffen haben und den Bauernfeld dann ins Wienerische übersetzt hat. Von Scribe (Kerbriand) bis auf Sardou (Prosper von Block), von Bauernfeld (Typus Ringelstern sammt Familie) über Gustav Freytag (Waldemar, Bolz) bis auf Paul Lindau (Fritz Marlow) und Consorten hat Sonnenthal, keine der zahllosen Mittelstufen überspringend, dieses Fach im Burgtheater vertreten. Tadellos in der Toilette und stets elegant im Auftreten, geben sich seine Lebemänner wie die österreichischen Cavaliere doch immer ungezwungen, leicht und natürlich. Darin hatte er keinen Rivalen auf dem deutschen Theater; und die Natürlichkeit und Wahrheit, zu der er es im modernen Lustspiel gebracht hatte, erschien damals als die äusserste Grenze dessen, wozu man es auf dem Theater überhaupt bringen könnte. Damit verglichen erschien auch sein Wesen im Trauerspiel selbst seinen Freunden »gemacht«. Wie die ernsten Rollen durch innere Wärme, so beseelte er die humoristischen durch seine unwiderstehliche Liebenswürdigkeit. Wiederum eine Eigenschaft, die sich nicht beschreiben, nur fühlen lässt; und leider auch wiederum eine, die unseren Schauspielern ganz abhanden zu kommen scheint. Viel trägt ja dazu bei, dass der Schwerpunkt der dramatischen Literatur gegenwärtig von Wien nach Berlin gerückt ist. Die Liebenswürdigkeit des Norddeutschen ist nicht die unsere. Der Norddeutsche ist dem Süddeutschen an absichtlicher Höflichkeit und Artigkeit weit überlegen, er steht ihm aber an unabsichtlicher Herzlichkeit und an gewinnendem Wesen nach. Jeder, der längere Zeit in Berlin sich aufgehalten hat, weiss, dass zwischen dem Weltmann in Berlin und dem Weltmann in Wien eine nicht zu überspringende Kluft liegt. Der Oesterreicher hört in einem Berliner Zirkel Damen und Herren von einem noch zu erwartenden Gast schwärmen, der in diesem Kreise offenbar der Löwe ist. Aber der späte Ankömmling, dem sich nun alle Hände entgegenstrecken, macht mit seinem massiven und ernsten Wesen auf den Wiener eher den Eindruck des Unfreundlichen als des Gewinnenden. Der ehemalige Hofschauspieler Liedtke, der in Berlin als unerreichbares Muster eines feinen Mannes galt, ist mir in seiner äusseren Erscheinung immer plump und steif, in der Conversation schwerfällig und derb erschienen. Wo Sonnenthal mit einem Nasenton fein nuancirte und sein volles Organ immer dünner nahm, da wurde der Andere immer lauter und lärmender, so dass man in dem ganzen Salon zuletzt überhaupt nur mehr ihn verstand. Man glaube aber deshalb nur ja nicht, dass hier eben Alles auf dem Naturell und auf der Abstammung beruhe! dass man die Liebenswürdigkeit Niemand einimpfen und nicht erlernen könnte! Bis zu einem gewissen Grade kann sich Jeder Mühe geben, sich liebenswürdig oder unliebenswürdig zu machen; die modernen Schauspieler, besonders die norddeutschen, haben das Letztere gewählt und werden durch die grünen und flegelhaften Helden des modernen Dramas zu wahren Virtuosen der Unausstehlichen erzogen.

Es ist kein blosser Zufall, dass auf das Urbild des liebenswürdigen Mannes, auf Karl Fichtner, im Burgtheater Sonnenthal gefolgt ist. Er hatte nicht blos ein grosses Muster vor Augen; er musste sich auch bestreben, liebenswürdig zu erscheinen, sonst hätte er nach Fichtner überhaupt nicht aufkommen können. Und von Sonnenthal ist die Tradition dann auf den norddeutschen Schüler Sonnenthal's, Ernst Hartmann, übergegangen, der freilich mitunter schon mehr kokett als liebenswürdig ist und darin ebenso oft zu viel thut, als die ernsten norddeutschen Schauspieler zu wenig. Ein Tropfen Liebenswürdigkeit würde Josef Kainz, den ich leider immer verdriesslich gesehen habe, zu einem Schauspieler ersten Ranges machen. Wenn Sonnenthal hier seinem grossen Vorgänger Fichtner wohl gleichkommen, ihn aber nicht überbieten konnte, so muss er in einem anderen Punkte über ihn hinausgegangen sein. Wenn ich das Bild Fichtner's aus der Theatergeschichte richtig erfasst habe, so waren seine Gestalten liebenswürdige Durchschnittsmenschen, Wiener aus der Zeit des Vormärzes, warm, lebenslustig, gescheidt, aber doch ein bischen beschränkt und unbedeutend. Unter Sonnenthal nahmen die Salonhelden, die sich ja in dem älteren französischen und deutschen Conversationsstück fast immer nur mit dem typischen Gesellschaftsgesicht zeigen, doch schon moderne Züge an und eine tiefere geistige Bedeutung für sich in Anspruch. Eine ernste Grundlage und ein Fond innerer Tüchtigkeit fehlt Sonnenthal's Lebemännern nie, die ja auch zuletzt meistens zur Ehe bekehrt werden. Einen blossen Gecken oder einen Windbeutel hat er niemals spielen können; Charaktere ohne persönliche Würde lagen ganz ausserhalb seiner Begabung. Wohl aber hat er durch den eigenen Adel manchen frivolen oder schwankenden Lustspielhelden emporgehoben und über Wasser gehalten und selbst den Kindern aus bester Familie oft unter die Arme gegriffen. Freytag's Bolz, der doch manches bedenkliche und gewagte Spiel treibt, hat von dieser Seite durch Sonnenthal ebenso viel gewonnen, als er an geistiger

Beweglichkeit und Gewandtheit verlor. Er rückte, ein gemüthlicher Humorist, nicht ein kecker Satiriker, seiner Adelheid etwas näher. Auch wo er ehrliche Leute aus Metierspflicht zum Besten hält, wirft er sich nicht weg, sondern beobachtet immer noch eine gewisse Delicatesse; bei der Einleitung seiner erlogenen Geschichte: »Denken Sie sich ein altes Haus,« mit der Thür ins Haus zu fallen oder sie gar durch directen Bezug auf die ehrliche Frau Piepenbrink zu einem ebenso billigen als ordinären Wortspiel auszunützen, wäre ihm nie in den Sinn gekommen. Eine Specialität von Sonnenthal waren darum die leichtlebigen Diplomaten (Attaché, Fox, Bolingbroke), bei denen man den feinen Tact der vornehmsten Kreise nie vermisste, aber hinter der gesellschaftlichen Bummelei den weltklugen, gewandten und überlegenen Geist auch dort ahnte, wo der Dichter ihn nicht zur Geltung zu bringen wusste. Wie geschickt und manierlich zugleich verstand er als Attaché seine Partnerin von ihren zahlreichen Bewerbern zu befreien! Und »Pitt und Fox« glaubte Laube überhaupt nicht wagen zu dürfen, ehe Sonnenthal dem grossen Staatsmann, der die ernsten politischen Fragen bei Gottschall doch ein bischen gar zu frivol behandelt, eine solidere Grundlage geben konnte. Zu den Diplomaten auf der Bühne (Attaché, Fox) gehört ein Champagnerdîner und natürlich auch ein leichter Spitz; auch in diesem billigen Kunststück wusste Sonnenthal jeder leisesten Uebertreibung auszuweichen, und den Mann von Welt hat er auch dabei nie aus den Augen verloren.

Derselbe Typus, nur aus dem komischen Fach in das tragische übersetzt, liegt einer anderen Reihe zu Grunde. Auch im ernsten Drama ist Sonnenthal der gefährliche, unwiderstehliche Mann, dessen Zauber auf die Frauen nicht in schroffer Männlichkeit, sondern in einem zarten, weichen, einschmeichelnden Wesen liegt; der aber umgekehrt mit dieser weichen, reizbaren Organisation auch selber wieder jedem weiblichen Zauber zum Opfer fällt. Das ist die Gruppe der liebenswürdigen, aber schwachen Halbmänner, die in Deutschland bekanntlich durch Lessing zugleich mit dem bürgerlichen Drama (Mellefont in »Miss Sara Sampson«) eröffnet wird und die Sonnenthal von Lessing (Mellefont, Prinz) und Shakespeare (Antonius) an durch das ganze classische Drama Schiller's (Leicester) und Goethe's (Clavigo) hindurch bis auf Grillparzer (König Alfonso) gespielt hat, den einzigen Fernando in der »Stella« ausgenommen. Es war das Verdienst Sonnenthal's, der an dem larmoyanten Ton des Stückes keinen Anstoss nahm, dass wir in einer unübertrefflichen Vorstellung der »Miss Sara« (mit den Damen Wolter und Gabillon) auch den literarischen Ahnherrn der Gruppe, den Mellefont, von ihm sehen konnten. Eine herrliche Leistung, die sich am Schluss (»Ich bin verloren, Du bist verloren — aber sie soll mit verloren sein!«) zu einer der grössten Wirkungen erhob, die ich je auf dem Theater erfahren habe! Und so wie der Mellefont, so waren sie alle durch die Bank Meister- und Musterleistungen, wie wir sie später nicht mehr gesehen haben und allem Anschein nach auch nicht mehr sehen werden. Die Schwierigkeit und die Besonderheit liegt darin, dass der Vertreter dieses Rollenfaches mit dem weichen frauenhaften Innern doch alle äusseren Vorzüge und Eigenschaften der Männlichkeit verbinden muss. Der Zwiespalt der beiden Naturen darf nicht auf der Oberfläche liegen. Ein Mann, der schon in seinem Auftreten etwas Weibisches hat oder dessen Entzündlichkeit blosse Koketterie ist, ist einfach unausstehlich. Und umgekehrt ist wieder die harte und schroffe Männlichkeit mit dem Corporalston unserer heutigen Liebhaber natürlich von vornherein ausgeschlossen; man hätte nur den unmittelbaren Nachfolger Sonnenthal's als Antonius sehen müssen, den der Ewigjunge inzwischen Gott sei Dank wiederum abgelöst hat! Hier kommen unserem Künstler alle äusseren Eigenschaften, seine Vorzüge, wie seine Mängel, trefflich zu Statten: die vornehme, edle Erscheinung, der feste, volle und männliche Klang der Stimme, der aber nicht ausdauert, sondern bei der geringsten Bewegung ins Weiche oder ins Nervöse umschlägt. So gibt er uns im Clavigo nicht einen blossen Streber oder einen leeren Windbeutel, sondern genau nach Goethe's Absicht den vollendeten Weltmenschen, den feurigen, aber leicht erkaltenden Liebhaber, den schwachen und haltlosen Mann. Es war einfach ein kritischer Gewaltact, wenn M. Harden Sonnenthal vorgeworfen hat, dass er das Bild des Goethe'schen Clavigo verzeichnet habe: wir wissen aus zahlreichen Aeusserungen Goethe's ganz genau, dass er in ihm ein Seitenstück zu Weislingen und zu Fernando in der »Stella«, also einen begabten, bedeutenden und gefährlichen Mann sah. Auch in der »Jüdin von Toledo« und in den Shakespeare'schen Königsrollen (Richard II., Heinrich VI.) kommt ihm sein tüchtiger Nachfolger (Robert), der mit stoischen Römern immer über sich selbst hinauswächst, aber keinen reizbaren erotischen Nerv besitzt, nicht entfernt gleich. Richard II. bezeichnete zugleich die höchste Höhe, bis zu der sich Sonnenthal auf diesem Gebiete erheben konnte.

Man hätte freilich vermuthen sollen, dass er von dieser Höhe aus nach dem Hamlet und nach dem Macbeth, die ja Beide auch willensschwache Männer sind, blos hätte greifen dürfen. Aber die Erfahrung hat dem widersprochen. Es hat sich vielmehr die interessante Thatsache ergeben, dass unser Künstler den tragischen Rollen, die ihm ganz fern zu liegen schienen, viel näher gekommen ist, als denen, wo er sich auf geradem Wege nur noch eine Spanne höher hätte heben dürfen. Bei einer so ausgesprochenen Individualität ist eine solche Beobachtung sehr lehrreich; sie gestattet nicht nur, sondern sie fordert zu weiteren Schlüssen auf. Sie zeigt, dass er sich das tragische Gebiet doch nicht auf dem geraden und natürlichen Wege, auf den ihn seine Begabung hinweist, sondern erst auf einem Umwege erobert hat; dass hier Kräfte, die bei seinen eigentlichen Rollen erst in zweiter Linie wirksam sind, in das Vordertreffen gestellt werden mussten.

Zu dem Hamlet von Sonnenthal habe ich nie ein näheres Verhältnis gefunden, obwohl ich mir redliche Mühe gegeben habe. Ich habe mit ihm gerungen wie Jacob mit dem Engel des Herrn; aber es half nichts. Ich war einer der Ersten im alten Burgtheater an dem Abend, wo Sonnenthal nach Wagner und Lewinsky die Rolle dauernd in Besitz nahm, und ich habe ihn im Laufe der nächsten Jahre mindestens ein halbes Dutzendmal gesehen. So oft ich nach kürzerer oder längerer Abwesenheit wieder nach Wien zurückkehrte, versuchte ich es immer wieder von neuem. Und noch in den letzten Jahren bin ich, schon resignirt, auf dem Posten gestanden. Alle Liebesmüh war verloren; der Eindruck war immer der gleiche, und so viel sich im Einzelnen an der Rolle verändert hatte, Sonnenthal hatte sich von ihr eher entfernt, als ihr genähert: Es war ungefähr das Niveau der Comédie larmoyante oder des bürgerlichen Trauerspiels oder eines Rührstückes der Birch-Pfeiffer, auf dem er sich bewegte; sein Hamlet war nicht tragischer als sein Mellefont. Wenn er nach den Monologen, in denen er nie mit sich selbst, sondern immer zum Publikum sprach, mit fliegendem Mantel und sich auf den Sohlen wiegend, in flottem Abgang die Scene verliess, dann wurde mein Glaube an die Melancholie des Dänenprinzen tief erschüttert. Noch mehr aber, wenn er ebenso fesch die lange Rede begann: »Welch ein Meisterstück ist der Mensch...« eine Rede, die den ganzen Hamlet enthält, die Empfindung des Kranken für die Gesundheit, die aber bei Sonnenthal einen kerngesunden Ausdruck fand. Nein, in ihm steckt kein Hamlet, — und auch kein Macbeth! Hier stand er noch obendrein im Schatten der Wolter, deren tragische Kraft und dämonische

Energie seinen Macbeth völlig zum Schwächling herabdrückte. Macbeth ist ja auch einer von den willenschwachen Männern, aber er unterscheidet sich von Clavigo und seinesgleichen eben doch dadurch, dass er auch ein Held ist und als solcher, sobald er einmal entschlossen ist, mit wilder Energie jeden Nerv zur Schreckensthat spannt und auf dem einmal betretenen Blutpfad fortschreitet. Was Rossi im Othello und Salvini gerade im Macbeth so vorzüglich verstanden, nämlich zu zeigen, wie der Held durch das Verbrechen ganz aus der Art schlägt und innerlich immer tiefer herunterkommt, das kam bei Sonnenthal gar nicht zum Ausdruck. Der cynische Fusstritt, den der herabgesunkene Macbeth dem Arzt versetzt: »Wirf deine Medicin den Hunden vor!«, verwandelte sich in eine elegante Handbewegung, während Sonnenthal doch sonst sogar im Conversationsstück damals schon drastisch und derb zu gestalten verstand. Ein arger, bei seinem gesunden Instinct für mich unerklärlicher Schnitzer war es, wenn er auf die Worte der Lady: »Dir fehlt der Balsam der Natur, der Schlaf« mit verneinendem Kopfschütteln antwortete: (das ist es nicht) — »mir fehlt die Uebung noch in solchen Dingen«. Während die schmerzlichste Bejahung erfordert wird (»wenn ich in solchen Dingen einmal Uebung habe, werde ich auch wieder schlafen!«); denn nicht nur die Lady, auch Macbeth schläft nicht mehr, und es ist ein feiner Zug des Dichters, dass er das, was Macbeth sich selbst prophezeit hat, durch einen blossen Seufzer (»wir wollen schlafen, wenn wir können!«) als erfüllt anzeigt, während er die anfangs ganz unerschrockene Lady als Nachtwandlerin einführt. Aber unter den tragischen Rollen, die nicht sein natürliches Erbtheil sind, lagen ihm Hamlet und Macbeth noch zu nahe; instinctiv suchte er sie mit den halbtragischen Mitteln seiner Clavigo und Mellefont zu bestreiten; sie zwangen ihn zu wenig, aus sich selbst herauszugehen und sie ganz objectiv zu behandeln. Auch ein ganzer Othello ist Sonnenthal nie gewesen; sein Othello, mehr Liebhaber als Krieger, hörte eigentlich dort auf, wo der wirkliche Othello beginnt, nämlich wo er in der Leidenschaft zu rasen anfängt. Dafür besitzt er nicht die äusseren Mittel; aber in den intimen und familiären Scenen mit Desdemona brachte er Manches zu ergreifender Wirkung. Schade, dass so schöne Einzelheiten hier und im zweiten Acte des Macbeth verloren sind; denn es gibt keinen anderen Schauspieler, bei dem man es so leicht merkt, wenn er nicht ganz bei der Sache ist, als bei ihm, der nicht in den Details, sondern immer nur im Ganzen seine Stärke hat. Er mag das selbst gefühlt haben und hat deshalb den Othello und den Macbeth bald wieder abgegeben. Den Hamlet freilich gibt kein Schauspieler auf, der ihn einmal gespielt und sein Blut geleckt hat. Als ich aber die Nachfolger Sonnenthal's kennen lernte und auch Herrn Bonn als Hamlet genoss, wie stiegen da sein Macbeth und Othello in meiner Erinnerung empor, und es wird vielleicht noch die Zeit kommen, wo ich mich auch nach seinem Hamlet zurücksehnen werde. Einzig ist er schon heute als Faust; der Mann mit den zwei Seelen in der Brust gehört ja auch zum Theil in diese Gruppe. Ganz gerecht kann er einer Rolle, die überwiegend rhetorischen Charakter hat und den weitesten Umfang von Tönen umspannt, nicht an allen Stellen werden. Im ersten Theil stellt der Liebhaber, der in Sonnenthal nie altert und niemals stirbt, heute noch den Denker in Schatten, während sonst auf dem Theater meistens das Gegentheil der Fall ist. Im zweiten Theil aber wächst er mit seiner grossen Aufgabe und gibt uns wahre Meisterstücke seelisch bewegter und ergreifender Reden.

Das Seitenstück zu den reizbaren Liebhabern mit dem schwachen und schwankenden Herzen bilden die scheinbaren Stoiker, die, wie Don Cäsar in »Donna Diana« und wie Cato von Eisen, nur eine künstliche Rinde um das volle Herz gelegt haben. Die männliche Würde und der sittliche Ernst, die sich auch in Sonnenthal's Bonvivants nicht verleugnen, aber hier doch nur die Untertöne bilden, gewinnen dann die Oberhand in der Gruppe der gesetzten Liebhaber, Helden und Ehemänner. Auf diesem Wege hat Sonnenthal ausserhalb des Burgtheaters auch den Armand Duval in der »Cameliendame« lange Jahre mitgeschleppt, eine der unwahrsten und unverständlichsten Figuren, die je ein Dichter gezeichnet, die aber durch Sonnenthal sehr an Glaubwürdigkeit gewonnen hat. Hieher gehören Egmont, dessen Leichtlebigkeit und Frohsinn bis ins Dämonische zu erheben ihm freilich nicht ganz gelang, und der ritterliche Waffenmeister Marcel de Prie mit der Definition des Kusses, dem süssesten Kunststück der Muse Sonnenthal's. Hieher gehören die schwermüthigen und ernsten Gestalten Lessing's: Appiani und der stolze Tellheim, dem Sonnenthal nur wenig von der Lessing'schen Herbheit genommen, aber auch den ganzen Adel seiner Persönlichkeit verliehen hat. Dann kommen die betrogenen Ehemänner des französischen Repertoires (Fabrikant, Vornehme Ehe, Familie Benoiton) mit ihren beiden typischen Scenen: Abrechnung mit der Frau und (womöglich im Duell) Abrechnung mit dem Verführer, wo es immer eine dankbare Aufgabe für unseren Künstler war, den Mann gegenüber dem Liebhaber zur Geltung zu bringen und ihm die Sympathien zu sichern. Endlich der herrliche Fürst Lübbenau in Bauernfeld's »Aus der Gesellschaft«, das getreue Abbild eines der edelsten und freisinnigsten unter den österreichischen Cavalieren, vielleicht die vornehmste und männlichste Gestalt, die der Künstler im Salonstück geschaffen hat.

Sonnenthal als »Othello«.

Aber es kam die Zeit, wo Sonnenthal, der keinen Stillstand kennt, nicht blos seine altgewordenen Kleider zu wenden, sondern sich selber umzuhäuten begann. Seine Kunst lebte nicht allein von der Jugend. Er klammerte sich nicht an die Vergangenheit, sondern er war klug und weise genug, bei Zeiten an die Zukunft zu denken; dem vor der Hand erst noch in weiter Ferne winkenden Alter, das die Schauspieler sonst noch mehr als die Frauen zu fürchten pflegen, muthig ins Auge zu schauen, und sich als Künstler eine zweite Jugend selbstthätig zu erobern. Nicht blos die Rollen, denen er entweder entwachsen oder in die er niemals ganz hineingewachsen war, gab er allmählich an Jüngere, aber nicht Bessere, ab. Es war auch gar nicht mehr der frühere Sonnenthal, den man in seinen neuen Rollen kennen lernte. Wenn früher die correcten Gesellschaftsmenschen sein eigentliches Fach waren, so wagte er sich jetzt an die wildgenialen Sonderlinge. Der leichtsinnige, geniale Kean, den er in der Jugend wohl gelegentlich gespielt hatte, wurde jetzt eine seiner Lieblingsrollen, in der er freilich dem Urbild des bummelnden Genies, dem geistig und körperlich viel beweglicheren und gewandteren Rossi nicht gleichkam. Auch im Narciss gelangen ihm weniger die tollen Affen-

sprünge des Gamin, als die sentimentale Grundlage dieses Helden der Rousseau'schen Zeit, und der tiefe Schmerz, aus dem seine verblüffenden Paradoxen quellen; nach einem sehr schwachen ersten Act erhob und hielt sich die Leistung seit dem zweiten auf einer beträchtlichen Höhe. Aber die excentrischen Charaktere, die der guten Sitte absichtlich ins Gesicht schlagen, waren auch später ebensowenig seine Stärke, als die abnormen, unberechenbaren und sprunghaften psychologischen Zustände, z. B. der Wahnsinn (Hamlet, Lear); die solide Schwere seiner ordentlichen und in sich selbst sicheren Natur hielt ihn hier immer von dem kühnsten Wagen zurück, er erlaubte sich höchstens einmal mit Meilhac's Attaché einen Sprung über die Barrière. Der unschuldig verurtheilte Zuchthaussträfling (Fabricius, Dornenweg) war ungefähr das Höchste, was ihm auf dem Gebiet der pathologischen Seelenschilderung und zugleich auch des revolutionären Kampfes gegen die Mängel der bestehenden gesellschaftlichen Ordnung erreichbar blieb. Hier konnte man auch zum erstenmal den eleganten Sonnenthal in dem Costüme und mit den Geberden des Vagabunden sehen, die er auf Grund sorgfältiger Beobachtung der Natur bis zur Täuschung getreu nachbildete. Waren seine betrogenen Ehemänner bis dahin nicht blos innerlich, sondern auch äusserlich ohne Tadel, und vornehm nicht blos in der Gesinnung, sondern auch in ihrer Erscheinung, so spielte er nun den schwerfälligen, fast täppischen Schweizer Risler und aus dem Lande der Yankees brachte er den exotischen Hüttenbesitzer mit. Die Situationen blieben dieselben wie in den früheren Ehebruchsdramen, aber wenn es jetzt zur Abrechnung zwischen Frau und Mann und zwischen Mann und Liebhaber kam, dann galt es schärfer und tiefer zu charakterisiren. Man weiss, wie ihm die alten Aufgaben auch in dem neuen Costüme gelungen sind; mit einer einzigen Scene hat er als Risler ein schlechtes Stück durchgebracht und bis heute auf dem Repertoire erhalten... Alles das ging allmählich und langsam vor sich; mit einer Klugheit, die an den grossen Schröder erinnert, betastete er vorsichtig den Boden und wagte sich nur selten (der alte Miller) einen Schritt zu weit vor, um nicht wieder einen Schritt zurück machen zu müssen. Jedem dieser Schritte aber sah man im Publikum und in der Kritik nur mit Zweifel und mit Misstrauen entgegen; aber mit wenig Ausnahmen blieb der Künstler im Recht, und man lernte endlich einsehen, dass Sonnenthal ein grosser Künstler sei, auch wo er gar nicht mehr Sonnenthal war. Und so kam allmählich der paradoxe Name »Sonnenthalrolle« für Rollen in Gebrauch, wo man — lucus a non lucendo! — den eigentlichen Sonnenthal nicht vorfand, der sich selbst ganz objectiv geworden war. Eine Sonnenthalrolle war einfach eine Rolle, die kein Anderer spielen konnte, die aber in seinen Händen grosse Wirkung versprach. Und nur das Eine blieb sich in ihnen allen gleich: der Mann, den er spielte, behielt zuletzt immer Recht, er gewann die vollen Sympathien des Publikums, auch wenn er nicht blos als Raisonneur dem Dichter zum Sprachrohr diente (Graf Trast, Haus Lonei). Alle seine Helden mussten, wenn auch unter unscheinbarer Hülle, das Herz am rechten Fleck tragen; einen abstossenden, innerlich hässlichen Menschen hat er nie gespielt.

Unter dem Einfluss von Rossi und von Salvini war Sonnenthal so schrittweise immer objectiver und realistischer geworden; über seinen Nero und seinen Fabricius schlugen manche alte Burgtheaterbesucher die Hände über dem Kopf zusammen, und eine hohe Gönnerin, die Fürstin Hohenlohe, rief ihm nach dem König Erich zu: »Gehen Sie nicht viel weiter auf dieser Bahn!« Der König Erich war von einem Dichter, dem gewiss Niemand übertriebenen Realismus oder gar Naturalismus vorwerfen wird. Nun aber kamen von der andern Seite die Jungen, denen Sonnenthal wiederum nicht weit genug gegangen war, die ihn als den Schauspieler der Vergangenheit neben Reicher, als den Schauspieler der Gegenwart, und Rittner, als den Schauspieler der Zukunft, stellten. In Berlin wurde damals jeden Herbst ein neuer und grösserer Sonnenthal entdeckt, so wie die Wiener vor 40 Jahren den Salonschauspieler in unserem Sonnenthal entdeckt hatten, nur mit dem einen kleinen Unterschied, dass sich der unsrige nun schon durch die kurze Zeit von 40 Jahren bewährt hat. Die Berliner Sonnenthal dagegen verschwinden meistens im Frühjahr wieder, nachdem sich herausgestellt hat, dass sie zwar in einer Rolle ganz unübertrefflich, leider aber in keiner andern zu brauchen sind; man nennt diesen höheren Dilettantismus dort Wahrheit oder objective Kunst. Ganz anders hat darüber schon vor hundert Jahren der alte Schröder gedacht, wenn er sagt: »Es mag sein, dass jede meiner einzelnen Rollen von einen Schauspieler übertroffen wird, den seine Persönlichkeit oder seine nähere Bekanntschaft mit dem geschilderten Verhältnisse mehr als mich für sie begünstigen. Aber es ist keine Kunst, sich selbst zu spielen. Das wird jedem verständigen Nichtschauspieler gelingen, der gut zu sprechen und sich anständig zu benehmen weiss.«

Unser Sonnenthal fand zwar noch immer den Beifall des grossen Publikums in Berlin, aber die Jugend glaubte ihn mit rücksichtsloser Offenheit darauf aufmerksam machen zu müssen, dass die Zeit für ihn wie für alle Classiker vorüber sei, und dass seine Rollen mit den Dichtungen ein- für allemal veraltet seien. So stand der Mann, der so lange Zeit für den Vertreter der Natürlichkeit, Einfachheit und Wahrheit auf der Bühne gegolten hatte, plötzlich wie Pilatus vor der Frage: »Was ist Wahrheit?«, auf die bekanntlich jeder eine andere Antwort gibt. Alles was bisher als sein höchster Ruhmestitel gegolten hatte: seine Liebenswürdigkeit, seine Wärme, seine Weichheit, seine elegante Haltung, sein Clavigo etc., alles das diente nun den Anklägern zur Stütze; für sie war Sonnenthal, weil er ein Anderer war, zugleich ein unwahrer, affectirter, sentimentaler, gezierter Mensch und Schauspieler. Seine Sympathien für die neue Richtung konnten nicht gross sein; aber wie überall, so hat auch hier der Künstler von den Antipathien des Menschen keine Notiz genommen und er hat auch dem jungen Geschlecht mit mancher undankbaren Aufgabe zum Siege verholfen. Man denke nur an die gefährliche Abrechnung zwischen dem Rector und seiner Frau in Sudermann's »Glück im Winkel«! wie er hier für die alte Scene doch wieder einen ganz neuen Ton gefunden und die heikle Aufgabe so discret und so zart angefasst hat, dass der Roheste nicht zu lächeln wagte, der sonst — wer weiss? — vielleicht laut gelacht hätte. Und sieht man ihn ungern als modernisirten Musikus Miller in Schnitzler's »Liebelei«, so war doch sein »Volksfeind« trotz den Berlinern eine sehr schöne Leistung, der Ibsen selbst nur einen freieren Humor gewünscht hätte.

Freilich, wenn Sonnenthal's Kunst nur mehr von der modernen Production lebte, dann könnte er wohl manchmal melancholisch in die Vergangenheit blicken. Aber er theilt sich mit Baumeister in das Fach der Heldenväter, und mit den grössten Aufgaben der deutschen Schauspielkunst hat er sich auch auf die höchste Stufe erhoben, die ihm erreichbar ist. 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. Denn, nach Goethe's Wort, so wie einer von hinnen geschieden ist, so lebt er fort im Gedächtnis der kommenden Geschlechter. Weit zurück aber liegen hinter der lebenden Generation die Bolz, Clavigo u. s. w.; für die heutige Jugend ist Sonnenthal in erster Linie Wallenstein, Lear, Nathan. Auf einem

weiten Umwege, wie wir gesehen haben, aber das Ziel stets im Auge, hat er langsam und sicher diesen Gipfel erstiegen. Die blosse Ankündigung seines Wallenstein (1884) wirkte wie ein Schreck auf Jeden, der davon hörte, vom Director auf die Kritik und auf das Publikum. Er brachte wenig, eigentlich gar nichts für den Wallenstein mit; er war für ihn so wenig prädestinirt — wie der Dichter des Wallenstein, der sich ja auch von Haus aus bewusst war, dass ihm der Stoff nicht liege, dass er mit ihm einen schweren Ringkampf auf Tod und Leben werde bestehen müssen. Vielleicht liegt gerade in dieser Parallele das Geheimnis des grossen Erfolges, den Sonnenthal mit dem Wallenstein errungen hat. Er war gewiss nicht der einzig denkbare oder einzig mögliche Wallenstein, nicht der Wallenstein schlechtweg, wie Rossi der Othello; aber er war sicher der Wallenstein, der am meisten den Intentionen des Dichters entsprach, dem Schiller selbst, wenn heute sein Geist herniederstiege, die Palme reichen würde. Ganz ohne Rest ist ja auch dem Dichter die Rechnung mit den vielen irrationalen Grössen nicht aufgegangen; aber das, was er betont wissen wollte, tritt in Sonnenthal's Darstellung hervor. Er hat dem Wallenstein der ersten Acte die steifen Lederstiefel und das harte Lederkoller abgenommen, ohne dem Feldherrn etwas zu vergeben. Er hat, indem er den Wallenstein in Civil kleidete, ihn unseren Herzen näher gerückt, wie es Schiller's im Prolog ausgesprochene Absicht war. Er hat, wie der Dichter, den Accent auf die menschlichen Seiten des Helden gelegt und als Feldherr gegenüber den Pappenheimer Kürassieren, als Freund gegenüber den beiden Piccolomini, als Gatte und Vater in den Familienscenen doch wieder Gelegenheit gehabt, weichere Töne aus seinem Innern zu holen. Er hat in dem schwankenden Helden Anknüpfungspunkte an die halbschwachen Charaktere seiner ersten Periode gefunden; aber Wallenstein lag weit genug von ihnen ab, als dass er ihn, wie noch später den Macbeth, zum Schwächling hätte herabsinken lassen. Vielmehr, je weniger die neuen Aufgaben ihm entgegenkommen, je mehr er sie sich vom Leibe halten und mit der blossen objectiven Liebe des Künstlers behandeln muss, um so besser versteht er jetzt dort vorzubeugen, wo, wie er genau weiss, die Grenzen seiner Begabung und die schwachen Seiten seiner Kunst liegen. Er arbeitet jetzt nicht mehr blos mit richtigem Instinct und überlässt sich auch im Affect nicht blos momentanen Impulsen, er ist nun ganz bewusster und absichtlicher Künstler. Freilich haben seine Absichten mit denen der sogenannten denkenden Künstler nichts gemein; grübelnde Auffassung und erzwungene Interpretation des Textes können ihm auch jetzt nichts anhaben, er schöpft aus ganzen und vollen Eindrücken und gibt uns nicht seinen Commentar über die Gestalt des Dichters, sondern diese selbst. So ist ihm gelungen, was ihm scheinbar so fern lag, in Wallenstein sowohl den Diplomaten als den Feldherrn kräftig genug zu betonen, den letzteren nicht mittelst Stiefel und Sporen, sondern mit den vollen und kräftigen Basstönen seiner Stimme und mit der kühlen und hoheitsvollen Haltung, die er von den Diplomaten und Cavalieren des Salons mitbrachte. Ich kann auch nicht finden, was vielfach behauptet wurde, dass er in seinem Lear die kräftigen und wilden Seiten über den rührenden vernachlässigt habe; denn die Scene beim Wiedersehen mit Cordelia thut überall, auch wo sie nicht so tief, wie bei Sonnenthal, aus dem Herzen geschöpft ist, ihre erschütternde Wirkung. Ich muss vielmehr der Wahrheit gemäss meinen Eindruck dahin bestimmen, dass Sonnenthal unter allen Darstellern des Lear, die ich kenne, den einzigen Rossi ausgenommen, ihn von Haus aus am wildesten, am trotzigsten und am hochfahrendsten angelegt hat. Freilich ist das bei ihm nicht wie bei Rossi Natur, und wer ihn kennt, der merkt ja wohl durch, dass er sich hier einen Ruck geben muss; aber man hat kein Recht, ihn und seine anderen Rollen in seinen Lear hineinzutragen, wo es sich nicht um die Beurtheilung seiner künstlerischen Individualität, sondern um die Rolle selbst handelt. Wenn sein Lear gleichwohl nicht ganz auf der Höhe seines Wallensteins steht, so liegt das an anderen Momenten. Einmal fehlt ihm, so weit er es auch in der Ausbildung seiner Stimme für die Anforderungen der Tragödie gebracht hat, doch die gleichmässige Fülle und Ausdauer des Organes; dem Donner gegenüber verpufft sein Rasen auf der Haide. Und zweitens sind die Regionen des Unbewussten hier wie im Wallenstein nicht seine Domäne; wie der Sternseher und Zeichendeuter im Wallenstein zurücktritt, so fallen die Wahnsinnsscenen, die den zweiten Theil des Lear beherrschen, nach den grossen Erschütterungen des ersten Theiles zu stark ab. Ein paar Stufen unter dem Wallenstein und dem Lear steht Sonnenthal's Nathan, der schwerlich den Intentionen Lessing's ganz gerecht wird. Gegen den Vorwurf, an Stelle des Weisen den Guten gespielt zu haben, hat sich Sonnenthal zwar mit triftigen Gründen vertheidigt, indem er sagt, dass Lessing's Nathan eben doch nicht blos der Weise, sondern auch der Gute sei. In dem Wort steckt der ganze Sonnenthal! Man sieht, wie er als Künstler die Gestalt im Vollen und im Ganzen ergreift, und man lernt den Menschen kennen, der, hinter dem Künstler verborgen, doch seine Auffassung bestimmt. Der Satz ist so wahr wie Alles, was Sonnenthal mit seinem klugen natürlichen Verstande je über seine Rollen gesagt hat. Aber er enthält nicht die ganze Wahrheit! Die Güte des Weisen und die Güte des Thoren sind zwei ganz verschiedene Dinge, und was sich Lessing unter einem guten Menschen vorstellt, ist gewiss nicht dasselbe, was Jedermann darunter versteht. Die Güte des Lessingschen Weisen, wie die aller seiner männlichen und weiblichen Charaktere, kann einem Andern, wie z. B. der beschränkten Daja oder dem hitzköpfigen Tempelherrn, wohl auch einmal als Kälte, als Härte oder als Selbstsucht erscheinen. Ich will sagen: Lessing's Nathan trägt sein Herz nicht auf seiner Zunge. Sonnenthal's Nathan aber ist eine stets gemüthlich bewegte Figur; er steht nicht über der Situation und über den Charakteren, er lenkt und leitet nicht die Anderen, er wird von ihnen bewegt und geleitet. Er ist in ewiger Unruhe, und der Ausdruck dieser Unruhe sind die unaufhörlich auf- und abschwingenden oder bebenden Hände. Der Apfel ist nur eine Spanne weit, aber weit genug vom Stamme gefallen, um zu erkennen, dass dieser Nathan mehr ein Kind Sonnenthal's als Lessing's ist.