

Badische Landesbibliothek Karlsruhe

Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe

Aus meinem Bühnenleben

Erinnerungen

Bauer, Karoline

Berlin, 1877

4. Die lieben Kollegen

[urn:nbn:de:bsz:31-92942](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:31-92942)

4. Die lieben Kollegen.

Klein wird der Kreis, die Abendwolken senken
Sich tief herein;
Wer übrig blieb, muß manchem Angedenken
Schon Seufzer weih'n!

Salis.

Es ist ein grauer Februartag 1877. Auf ihrem Schmerzenslager ruht eine alte Frau — nun schon Jahr und Tag. Die böse Gicht bohrt in ihrem Fuße und das Herz ist müde und traurig . . . Die welken Finger blättern in einem großen Bilderbuche: »Album des königlichen Schauspiels und der Oper zu Berlin« — und Bild auf Bild gleitet an ihrem Auge vorüber. Eine lange Reihe von stattlichen Männern und schönen Frauen in verschollenen Trachten und altnobischen Frisuren — im Auge blitzenden, schaffenden Geist und fröhliches Leben! Und unter jedem Bildniß steht ein einst hochberühmter, weitgefeierter Name — und unter den meisten, ja, fast allen, ein kleines mit der Feder hinzu gezeichnetes Kreuzchen. Bei vielen dieser Kreuzchen ist die Tinte schon vergilbt und verblichen . . . Auch ihr eigenes Bild findet die alte Frau in dem Buche: ein junges fröhliches Mädchen im weißen Kleide, mit leuchtenden Augen und reichen goldenen Locken . . . Und wie sie blättert und sinnt und träumt — da verblassen die vielen Todtenkreuzlein und die Bilder beleben sich und herauf steigt die alte fröhliche goldne Zeit — vor einem halben Jahrhundert! Das junge Mädchen in dem weißen Kleide und mit den goldnen Locken lebt und

webt wieder mit den theuren Kollegen ihrer geliebten Bühnenkunst — und die alte kranke Frau vergißt ihre Schmerzen und ihre Traurigkeit und greift freudig zur Feder — zu erzählen von der alten frohen Jugendzeit und der alten geliebten Kunst und den alten theuren Kollegen . . .

Da ist zuerst mein wackerer guter Veteran Friedrich Jonas Beschort, ein Muster und Meister der alten Schule und der würdigste Vertreter der frischen und fröhlichen Komödiantenzeit am Ausgange des vorigen Jahrhunderts! Wer von den berühmtesten Theatergöttern unserer Lage macht dem alten Beschort nach, was er in seiner Jugend und in seinem hohen Greisenalter auf den Brettern war und leistete? In reichster Jugendblüte war er in der Oper ein glänzender Don Juan und Figaro — gleichzeitig in der Tragödie ein gedankenvoller Hamlet, Orest und Posa — im Lustspiel ein schöner gewandter lebenswürdiger Chevalier und humoristischer Liebhaber voll Bornehmheit, Feinheit und Gefühl! Als ich seine Kollegin wurde, zählte Beschort schon 57 Jahre, aber noch immer war er der leichtfüßigste und leichtherzigste, grazioseste und humorsprudelndste Perin in »Donna Diana« — zum Küssen, der zungengewandteste und würdigste Riccaut de la Marlinière — zum Todtlachen und der köstlichste, tiefsinnig-einfältigste Hofmann Polonius — zum Todtschießen — und den Perin, Riccaut und Polonius hat er festgehalten, so lange er überhaupt die Bühne betrat, und noch mit siebenzig Jahren zum Entzücken der Berliner gespielt. Sie konnten sich Perin und Polonius ohne ihren alten Meister Beschort — und Beschort ohne Perin und Polonius gar nicht mehr denken.

Natürlich hat auch Beschort, wie die glänzendsten Zeugen einer untergegangenen Kunstepoche der Menschendarstellung fast alle, die unübertreffliche Schule bei Wandertruppen durchgemacht, — und natürlich wollte aus ihm, dem jungen »Schandfleck« der hochehrhaften Bürgerfamilie zu Hanau, nichts anderes werden, als ein räudiger Komödiant!

Es ist mir immer von besonderem psychologischen Interesse gewesen, daß unsere größten Menschendarsteller in ihrer brausenden Jugend solche Familien-Schandflecke waren, die fast alle von Hause — oder wenigstens von der Schule oder Universität, aus der Lehre oder vom Werkstuhl fortliefen. Und dahin gehören die glänzendsten Namen: Iffland, Fleck, Ludwig Devrient, Esclair, Pius Alexander Wolff — ja, in gewisser Weise auch Meister Eckhof und Friedrich Ludwig Schröder!

Mit neunzehn Jahren trat Beschort bei der Daberschen Gesellschaft zu Worms als Justizrath auf in dem längst verschollenen Lustspiel: »Gafner der Zweite« — der ersten deutschen Bearbeitung von Shakespeare's: »Die bezähmte Widerspenstige«. Bald finden wir ihn in Regensburg und seit Oktober 1790 bei Schröder in Hamburg — in der besten Schule. In dem Singspiel von Paesiello »Nachgebildete Philosophen« erschien Beschort mit Glück zuerst vor den Hamburgern, gleichzeitig mit einer jungen liebenswürdigen Sängerin, Mad. Schlenz. Diese wurde bald: Mad. Beschort, die auch in Berlin noch als Sängerin glänzte.

Sechs Jahre lang hatte Beschort Zeit, sein schönes Talent in Schröders Schule mit Fleiß auszubilden. 1796 — in demselben Jahre wie Iffland — folgte er mit seiner Gattin einem Rufe an das National-Theater zu Berlin . . . und unter Ifflands und Flecks Leitung und anregendem Beispiel vollendete Beschort seine Ausbildung zu dem trefflichen Menschendarsteller, wie ich ihn auf der königlichen Bühne vorfand. Es war eine Lust — und zugleich eine vorzügliche Schule für mich, fünf Jahre lang mit Altmeister Beschort zu spielen. Wahrheit! Wahrheit über Alles! war sein Streben und Leben. — In tief durchbildeter Kunst wollte er auf den Brettern doch nichts zeigen als reinste edle Natur. Jedes hohle Pathos war ihm fremd und auch an Anderen verhaßt. In höchster tragischer Leidenschaft — und in ausgelassenster Lustigkeit kam ihm doch nie die höchste Kunst der Menschendarstellung abhanden: in allen Dingen Maß zu

halten. Er spielte und sprach stets einfach und edel, sein Vortrag war geschmackvoll und voll Adel, Deklamation und Gesticulation deckten sich vollkommen. Der feinste Takt zeichnete ihn im Leben und auf der Bühne aus.

Am 12. Oktober 1836 feierte Berlin heiter und ehrenvoll das fünfzigjährige Bühnen-Jubiläum des beliebten Künstlers und zugleich sein vierzigjähriges ununterbrochenes Wirken auf denselben Brettern. Theater-Inspektor und Dekorateur Karl Gropius hatte zur Feier ein hübsches Scherzspiel komponirt und arrangirt: eine Coulisten- und Sakstück-Diskussion, die Vater Beschort in seinen heterogensten Rollen zeigte — als Marquis Posa und als Husarenlieutenant Saint Val in Himmels reizendem Singspiel »Fanchon«, in dem Friederike Bethmann einst mit ihm die Titelrolle gespielt und gesungen und getanzt hatte, — als Mainau in Kogebue's »Menschenhaß und Neue« und als Lessings Riccaut de la Marlinière. Der König gewährte dem geschätzten Künstler als besondere Auszeichnung und klingenden Lohn bald darauf ein volles Benefiz im Opernhause — und das dankbare Publikum füllte den Riesenraum bis auf den letzten Platz. Beschort trat in seinen beliebtesten Rollen auf: als Shrewsbury im dritten Akt von »Maria Stuart«, als Riccaut im vierten von »Minna von Barnhelm« und als Polonius im dritten Akt des »Hamlet«. Außerdem spielte er noch den Maler Paul van de Brindt in dem Drama von Julius von Vos: »Quintin Messis«. Als er in seiner Rolle zu sagen hatte: »Die Kunst läßt mich nicht altern, sie erhält mich ewig jung!« — wollte der jubelnde Beifall kein Ende nehmen.

Noch anderthalb Jahre spielte Altmeister Beschort in Frische und Rüstigkeit weiter — dann zog er sich mit Pension in's Privatleben zurück. Am 5. Januar 1846 — im neun- undsiebenzigsten Lebensjahre ist er friedlich gestorben. —

Und hier ein Altersgenosse von Vater Beschorst — Franz Mattausch. Künftelnde Künstler nannten ihn wohl zuweilen von oben herab einen »Naturalisten« — aber wollte Gott, daß unsere deutsche Bühne nur zu jeder Zeit recht viele solche warmherzige, feurige und durch und durch kräftig-gesunde »Naturalisten« aufzuweisen hätte, wie Franz Mattausch.

Sein Jugendleben auf den Brettern ist fast ganz in Dunkel gehüllt. Wußte er doch selber nicht ein Mal, an welchem Tage des Jahres 1764 er in Prag geboren. Als rechtschaffener Katholik hatte er keinen Geburtstag — nur einen Namenstag: den 4. Oktober. Er war armer Handwerksleute Kind und saß bald selber auf dem Lehrlingsstuhel bei seinem Vater. Ein fröhlicher Bub sang er den ganzen Tag und seine helle Stimme schmetterte, daß die Leute auf der Straße stehen blieben. So kam er bald in den Kirchen-Chor und auch hier zeichnete seine frische reine Stimme und sonnige Schönheit ihn vor allen andern Knaben aus. Als er aber erst den süßen Zauber des Theaters kennen gelernt hatte, da gefiel ihm der fromme Kirchengesang und sein ehrsam Handwerk gar nicht mehr und er ruhte nicht, bis er am 11. Februar 1782 in dem Singpiel »Adelheid von Beltheim« zum ersten Mal als Seeoffizier auf der Bühne seiner Vaterstadt stand — zum Entsetzen der gestrengen geistlichen Herren Borgesezten. Die quälten ihren schönen Kirchenfänger nun ob dieses gottlosen Komödienspiels so unaufhörlich, daß dieser endlich in seiner Angst und Noth dem Kirchendienst, seinem Handwerk und dem Elternhause entließ — spornstreichs zu Prinzipal Beltheim nach Baireuth . . . Dann ist er bunt und weit in der Welt herumgekommen, bald mit dieser Wandertruppe von Stadt zu Stadt ziehend, bald an jenem stehenden Theater auf kurze Zeit auftauchend. So im Sommer 1786 an Schröders Bühne in Hamburg. In dessen Tagebuchnotizen heißt es, nachdem Schröder die unvortheilhafte Persönlichkeit eines anderen Gastes, des Herrn Reinwald vom Berliner Theater, bedauert hat: »desto mehr hatte die

Natur Herrn Mattausch begünstigt, der am 11. September als Ferdinand im »Deutschen Hausvater« zum ersten Mal auftrat und eine schöne jugendliche Heldengestalt zeigte. Noch kämpfte er aber mit Schwierigkeiten der Sprache und des Anstands, die er erst in der Folge auf der Bühne Berlins überwand.«

Bei Schröder scheint Mattausch nur wenige Monate gewesen zu sein, denn im Mitglieder-Verzeichniß des nächsten Jahres fehlt er schon wieder. Sein unruhig Komödiantenblut trieb ihn wieder auf die Wanderschaft ... bis ihn 1789 Berlin für immer zu fesseln wußte. Er debütierte als Don Carlos — mit Fleck als König Philipp, Friederike Anzelmann als Eboli, Henriette Baranius als Königin und Anzelmann als Posa ... und er besiegte seinen glänzenden Vorgänger in dieser Rolle, den ersten Don Carlos überhaupt, den Berlin sah, den schönen Czeczitzky. Ein Kritiker jener Tage rühmt an Don Carlos-Mattausch: »nie wieder habe ich diesen Charakter mit dieser schönen Begeisterung darstellen sehen!« — wenn auch das Organ von Mattausch nicht so volltönend war, wie das von Czeczitzky.

Eine hübsche Anekdote von Don Carlos-Mattausch und Eboli-Anzelmann wird uns überliefert, die besonders Zeugniß ablegt von der genialen Geistesgegenwart der großen Friederike.

Es ist die packende Scene, wo die verliebte Prinzessin in ihrer blinden Leidenschaft den für sie und den König gleich sehr kompromittirenden Brief Philipps II. an seinen Sohn gegeben hat ... und Carlos, den Brief in die Höhe haltend, frohlockt:

»Der Brief, der kam vom König? — Ja, Prinzessin,
Das ändert freilich Alles schnell. — Das ist
Ein unschätzbare — schwerer — theurer Brief,
Den alle Kronen Philipps einzulösen
Zu leicht, zu nichts bedeutend sind. — Den Brief
Behalt ich!«

Umsonst wirft sich die verzweifelte Eboli ihm in den Weg:

»Großer Gott, ich bin verloren!«

Carlos geht triumphirend mit seinem kostbaren Briefe ab . . . aber, o Malheur! der gute, etwas nachlässige Franz Mattausch läßt den Brief noch auf der Bühne fallen, ohne es zu merken. Das ganze Publikum und Eboli-Unzelmann sehen es sogleich.

Was nun, wenn die tragisch-leidenschaftliche Scene nicht zur Posse werden soll? Friederike Unzelmann ist keinen Pulsschlag lang in Verlegenheit. Noch ehe das Publikum sich ganz klar gemacht, ob es Ursache zum höhnischen Gelächter hat, — wie ein Blitz des Gedankens — wie ein zündender Feuerfunke — wie eine Pantherkatz auf ihre Beute springt die geniale Frau auf den gefährlichen Brief los, reißt ihn auseinander und — schleudert ihn mit dem Verzweiflungsschrei wieder von sich:

»Mein Gott, nicht der rechte!«

Dann stürzt sie zur Thür:

»Prinz, noch ein Wort! Prinz, hören Sie — Er geht!« . . .

Und die Berliner — wie enthusiastisch jubelten sie ihrer herrlichen — ihrer einzigen Unzelmann zu!

Dann war Mattausch der erste Fürst in »Elise Walberg« und der erste Max Piccolomini — »wie der junge Gott Prinz Louis Ferdinand!« — sagte Rahel.

Doch wirkte er durch seinen glänzenden Naturalismus noch mehr in Rollen derber Naturburschen, treuherziger Krieger und dreinschlagender Ritter. »Jazir und andere dergleichen schwarze und weiße Naturkinder schienen für diesen Schauspieler geschrieben, denn sie wurden in seiner Darstellung so herzlich, wahr und lebenswürdig, wie dieselben Figuren, wenn ich sie später gesehen habe, mir als leere Affektationen erschienen sind!« — sagt der früher schon citirte Kritiker jener Zeit. — Seinem gesunden Naturalismus widerstanden auch die klingenden Verse des fünffüßigen Jambus sein Leben lang. Gleich Friederike

Bethmann ließ er sich die Schiller'schen Rollen stets als Prosa schreiben.

Und wie viel verzehrendes — nie gestilltes Feuer entfachte der schöne frische hochgewachsene Mattausch in den Herzen der Berlinerinnen! Von einer solchen glühenden Verehrerin wird erzählt: daß sie aus jedem — damals noch sehr graulich-lösch-papiernen Theaterzettel stets sauber den Namen »Mattausch« auschnitt und in wonniger Liebesraserei mit süßem Milchkaffee — hinunterschluckte. O, Wahnsinn der Liebe!

Franz Mattausch aber soll gegen all diese wilden Herzensflammen mit siebenfachem Gletschereis umpanzert gewesen sein. Er war mit einem Fräulein von Peltowska verheirathet — und die schöne geistreiche Marianne Böhme, die einst in Berlin als »Maria Stuart« debütiert hatte, war seine Muse und bis an ihren Tod seine treue Freundin, seiner mangelhaften Jugendbildung freundlich nachhelfend.

Mit den Jahren wuchs Mattausch zu einem prächtigen Wallenstein und kernigen Götz von Berlichingen heran. Alles durch glücklich treibende Naturanlage und Inspiration. Er spielte stets, wie er mußte, nicht wie er wollte, und erreichte durch Herzenswärme und die Schlichtheit seines ganzen Auftretens das Größte.

Als ich dem guten, überaus bescheidenen Kollegen näher trat, war seine Glanzzeit — mit der Jugendblüte dahin. Rachel hatte nicht so unrecht, wenn sie beklagte: daß Mattausch »durch Tabakrauchen und verbürgertes, vernachlässigtes, unelegantes Leben außer der Bühne alt geworden und durch seine Körperschwere einen Wackel im Gange bekommen habe!«

Aber noch schlimmer als das: er fing an laut auf der Bühne zu — denken!

Im »Räthchen von Heilbronn« gab Mattausch den Kaiser. Gegen Ende des fünften Akts, als der Kaiser Räthchen an sein Vaterherz zieht — nach der Holbeinschen Bearbeitung — und ausruft:

»Die einen Cherubim zum Freunde hat,
Der kann mit Stolz ein Kaiser Vater sein!
Das Rättschen ist die Erst' igt vor den Menschen,
Wie sie's vor Gott längst war...«

— da schlug dem gerührten Mattausch bei dem Worte: »die Erst' igt« regelmäßig die Stimme um — und jedes Mal lachte das Parterre.

Und stets räsönnirte Vater Theobald dann sehr vernehmlich zu mir herab: »Dummes Volk! Als ob Einem nicht mal etwas in die unrechte Kehle kommen könnte!«

Ja, es kam zulezt vor, daß der alte Mattausch sich immer häufiger versprach und dann auf das Lachen des Publikums ganz laut brummte und knurrte: »Ach was versteht Ihr davon? Ich sag's nun mal so!«

Da wurde Franz Mattausch pensionirt. Auch ihm gewährte der König ein Abschiedsbenefiz. Am 17. Mai 1827 nahm Mattausch tiefgerührt als Oberförster in Jfflands »Jäger« von den Berlinern Abschied. Es war eine glänzende Vorstellung, denn alle ersten Kräfte der Bühne hatten dem guten scheidenden Kollegen zu Liebe auch die kleinsten Rollen übernommen. Fünf und vierzig Jahre lang hatte er mit Ehren und Ruhm auf den Brettern gewirkt. Unter seinem frischen Jugendbilde mit den großen flammenden Augen steht von meiner Hand: † 1833.

Gern Vater und Gern Sohn! Unter anderen Namen kannte Berlin sie nicht. Sie wirkten zu meiner Zeit noch fröhlich neben einander auf der Bühne.

Gern Vater, Georg, schon Mitte der Sechzig, als ich ihn zuerst auf der Berliner Bühne sah, war noch immer ein herrlicher Bassist, ein entzückender »Wasserträger«, dabei der freundlichste ehrlichste Kollege. Auch er hatte, da die Mittellofigkeit der Eltern ihn zwang, das Studium der Theologie zu verlassen, gleich Mattausch seine Laufbahn als Kirchenfänger be-

gonnen. Der Pracht- und Kunst-liebende Kurfürst Karl Theodor unterhielt in seiner Residenz Mannheim eine großartige Kirchenkapelle. Georg Gern war der gefeiertste Basssolist. Als aber der Kurfürst den Thron von Baiern erbte und seine Residenz, seine Kapelle und sein Hoftheater 1778 nach München verlegte, blieb Georg Gern in Mannheim zurück. Ihn fesselte das neue unter Dalberg so fröhlich aufblühende National-Theater, das die Mannheimer als Ersatz für die verlorne Pracht des Hofes erhielten — und mit zwanzig Jahren betrat er in Kreuzers Oper »Rosamunde« 1780 die neue Bühne. Der junge Iffland, Beil, Beck wurden seine Kollegen und Freunde und ihnen verdankte er seine dramatische Ausbildung, so daß er neben der Oper auch mit Glück im Schauspiel auftreten konnte. . . . Freund Iffland rief Georg Gern, der inzwischen ans Münchener Hoftheater übersiedelt war, 1798 zu einem Gastspiel nach Berlin — und Direktor und Publikum hielten den wackeren Sänger fest. Er debütierte als Sarastro und wirkte zugleich bei der Italienischen und Deutschen Oper. Seine berühmtesten Leistungen wurden: Osmin in Mozart's »Entführung«, Abbé Cat-taignant in »Fanchon«, Geronte im »Schatzgräber« — vor Allen aber die Titelrolle in Cherubini's »Wasserträger«. Diese Rolle schuf Georg Gern für Berlin und in ihr war er der Stolz und das Entzücken der Berliner.

Dennoch, trotz seiner großen Erfolge wollte Vater Gern nicht: daß auch nur eins seiner fünf Kinder ihm auf die Bühne folge. Und sein junger Sohn Albert lebte und träumte doch nichts Anderes, als die Bühne. Aber er mußte pariren und auf des Vaters Befehl — Baufach studiren. Er war kein schöner, aber ein heller Kopf und schon mit achtzehn Jahren wohlbestallter Bauconducteur. Der steckte sich hinter Iffland, deklamirte und spielte ihm etwas vor — und Iffland wußte dem gestrengen Vater wirklich die Erlaubniß abzurufen, daß er den talentvollen Albert unter seine Schüler aufnehmen durfte. So betrat »Gern Sohn«, wie er von Stund an hieß, 1807

als achtzehnjähriger Jüngling zum ersten Mal die Berliner Bühne: Zollvisitator in Kogebue's »Indianer in England« — um länger als ein halb Jahrhundert auf denselben Brettern erheiternd zu wirken. Rachel rühmte schon am Anfange seiner neuen Laufbahn von ihm: »daß ein wahrhaft Talent zu einem rechten Künstler in dem Menschen sitzt«. Er spielte damals einen Bedienten in Shakespeare's »Romeo und Julie« — »wie ein Franzos, ein Italiener, kurz eine lustige Maske aus aller Zeit, mit Leichtigkeit, Einfällen, Grazie, und was am meisten zu bewundern war: mit vollendeter Gewandtheit, ganz selbst erfunden, ganz idealisch gehalten; und wahrhaft komisch . . .« Später meinte die alte unversöhnliche Gegnerin Ifflands aber, daß dessen Schule den jungen Gern verdorben habe. »Jetzt (1816) ist sein Talent rein wegverschwenmt, vom Zusehen Anderer Elendigkeit, Künstelei und Nüchternheit und Verlegenheit darüber, die sich zur Manier ausgebildet hat; er ein treuer fleißiger Nachahmer von Iffland, so daß er mit all' dessen Fehlern vor einem steht und beim Ueberlegen doch das etwa Beste an ihm nicht ganz gefunden hat!«

Aber Rachel war Partei — gegen alles Iffland'sche, also auch gegen seine Schüler. Zu meiner Zeit stand Gern Sohn in der niedrigen Komik einzig da auf der Berliner Bühne. Besonders als Bader Schelle in Raupachs »Schleichhändlern« wirkten seine hagere, eckige Figur, die »schöne Häßlichkeit« seines beweglichen Gesichts, sein grunzendes Lachen, seine komischen Seufzer wahrhaft — epidemisch. Auch seinem Berliner Jargon widerstand so leicht kein Zwerchfell. — Als später Shakespeare's »Sommernachtstraum« mit Felix Mendelssohns entzückender Musik auf die Bühne kam, wurde der Weber Zettel eine berühmte Leistung des jungen alten Gern.

Als Kollege war Gern Sohn weniger liebenswürdig und ehrlich, als Gern Vater.

Der alte Gern wurde bald nach meinem Abgange von Berlin — Ende Dezember 1829, als man schon die Vorberei-

tungen zu seinem funfzigjährigen Bühnen-Jubiläum traf, vom Nervenschlage getroffen. So konnte die Feier im Januar 1830 nur eine engbegrenzte sein. Die Kollegen überreichten dem Jubilar sein lebensgroßes Kostüm-Porträt in seiner Meisterrolle als Wasserträger und als Pendant dazu das Bild seines Sohnes als Bader Schelle; der König gewährte ihm die goldene Verdienst-Medaille und sein volles Gehalt als lebenslängliche Pension . . . Doch war's dem braven Veteranen nicht vergönnt, diese Gunst noch zu genießen. Schon im März begruben ihn die Kollegen.

Der alte Zelter widmete ihm in einem Briefe an Goethe den herzlichsten und zugleich rühmlichsten Nachruf: »Unser redlicher Bassänger Gern ist am Tage unseres Requiem (11. März), kurz vor der Aufführung gestorben. Seine Stimme war von der Milde, Kraft und Schönheit eines Gottes. Madame Mara war bezaubert von seinen Tönen. Er war auch ein guter Schauspieler; sein Bruder Lorenzo in »Romeo und Julie«, sein Wasserträger unvergleichlich. — Wenn er an der Liedertafel die Generalbeichte sang und die Absolution sprach, war man der Sünde ledig. Er ist siebenzig Jahre alt geworden!«

Noch fast vierzig Jahre durfte Gern Sohn durch frischsprudelnden Humor die Berliner erheitern. Dann zollte auch der »junge Gern«, wie er noch immer von den wenigen Ueberresten der alten treuen Theatergarde genannt wurde, nachdem er gleich seinem Vater sein funfzigjähriges Bühnen-Jubiläum gefeiert hatte, dem unerbittlichen Alter den Tribut.

Kollege Friedrich Wilhelm Lemm wird der »letzte Klassiker« der Berliner Bühne genannt. Er bildete sich zugleich nach Fleck und nach Iffland. Doch zog sein grübelnder, tüftelnder Sinn ihn mehr zu letzterem Vorbilde hin. Iffland war es auch, der den siebenzehnjährigen wissenschaftlich gebildeten Jüngling, ein Berliner Kind, 1799 in den Chor und in seine

Schule aufnahm. Die vollste Anerkennung erhielt der Prophet in seinem Vaterlande aber erst, als Lemm 1818 in Wien als Don Valeros in Müllners »Schuld«, Antonio im »Tasso«, Abbé de l'Épée, Ingurd, Baron Wiburg und Amtshauptmann von Balberg gastirte — mit so großem Erfolg, daß ihm ein glänzender Engagementsantrag gemacht wurde. Jetzt bot Berlin dem Künstler einen lebenslänglichen Kontrakt und erste Rollen und — siegte. Er spielte in seiner Vaterstadt fortan den Nathan, Burleigh, Wallenstein, Graf Savern, Macbeth, Odoardo — und sogar mit Glück den König Lear, obgleich Ludwig Devrient, der erschütterndste Träger dieser Rolle, noch lebte. In »Richard Löwenherz« war er ein feurriger Bastard, in der »Braut von Messina« ein unübertrefflicher Cajetan, da der Schwerpunkt seines Talents im — Wort lag. Ein Meister der Redekunst wußte Lemm, wie kaum ein Anderer, mit dem Wort zu malen, mit dem Wort ein plastisches Bild zu schaffen, nachdem sein grübelnder Verstand den Charakter der Rolle — wie ein Anatom, Nerv für Nerv seziert hatte. In diesem glühenden Eifer des künstlerischen Ergründens und Durchbringens ging Kollege Lemm sogar so weit — nach meinem damaligen und heutigen Urtheil: zu weit! — daß er jede Rolle, jede Nuance seines Spiels, jede Betonung schriftlich ausarbeitete, wie einen Examen-Aufsatz. Das schmeckte dann auch oft nach der professorlichen Studirstube und das Künstlerische artete aus in Erkünsteltes, während das wahre Genie durch Ursprünglichkeit und Inspiration wirkt — wie Fleck, Friederike Bethmann und Ludwig Devrient so glänzend bewiesen haben.

Wohin dies Künsteln, Grübeln und Tüfteln den eifrigen Lemm führte — dafür nur zwei Beispiele. In der Jungfrau von Orleans spielte er den Talbot mit hoher ritterlicher Würde und Erhabenheit. Als aber die Sterbeszene kam, ging er in seiner Nacheiferung der hochgelobten Natur und Wahrheit so weit, daß das liebe Publikum über seine entseghchen Sterbegrimassen und Sinnbackenträmpfe — lachte. Und als »schwarzer

Ritter« hatte er sich fein ausgetüftelt: daß Talbots Geist, selbst wenn er in sehr irdischer Eisenrüstung steckt und reden und fechten kann, wie ein anderer Sterblicher, doch unmöglich so über die Bühne schreiten darf. So bekam denn Berlin das wunderliche Schauspiel zu sehen, daß dieser schwarze Geist in Ritterrüstung fast mit geschlossenen Füßen auf die Szene hüpfte, da der gute Lemm trotz aller halsbrecherischen Vorstudien das Schweben eines körperlosen Geistes nicht anders auszudrücken vermochte. Man sieht daraus, daß dem wackeren Kollegen bei dem hohen Ernst und Eifer und seiner glühenden Liebe für seine Kunst doch zuweilen etwas fehlte: der feine künstlerische Geschmack. Im »Don Carlos« übertrieb er als König Philipp das Finstere, Unheimliche des Charakters bis zur — Karikatur. Hatte sein grillenhafter Lüstelfleiß sich nicht in solche Extreme und Abnormitäten verrannt, ließ Lemm seinem großen Talent einfach die Zügel schießen — so entzückte der Künstler durch Wärme, Innigkeit, Energie und edelste Naturwahrheit.

Am König Philipp und an seinem eigenen Künstlerehrgeiz ist Lemm gestorben. Schon seit zehn Jahren an einer unheilbaren Krankheit leidend und obgleich ihm am 18. März 1837 von seinem Arzt aufs Strengste untersagt war, die anstrengende Rolle des Königs Philipp im »Don Carlos« zu spielen — trat Lemm dennoch auf: um diese Rolle nicht seinem gefährlichen Nebenbuhler Moriz Rott überlassen zu müssen . . . Er hat nie wieder die Bühne seiner Triumphe betreten. Drei Monate später ist er gestorben. Er war ein braver Kamerad.

Das lustigste, übermüthigste — ja, hin und wieder à la Lumpazivagabundus auch wohl ein wenig leichtsinnig-lieberlichste vierblättrige Kleeblatt taucht vor mir auf: Ludwig Rebenstein, Karl Wauer, Wilhelm Stich und Heinrich Blume. Sie waren gleichzeitige Schüler Jfflands und hießen: die Unzertrennlichen. Das weinselige Devrient-Zimmer bei

Lutter und Wegner vereinigte sie täglich um Meister Ludwig und E. L. A. Hoffmann und widerhallte von ihrer Lustigkeit und ihren Liedern und »Jugen« . . . bis des Todes Knochenhand ein Blatt nach dem andern abpflückte.

Schon der Knabe Rebenstein und der Jüngling Wauer schlossen — mit einander singend — herzliche Freundschaft. Wauers Vater war ein armer herabgekommener und zuletzt ganz erblindeter Sattlermeister in Berlin, an dessen Tische sieben Kinder und — der Hunger saßen. Des Hauses Ernährer war selber ja nur ein Knabe: der älteste Sohn Karl, geboren 1783. Seine schöne helle Stimme führte ihn in den Kurrende-Chor des Kantors und Organisten an der Sophienstädtischen Kirche, Rebenstein. Singend zog er im schwarzen Mäntelchen und runden Filzhut durch die Straßen Berlins und verdiente so Tag für Tag einige Groschen und zu Weihnachten einen neuen warmen Anzug. Nebenbei machte er Peitschen und die kleinen Geschwister hausirten damit in der Stadt. Bei dem guten Kantor Rebenstein spielte und sang der Kurrendesänger Wauer häufig mit einem schönen lockigen Knaben, dem Sohne seines Lehrers: Ludwig. Als nach Vater Rebenstein der tüchtige Musiker Adelong Kantor und Organist an der Sophienstädtischen Kirche geworden war und die schönen Stimmen und das musikalische Talent von Karl Wauer und Ludwig Rebenstein erkannt hatte, nahm er beide Freunde in seinen besonderen Gesangsunterricht.

Wauer wurde singender Sattler, Ludwig Rebenstein Mitglied des Liebhaber-Theaters »Urania« und Chorist an der königlichen Bühne. Ihre Jugendfreundschaft, ihre Sangeslust und Sangeskunst und Geldbedürftigkeit schloß bald einen neuen Bund. Das Männer-Quartett Wauer, Rebenstein und Gebrüder Poppe wurde in Berlin bei Hochzeiten und Begräbnissen, Ständchen und Jubiläen das beliebteste und gesuchteste. Durch Freund Rebenstein wurde Freund Wauer auch dem Theater-Chor zugeführt. In einem Benefiz von Friederike

Bethmann, in der »Nymphe der Donau« (Donau-Weibchen) betrat Karl Wauer 1802 zuerst die Bühne — als namenloser Chorist. Als solcher erhielt er für jede Probe drei und für jede Vorstellung sechs gute Groschen. Einige Thaler und zwei wöchentliche Freitische verdiente er nebenbei als Bassist im Stadtchor. Da seine Schulbildung gänzlich vernachlässigt war, ging der Theater-Chorist Wauer freimüthig zum guten Direktor Bellermann vom Grauen Kloster und bat ihn um freien Unterricht. Mit neunzehn Jahren nahm er in der letzten Klasse des Gymnasiums den letzten Platz ein — unter ganz kleinen Schülern. Nebenbei machte er, da Eltern und Geschwister hungerten, Tag für Tag, bis in die Nacht hinein, — Peitschen auf Peitschen. Es war ein aufreibendes armseliges Leben, das der gute treue Sohn und Bruder auf sich nahm! Der Stadtchorist begann sein saures Tagewerk schon beim Morgenrauen und bei jedem Unwetter, singend in den Straßen und auf den Höfen der schlummernden Glücklichen, die zahlen konnten, sich aus dem Schlaf singen zu lassen. Dann kamen nach einander der Gymnasiast, der Theaterchorist, der Peitschenmacher, der Quartettfänger an die Reihe — und der Peitschenmacher beschloß beim müden Lämpchen das harte Tagewerk. Diese vielseitige Thätigkeit wurde im nächsten Jahre noch vermehrt: Karl Wauer hatte das große Glück, auch noch Chorist der Italienischen Oper zu werden, die jeden Karneval die Berliner entzückte. Und wie glänzend zahlte die — im Verhältniß zur Deutschen Oper: für die Probe sechzehn gute Groschen und für die Vorstellung sogar einen blanken Thaler! Dazu behielt jeder Chorist die hohen warmen wollenen Strümpfe, die er in den beiden Opern der Saison getragen. Welch Reichtum!

Durch die Italienische Oper wurde der berühmte Sänger Franz auf Wauers Stimme aufmerksam und er erbot sich, ihm einige Opern-Partien einzustudiren, wenn der junge Bassist dafür jeden Morgen mit ihm zwei Stunden — Scala und Sol-

feggien singen wolle. Mit welchem Jubel unser Peitschenmacher diesen seltsamen Kontrakt einging! Mit welcher Lust er zunächst den Mafferu im »Unterbrochenen Opferfest« einstudirte!

In diesem Jahre — 1803 — debütirte auch der junge Tenorist Rebenstein in einer Solopartie — als André in »Fanchon« und wurde mit jährlich — 78 Thalern engagirt. Seine schöne Tenorstimme fand allgemein Beifall — aber sein hölzernes unbeholfenes Spiel ward — — ausgelacht. Ja, nach einigen neuen Versuchen stand das Urtheil des Publikums, der Kollegen und Regisseure einstimmig fest: Völlig talentlos und unbrauchbar für die Bühne! Laufen lassen! — Nicht viel besser erging es Karl Wauer, als er in der Oper »Die Uniform« seine erste kleine Solopartie sang und als stocksteifer Reitermann auf der Bühne herum stand. — Nur Meister Jffland schüttelte sanft sein kluges Haupt und lächelte fein: »Es sind freilich Klöße — aber von kerngesundem edlen Holze. Wollen versuchen, ob sich nicht ein Paar echte rechte Komödianten aus ihnen heraus-schnitzen lassen!« — Und er nahm die jungen Sänger Rebenstein und Wauer unter seine Schüler auf, aus denen ja fast die ganze damalige Berliner Bühne bestand, und schnitzelte so eifrig und kundig an den jungen Menschenklößen herum — bis nach und nach zwei glänzende — jeder in seiner Art — vollendete Meisterkünstler vor die Berliner traten.

Aber noch Jahre lang mußte Wauer, obgleich er schon mehrere Solopartien, wie den Sylphen in Himmels gleichnamiger Oper gesungen, jeden Morgen mit dem Stadtchor singend die Straßen Berlins durchziehen und Tag und Nacht seine Peitschen flechten, denn er stand immer noch auf dem mageren Choristen-Stat mit drei Guten für eine Probe und sechs Guten für eine Vorstellung, wenn der gute Jffland ihm auch hin und wieder eine kleine Gratifikation zuschießen ließ und Klavierstunden und ein Instrument für ihn bezahlte.

Endlich kam ihm eine gütige Fee zu Hülfe: mit einer totalen Heiserkeit! Cherubini's Oper »Janiska« war zum 2. Fe-

bruar 1807 als Benefiz für die erste glänzende Sängerin, Madame Schick, angefetzt und vortrefflich einstudirt — als sich der Bassist Ambrosch, welcher den Dransky, eine hervorragende Gesang- und Spielpartie, geben sollte, krank melden ließ. In ihrer Noth — denn damals waren die »rothen Zettel« noch nicht so an der Tagesordnung der Berliner Oper, wie heute, obgleich sich das Sängerpersonal inzwischen wenigstens verdoppelt hat — fragten der Kapellmeister Anselm Weber und Direktor Iffland den jungen Wauer: ob er sich getraue, den Dransky in drei Tagen einzustudiren und zu spielen! Und er getraute es sich und studirte die ganze Nacht . . . Aber dann rief der Stadtchor, denn es war die fette Refordirzeit, in der die armen Sänger acht Tage lang sieben Stunden täglich durch die ganze Stadt sangen und freiwillige Gaben einsammelten, wie heute noch an manchen Orten die Waisenknaben. Dabei war es triefendes Thauwetter und als Wauer, der überdies noch bei zwei Leichenbegängnissen hatte singen müssen, abends nach Hause kam und die Partie des Dransky wieder vornahm, war er bis auf die Haut durchnäßt . . . und am andern Morgen so heiser, daß er fast nicht sprechen konnte. Kaum hatte Iffland die Ursache dieser Heiserkeit erfahren, so engagirte er den übergelücklichen Wauer mit wöchentlich drei Thalern, unter der Bedingung: daß er sogleich den stimmruinirenden Stadtchor verlasse! — Noch oft sagte der gute Kollege, wenn er von Iffland und jener Stunde erzählte, tief gerührt: »Das war der glücklichste Tag und der frohste Moment meines Lebens! Ich hätte mich auf dem Markte hinstellen und in alle vier Winde hinausrufen mögen: »Ich bin engagirt als Sänger und Schauspieler!« Und das Lob und den Ruhm Ifflands hat Wauer sein Leben lang gesungen . . . besonders unter der Direktion des Herrn von Küstner, der es verstanden, der Berliner Bühne den letzten Blütenstaub einer reichen verwehten Frühlingszeit abzustreifen.

In Wauers Tagebuch vom 2. Februar 1807, an dem sein Name als Dransky zum ersten Mal auf dem Theaterzettel

stand — nicht fest Engagirte wurden nie genannt — heißt es wörtlich: »Meine Heiserkeit legte sich bald. Franz studirte mir die Singpartie, Jffland die Sprechrolle ein. So ausgerüstet erwartete ich den großen Tag, oder vielmehr Abend mit einer unbefiegbaren Angst. Je näher die Zeit heranrückte, desto größer und betäubender wurde die Angst und als ich nun angekleidet war und die Szene kam, wo ich hinaustreten mußte, wurden mir die Thüren geöffnet, der Chordirektor Leidel schob mich hinaus und gab mir noch ein paar Trostesworte mit auf den Weg. — Da stand ich nun vor dem hell erleuchteten und vom Publikum überfüllten Hause — aber von dem Allen sah ich Nichts, denn es war Alles schwarz um mich her. — Glücklicher Weise war Franz auf der Szene, an den — als den Starosten-Zamosky — ich meinen Gesang: »Dein Befehl ist genau vollzogen!« zu richten hatte, und der, als er meine Stimme zittern hörte, auf mich zukam, meine Hand ergriff und mir zuflüsterte: »Courage! Courage Bauer!« — Dadurch wirklich ermunthigt, schwand nach und nach der schwarze Schleier vor meinen Augen und ich konnte um mich sehen. Das Publikum belohnte mich den Abend hindurch mit vielem Beifall. Franz und Weber waren außerordentlich mit mir zufrieden und selbst der Herr Direktor Jffland lobte mich nach der Vorstellung und schüttelte mir die Hand, worüber ich mich mehr freute, als über das Andere Alles zusammengenommen.«

Jffland sah es übrigens gar nicht ungerne, wenn junge Anfänger mit Zagen und Zittern die Bretter betraten. Er pflegte zu sagen: »Nur Talentlose haben keine Angst, kein Lampenfieber! Als ich dem großen alten Eckhof zum ersten Mal gegenüberstand, hatte ich keine Worte, nur Thränen!«

Die nächsten beiden Jahre brachten unserem lustigen Kleeblatt das dritte und vierte Blatt: 1807 wurde der junge elegante und damals noch bildschöne Wilhelm Stieh, auch ein Schüler Jfflands, mit 182 Thalern Jahresgage für jugendliche Liebhaber, Bonvivants und Chevaliers engagirt. Sein

Talent entwickelte sich besonders für letztere beide Chargen. Leider fehlte ihm eine wohlklingende Stimme und seine jugendfrische Schönheit ging in einem überlustigen Leben nur zu bald verloren.

Dann lief eines Tags das unerhörte aufregende Gerücht durch das Konversationszimmer der königlichen Bühne: ein Neuling — ein früherer Fährich, der noch nicht einmal die Feuerprobe als Chorist bestanden und nur auf dem Liebhabertheater »Urania« gespielt hat, wird nächstens als Sänger auftreten — und zwar in einer großen Partie: als Mafferu im »Unterbrochenen Opferfest« . . . Als Mafferu! Welch einen Stich dies unserem Wauer durch's Herz gab! Hatte er doch selber schon fünf Jahre lang mit Lust und Fleiß diese geliebte Rolle studirt und von Jahr zu Jahr sehnüchtig gehofft, in ihr auftreten zu dürfen . . . und nun kam dieser Neuling — dieser Fährich a. D. — dieser »hergelaufene dumme Junge«, der noch nicht einmal einen Brief oder Stuhl auf die königliche Bühne getragen, noch keinen Vers im Chor mitgesungen hatte, um ihm den göttlichen Mafferu vor der Nase wegzuschnappen . . . O, wie der junge heißblütige Wauer diesen Eindringling, — diesen Wieheißter doch? — haßte! — Er heißt: Heinrich Blume! Richtiger: Blum, denn er war ein Bruder des Kapellmeisters Karl Blum.

Und dann stand Wauer dem Verhassten zum ersten Mal in der Probe zum Mafferu gegenüber — und sein ehrliches Auge sagte ihm: Er ist tausend Mal schöner, als Du — er ist schön, gewandt, vornehm, elegant, liebenswürdig, wie ein junger Gott — er ist Dir als gesellschaftlicher Mensch himmelweit überlegen . . . Ach, wenn er nur nicht den Mafferu sänge — oder wenn er doch wenigstens als Mafferu glänzend durchfiele! Ja, dann würdest Du diesen liebenswürdigen jungen Mann von Herzen lieb gewinnen können, aber so — ja, so mußt Du ihn grimmig hassen! hassen!

Und dieser Haß sprudelte ihm das grimmige Wort über die Lippen: »Sie wollen den Mafferu singen? Das sind Sie

ja gar nicht im Stande! Dazu gehört jahrelange Uebung auf den Brettern, ein jahrelanges Studium der Rolle — ich habe den Mafferu fünf Jahre lang studirt — und Stimme, Herr, Stimme!»

Der Neuling erröthete — und lächelte seltsam. Dann begann die Probe . . . und jetzt mußte Wauer erröthen: Heinrich Blume sang und spielte vortrefflich. Als aber am Abend das volle Haus den jungen schönen Mafferu und seine herrliche Baritonstimme mit rauschendem Beifall überschüttete und schon die Rede davon war: Heinrich Blume werde fest engagirt werden und die Rolle behalten! — da sagte Wauer, im Auge zornfunkelnde Thränen, zu seinem Freunde Ludwig Rebenstein: »Ich muß ihn umbringen — oder mich selber! Denn so werde ich den Mafferu nie spielen und singen können. Ach, wenn er nur nicht so liebenswürdig wäre!«

Aber Karl Wauer brachte weder den neuen Nebenbühler um, noch sich selber. Er schloß mit Heinrich Blume bald die herzlichste Freundschaft — und die dauerte bis an den Tod. Volle zweiundzwanzig Jahre hindurch haben Heinrich Blume und Karl Wauer mit einander auf der Berliner Bühne den Don Juan und den Leporello gesungen und gespielt — und ein so lustiges lustiges Herr- und Dienerspaar, das sich so mit einander eingelebt und eingespield und eingesungen hatte, hat Berlin — hat die Welt nie wieder gesehen.

So war das vierblättrige Kleeblatt der Freundschaft voll. Später schlossen sich dem Bunde noch lustig an: Jfflands Pathe, Pflegesohn und Lieblingschüler, Friedrich Wilhelm Maurer, ein talentvoller Philipp in »Johanna von Montfaucyn« und ein idealer Mortimer und Don Carlos — und der unwiderstehliche trockene Humorist Ferdinand Rütthling, ein zwerchfellerschütternder Till, Krispin und Kalinski. Jffland hat mit dieser brausenden übermüthigen Jugend als ihr Lehrer und Meister oft seine liebe Noth gehabt — aber auch an ihr seine herzlichste stolze Freude. Und er war ein strenger Lehrer und Meister. In allen

großen Opern und Schaufstücken, in denen sie keine Rolle hatten, mußten diese jungen Talente, mochten sie auch schon in großen Solopartien aufgetreten sein, als »Chor« oder als »Volk« mitwirken, selbst vom Briefboten und Anmelbedienst entband er sie nicht.

Und wie brachte er ihnen Theaterdisziplin bei! Als Wauer einst die kostenlose Mode des Henri quatre mitmachen wollte und mit einem jungen Sprößling und einer neu einzustudirenden Rolle zu dem Meister ins Zimmer trat, sah dieser nur unversandt auf die unglückliche Schonung — dann gab er Wauer kopfschüttelnd die Rolle zurück und sagte nur: »Kommen Sie morgen wieder!« — Am andern Tage war Wauer natürlich blank und glatt rasirt. Jffland fuhr sich mit dem Finger über Kinn und Lippe und lächelte: »Was wollten Sie eigentlich damit sagen?«

Nachdem Rebenstein mehrere Jahre hindurch als Tenorist gewirkt und mit Glück den Joseph, Drest, Jacob Freiburg, Biscroma und Papageno gesungen hatte, verlor er in einer Krankheit seine Stimme. Das war aber für ihn und die Bühne eher ein Gewinn, als ein Verlust. Seine schöne einnehmende Persönlichkeit und weiche innige Stimme, sein reiches Gemüth und poetischer Sinn wiesen sein großes schauspielerisches Talent grade auf romantische und ideale Liebhaberrollen hin, wie Mag Piccolomini, Don Carlos, Mortimer, Romeo — später Egmont, Graf Wetter von Strahl und Tasso. Von seiner Vielseitigkeit zeugt, daß er 1822 in Hognets neuem Ballet »Aline« — dem ersten, das nicht von griechischen und römischen Göttern und verzwickten Allegorien strogte, den Saint Phar agirte.

Auch Wauer wurde von Jffland neben der Oper schon früh fürs Schauspiel verwendet. Als der Meister ihm im »Tell« den Werner Stauffacher zuertheilte, meinte er in seiner Bescheidenheit und Angst: er sei dieser großen schweren Rolle noch nicht gewachsen. Da klopfte Jffland ihm freundlich

auf die Schulter und lächelte: »Junger Mann! Wenn ich Ihnen eine Rolle anvertraue, so können Sie überzeugt sein, daß Sie derselben auch gewachsen sind — wenn Sie, wie ich stets voraussetze, mit Ernst und gutem Willen an ihre Aufgabe gehen!« Und es glückte überraschend. Nach der Vorstellung drückte der Meister dem Schüler herzlich die Hand und sagte: »Nun, was habe ich Ihnen gesagt? Muth, junger Mann! Fleiß und Begeisterung für die Kunst und aufmerksame Beobachtung guter Vorbilder, wozu Sie hier volle Gelegenheit haben, — dann werden Sie einmal etwas Tüchtiges leisten. Sie haben es« — auf das Herz deutend — »hier. Und was aus dem Herzen kommt, das dringt auch in die Herzen!« — Und als Jffland gegangen, hielt der glückliche Wauer drei blanke Friedrichsdors in der Hand. — Der Werner Stauffacher ist seine Lieblingsrolle geblieben — und nach seinem eigenen Urtheil: seine beste. Aber auch Werner Stauffacher mußte noch Peitschen machen, um mit den Seinen nicht zu hungern. Erst, als Jffland 1810 Wauers Gage freiwillig auf 520 Thlr. erhöht hatte, machte der Schauspieler und Sänger dem Sattler völlig den Garaus.

Aber aus der Noth und den Schulden ist der gute Wauer sein Leben lang nicht herausgekommen, — selbst als er 3000 Thlr. Gage hatte. Er, der in seiner armen Jugend für wenige Groschen gefungen und gesattelt hatte, dem noch mit siebenundzwanzig Jahren eine Gratifikation von drei Friedrichsdor ein beglückender Schatz war — er blieb in Geldsachen stets ein unmündig Kind. Hatte er Geld, so gab er es mit vollen Händen aus, und nicht nur für sich und die Seinen; in seiner Gutmüthigkeit und seinem — Leichtsinne oft an Wildfremde, Unwürdige, die ihm mit Undank lohnten. Hatte er kein Geld — so machte er die leichtsinnigsten und drückendsten Schulden. Wie oft hat Jffland ihn durch Vorschüsse, wie oft Friedrich Wilhelm III. ihn durch Geschenke und Benefize von seinen Gläubigern befreit! Aber im Handumdrehen war er wieder in

den Händen der schlimmsten Wucherer — und dann wußte er sich vor diesen nicht anders zu retten, als daß er niemals — zu Hause war. Das brachte ihn mit seinen Pflichten als Schauspieler oft in die unerfreulichsten Konflikte. So schreibt Iffland, der alles Unangenehm-Geschäftliche stets schriftlich abmachte, am 1. Mai 1812 an Wauer:

»Es ist Ihnen Probe von Rochus angesagt. Sie sind willkürlich weggeblieben, es muß nun des Fremden halber morgen Quartettprobe sein. Sie verfallen, wie es sich versteht, in die gesetzliche Geldstrafe. Da Sie aber fast nie zu Hause sind, da Sie sich merklich vernachlässigen und man deshalb mit Ihnen nicht wohl in einen Weg der Ordnung kommen kann: so zwingen Sie mich, zu fragen, ob Ihnen die hiesigen Verhältnisse nicht mehr anständig? In diesem Falle thun Sie besser, es mit Gradheit zu erklären.«

Und schon im nächsten Monat wiederholt Iffland seine Mahnung und Warnung:

»Es sind gestern wieder einige nöthige Rollen und Probeansagungen bei Ihnen abgegeben. Da Sie aber niemals zu Hause sind, noch Nachrichten hinterlassen, weiß man nie, woran man mit Ihnen ist. Sie werden selbst einsehen, daß Sie darin eine Aenderung treffen müssen, denn was sollte werden, wenn eine einfallende Krankheit Ihre Gegenwart plötzlich nöthig machen würde? Um Ihrer selbst willen eilen Sie zu einem Vergleich mit Ihren Gläubigern, den man Ihnen durch Unterhandlung erleichtern will. Es wird Ihnen einst leid thun, dies versäumt zu haben.«

Es hat dem guten Wauer sicher noch oft leid gethan, dies und so manches Andere versäumt zu haben. Aber ohne angebundene Bären und drängende Gläubiger ist er wohl kaum vier Wochen geblieben, so lange er Schauspieler war. Doch mußte er Meister Ifflands väterliche Strafpredigten mit dankbarem Herzen zu würdigen — und aufrichtige Thränen hat er ihm nachgeweint. Ueber Ifflands Sterben schrieb noch der Greis

Wauer: »Bis zu seinem Tode genossen wir jungen Leute seinen ganz vortrefflichen Unterricht und noch am 18. September — (am 22. September 1814 starb Jffland) — als er schon so krank war, daß er das Zimmer nicht mehr verlassen durfte, hielt er mit uns jungen Leuten in seinem Hause eine Probe von den Räubern, wozu er uns die Rollen schon früher, als er noch gesund war, einstudirt hatte. Maurer: Karl, — Blume: Hermann, — Stich: Kosinsky, — Wauer: Roller. — Er war schon so schwach, daß er den großen Stuhl, in dem er in Decken gehüllt saß, nicht mehr verlassen konnte. — Ich werde diese Probe nie vergessen. Es war das letzte Mal, daß ich meinen Lehrer und Vater lebend sah!«

Mit Jfflands Tode enden die Lehrjahre unseres lustigen vierblättrigen Kleeblatts. Als ich Mitglied der königlichen Bühne wurde, standen Rebenstein, Wauer und Blume als Meister da — in vielen Rollen als einzige, unerreichte, und es beglückt mich noch heute, daß ich mit ihnen spielen durfte. Stich sichte schon dem Grabe zu, so daß ich ihm nur selten auf der Bühne näher trat. Wir werden ihm später wieder begegnen — als Gatten von Auguste Düring-Stich.

Welch ein idealer Egmont war Ludwig Rebenstein, voll heldenhaftem Anstand, hinreißender Schöne und berückender Herzenswärme. Dabei ein Meister in der Plastik, auch noch eine Frucht der Jfflandschen Lehrjahre. Jffland hatte ihm den Pygmalion einstudirt — und so, daß dieser Pygmalion jedem Bildhauer als edelstes Modell dienen konnte. Und ich habe als Rätchen von Heilbronn nie einen ritterlich stattlicheren Wetter von Strahl neben mir gehabt, dem man mit Auge und Ohr gern glaubte, daß Rätchen ihm in Liebe blind und willenlos folgen mußte. Selbst seine erkünstelte Rauheit war durch einen unbeschreiblichen Hauch lebenswürdigen Humors gemildert und glaubhaft wahr gemacht. Wir werden dem edlen Künstler und guten Kollegen im Laufe meiner Erinnerungen noch wiederholt begegnen.

Und einen herzigeren Knappen Gottschalk konnte Rätchen auch nimmer finden, als den guten dicken derben — ja plumphen, aber kreuzbraven Vater Wauer. In solchen kernigen Naturkindern, wie Bauern, Matrosen, Korporale, Hausknechte, Knappen — da war das Naturkind Wauer Meister. Solche Rollen spielte er nicht — er lebte sie. Sein herzliches Lachen, seine ergöglische Drolligkeit wirkten nicht weniger ansteckend — als seine tiefe Rührung, sein erschütterndes Schluchzen. Unvergleichlich war er als Verse in »Göz von Berlichingen«, Vater Miller in »Kabale und Liebe«, Gärtner Valentin in »Waise und Mörder«, Amias Paulet in »Maria Stuart«, Paul Werner in »Minna von Barnhelm«, Werner Stauffacher in »Tell«. Sein großer Monolog auf dem Rütli, unterstützt durch das kraft- und klangvollste Organ, war eine Meisterrede, er selber durch und durch, ganz und voll ein kerniger Sohn der freien Schweizer Berge. Wenn man seine mächtige Gestalt so auf dem Rütli sah und seine erschütternde Stimme so begeistert Freiheit predigen hörte — dann glaubte man auch an seinen sprüchwörtlich gewordenen Franzosen-Haß und an die derbe Lektion, die er einst während der französischen Okkupation sieben übermüthigen Franzmännern gegeben hatte.

Das lustige vierblättrige Kleeblatt saß damals, wie nicht grade selten, in einer Weinstube, als sieben französische Offiziere an dem nächsten Tische Platz nahmen und sogleich anfangen, in schamlosester Weise über den König und die Königin Luise zu skandaliren — à la Kaiser Napoleon. Das konnten die Freunde unmöglich schweigend mit anhören. Rebenstein, Blume, Stich verwiesen den Franzmännern derb und immer derber das Unwürdige ihrer Reden. Nur Wauer mußte still sein, denn er hatte in seiner dürftigen Jugend nicht gelernt, seine ehrliche deutsche Zunge französisch zu schulen. Um so gewaltiger kochte und schäumte es in ihm, als er erfuhr, was die Franzosen gesagt. Und als es von Worten zu Thaten kommen wollte, als die sieben Franzosen ihre Degen zogen und auf

die unbewaffneten vier Berliner eindrangen — da war Wauer ganz an seinem Platz. Im Nu stand seine Hünengestalt in ihrer vollen Größe und Breite mitten im Zimmer — mit einem Ruck hatte er den mächtigen Eichentisch bei den Füßen gepackt und Flaschen und Gläser gegen die andringenden Feinde geschleudert — bald lagen zwei Franzosen wie Fliegen niedergeklappt am Boden . . . und die übrigen fünf Tapferen konzentrierten sich flugs rückwärts durch die Thür.

Das war derselbe derbe Wauer, der ein ander Mal in großer Gesellschaft, als er auf vieles Bitten in seiner einfach herzlichen Weise ein Lied sang, mitten im Vortrage abbrach und laut erklärte: »Ich werde nicht weiter singen, bis die lebhafteste Konversation zu Ende ist. Ich singe hier nicht für mich, sondern für die geehrten Anwesenden!«

Solche — Kühnheit eines jungen Komödianten war im damaligen Berlin unerhört, aber sie wirkte wohlthätig, auch für spätere Zeiten.

Seiner Hünengestalt und Kraft dankte Wauer auch seine Rettung aus grausiger Gefahr. Es war am 29. Juli 1817, als im Schauspielhause die Probe von Schillers »Räubern« abgehalten wurde. Paulmann vom Theater in Riga sollte als Franz Moor gastiren, Wauer den Koller spielen. Mittags 12 Uhr klingelte Regisseur Unzelmann, die Probe vom fünften Akt begann. Doch kaum hatte Ferdinand Rütbling, der den Daniel spielte, die Worte gesprochen: »Eilt, helft, rettet, gnädiger Herr, das ganze Schloß steht in Brand!« — da fiel durch die Oeffnung des Kronleuchters ein großer Feuerfunken in's Parterre hinab . . . und sogleich ging der helle Angstruf durch das Haus: »Feuer! Feuer!« . . . Und schon stand der große Vorhang im Proscenio in vollen Flammen. Alles lief und rief durch einander. Nur der alte Unzelmann behielt seine volle Geistesgegenwart und sagte: »Ruhig, Kinder, den Kopf nicht verloren und nicht zu laut. Vielleicht können wir allein noch das Feuer löschen!« — Aber daran war nicht zu denken.

Man versuchte nun die kostbarsten Stücke der Garderobe und Bibliothek zu retten — aber der heiße erstickende Rauch füllte schon alle Räume. Wauer, gefolgt von dem jungen Schauspieler Karlsberg, der erst vor 14 Tagen engagirt war und die Räumlichkeiten noch nicht kannte, stürzt die Treppen hinab zum Ausgange. Aber die Thür ist verschlossen und so fest, daß sie selbst den Häusten und Fußtritten eines Wauer widersteht. Sie eilen wieder die Treppe hinauf in den heißen Rauch hinein — wieder hält eine Thür sie auf — jetzt gelingt es Wauer mit der Kraft der Verzweiflung sie zu sprengen — fast erstickt, fällt er die Treppe hinab. Er ist gerettet. Aber der unglückliche Karlsberg folgt ihm nicht. Er ist in seiner Angst weitergeirrt . . . Erst nach mehreren Tagen findet man seine verkohlten Ueberreste in einem fernen unteren Gange unter den rauchenden Trümmern des einst so glänzenden Schauspielhauses.

Noch eine eigenthümliche schauspielerische Spezialität Wauers darf ich nicht unerwähnt lassen: er war der Darsteller par excellence aller — Betrunknen! Er spielte sie: von der ersten heiter-rosigen Wein- und Champagnerlaune an bis zum taumelnden Uebermuth . . . und bis zur sinnlos stierenden Fustelstumpfheit mit gleicher Naturwahrheit und nie übertreibend oder gar Ekel erregend. Er wurde nie müde, seine Studien hierzu nach dem Leben zu machen: in der Debrient-Ecke bei Lutter und Wegner, wo unser lustiges Kleeblatt täglich und — nächtlich zu finden war, oder in dem ersten besten Boudikerteller. Traf er auf der Straße einen unseligen Seligen, der »in schwankender Zeit auf schwankenden Füßen daherschwanke«, so konnte Wauer Proben, das daheim wartende Mittagbrod — Alles vergessen und seinem Studien-Subjekt stundenlang auf Schritt und Tritt nachfolgen. Ja, beim Studiren fiel er dann nicht selten gleich ins Agiren, auch das Taumeln, Stehenbleiben, Anlehnen, Fallen seines Modells getreulich kopierend,

daß die Berliner Schusterjungen statt eines — gleich zwei »Angeriffene« zu bezubeln und zu verhöhnern glaubten — bis ein Kundiger plötzlich ausrief: »Dumme Jungens, das ist ja Vater Wauer, der hier Probe taumelt!« — Diese Spezialität hatte Wauer von Meister Jffland geerbt, der auch — im Leben der Nüchternste — auf der Bühne ein berühmter Taumeler war.

Dabei war der alte Wauer eine Seele von einem Kollegen: aufrichtig, treu und hülfreich, meist über seine Kräfte.

Als sein theurer Jugendfreund Ludwig Rebenstein während der Cholerazeit am 22. Oktober 1832 in der Blüte seines Lebens und seiner Kunst plötzlich am Lungenschlage gestorben und eine franke Frau und vier kleine Kinder und eine fünfundsiebenzigjährige Mutter hülflos zurückgelassen hatte, sorgte Wauer aufs Nüchternste für die Familie und nahm die alte Frau wie eine eigene Mutter in sein Haus und an seinen Tisch — bis an ihren Tod.

Gleich dem gastfreien schwäbischen Pfarrhause, das uns Ottilie Wildermuth so prächtig beschreibt, in das alle Welt zum Besuch kommt und dort Hochzeit und Kindtaufe hält und wohl gar stirbt, — wurde auch Vater Wauers gastliches Haus nie leer von solchen Einquartierungen, oft Wildfremder. Ihre Bedürftigkeit genügte als Empfehlungsbrief.

Hier nur ein solches Beispiel. Im Winter 1839 kam der frühere württembergische Rittmeister August von Zieten, der ein bewegtes Leben hinter sich hatte, Gatte einer königlichen Prinzessin und dann unter dem Namen Liberati Schauspieler gewesen war, nach Berlin zu Wauer: mit der Bitte, ihm acht Tage lang Herberge zu geben. Er habe längere Zeit mit Wauers Bruder, Schauspieler in Strelitz, in demselben Hause gewohnt und eine Wasser-Hebe-Maschine erfunden, die er in Berlin verwerthen wolle . . . Und Wauer öffnete dem armen Kollegen nicht nur sein Haus, auch seine eigene schwindfüchtige Börse. Der Erfinder der Wasser-Hebe-Maschine blieb — volle achtzehn Wo-

nate Gast des Wauerschen Hauses und ließ auch Frau und Sohn dahin nachkommen. Zuletzt, als das ganze Unternehmen durch das Plagen der eingefrorenen Röhren scheiterte, erschoss sich der verzweifelte Zieten, nachdem er auch seine Gattin zu tödten versucht hatte — und der gute Wauer, der für seinen Gast noch obenein Bürgschaft geleistet hatte, war um 800 Thlr. ärmer.

In ein neues Gewirr von Schulden kam Wauer in meinen Berliner Tagen, als er sich in Moabit eine Villa baute. Jetzt wurde er die Exekutoren nie wieder los, die ihn sogar in die Theater-Proben und Vorstellungen verfolgten und dort bewachten. Selbst verschiedene königliche Benefize und Vorschüsse vermochten ihn nicht dauernd vor Bucherern und Exekutoren zu retten. War heute ein Loch gestopft, so wurde morgen ein neues aufgerissen. Aber all diese Nöthe und Wirren trug Wauer mit seltener Ruhe. Er konnte in dem ihm eigenen behaglichen Humor gegen uns sogar darüber scherzen.

Und die Jahre kamen und gingen. Etich war schon 1825 gestorben, auch Rebenstein sank ins Grab und Freund Ludwig Devrient folgte ihm noch in demselben Jahre. Von dem einst so übermüthig-lustigen vierblättrigen Kleeblatt blieben nur zwei alternde Blätter übrig. Daß aber Heinrich Blume und Karl Wauer sich ihren frischen Humor bewahrten, beweist folgende kleine Scene. Beide hatten in der anmuthigen kleinen Oper: »Die schöne Müllerin« von Paesiello — Blume als Notar, Wauer als Amtsverwalter Knoll — zum Entzücken gespielt und gesungen, dann folgte das Ballet: »Die Masquerade« mit Fanny und Therese Elsler. Plötzlich brauste ein Jubelsturm durch das Haus. Man hatte unter den bunten Masken den dicken vier-schrötigen Wauer als — »Hymen« und den großen stattlichen Blume als — »Amor« entdeckt, aber beide trugen noch die mächtigen Allongeperrücken aus der »schönen Müllerin« und aus der Zeit Louis quatorze. Diese überkomische Gruppe machte in Berlin so großes Aufsehen, daß sie in Farben und in Porzellan verewigt wurde. Die reizenden drolligen Rippes-Figur-

chen, das Geschenk irgend eines Dresdener Verehrers, haben lange unter meinem Spiegel gestanden — bis auch sie dem Zahn der Zeit und dem Staubtuche in flüchtiger Fofenhand zum Opfer fielen.

Fünfundzwanzig Jahre hatte Heinrich Blume den Don Juan gesungen — und zweiundzwanzig Jahre neben ihm Karl Wauer den Leporello. Berlin konnte sich das lustige Paar gar nicht ohne einander denken. Auch beide Künstler waren in diesen Rollen so in- und aneinander gewachsen, daß sie sich das Wort gaben, sie nur gemeinschaftlich abzutreten. Sie waren schon unglücklich, wenn ein Gast in einer dieser Rollen auftrat. So heißt es in Wauers Tagebuch: »Es ist mir, wenn ich so einen ledernen Don Juan neben mir habe, als ob ich heiser sei oder meine Partie nicht gelernt hätte, so unglücklich und unsicher komme ich mir dann vor. Und ledern, sehr ledern sind sie Alle, die ihn bis jetzt statt Blume gesungen haben. Wenn doch auch immer gleich Einer als Leporello gastiren wollte!«

So baten denn Herr und Diener gemeinschaftlich um Abnahme ihrer Rollen. Der König bestimmte ihren letzten Don Juan-Abend zu ihrem Benefiz. Es war ein herzlicher — wehmüthiger Abschied zwischen dem dankbaren Publikum und den gerühmten Künstlern, als am 20. März 1839 Heinrich Blume den Don Juan zum 101 — Karl Wauer den Leporello zum 99 und zum letzten Mal spielten und sangen, wie beide Rollen im Ensemble schwerlich weder vorher noch nachher gespielt und gesungen sind.

Noch ein Mal traten Beide wenigstens in einer Scene aus dem Don Juan vor die Berliner — es war am 26. Oktober 1847 und Heinrich Blume's Abschiedsbenefiz. Der glänzende Don Juan, Mafferu, Cinna, Telasko, Figaro, Bartolo, Dulcamara, van Bett, Marquis im »Postillon«, Bazano in den »Krondiamanten«, der sich in den letzten Jahren auch mit Glück dem rezitirenden Schauspiel in allen Fächern zugewandt hatte, wollte seinen Lebensabend in dem freundlichen Gbrlitz beschließen.

Dem guten Wauer war kein so friedliches Ausruhen von seiner langen verdienstvollen Bühnenthätigkeit beschieden, noch weniger ein so ungetrübtes Scheiden von der Bühne. Der neue Intendant, Herr von Rüstner, hat dem würdigen Veteranen viel Kränkungen zugefügt und ihm nach und nach seine liebsten und besten Rollen abgenommen, so den Paul Werner in »Minna von Barnhelm« und den Arkas in Goethe's »Iphigenie« — eine Rolle, die er seit 1816, unter den Intendanten der Grafen Brühl und Redern mit Erfolg gespielt hatte — und zwar mit der harten Begründung: daß die Iphigenie 1849 zu Goethe's hundertjährigem Geburtstage nur »mit den besten Kräften besetzt werden solle!« Ja, das thut einem alten stolzen ehrenhaften Künstlerherzen bitterweh! Und doch konnte Wauer nicht sofort tiefgekränkt der undankbaren Bühne den Rücken wenden — seiner unglückseligen Schulden wegen! Wie Recht hatte Jffland mit seinen väterlichen Mahnungen und Warnungen!

Erst im Herbst 1850 — ein Jahr vor seinem fünfzigjährigen Bühnenjubiläum — nahm Wauer tiefverstimmt seinen Abschied. Der König bewilligte ihm, — der nicht weniger als 6693 Mal in 601 verschiedenen Rollen aufgetreten war und »nie eine Rolle verborben hatte« — eine lebenslängliche Pension von 1500 Thalern und ein Abschiedsbenefiz. Er wählte das »Räthchen von Heilbronn« und spielte den Gottschalk zum 101 Mal. Mit welchen Gefühlen! Unser ehemaliger Kollege Louis Schneider hatte der Rolle des Gottschalk einige ergreifende Abschiedsworte hinzugefügt . . . Und der alte Wauer war nicht der Einzige in dem großen überfüllten Opernhause, dem die hellen Thränen über die Wangen rannen, als Räthchen — Frau Stieh-Hoppé — ihm den wohlverdienten Vorbeerfranz aufs graue Haupt setzte. Freund Blume sang dem Freunde von Görlitz aus zu diesem Ehrentage ein launiges »Heldengedicht in vielen Versen«:

»Wenn nun Dein Freund Dir heut Dein Leben schildert,
So stellt er erst den Junggesellen dar —
Deß Hausstand leider etwas sehr verwildert,
Der wohnungslos nie wo zu finden war.
Daß Iffland Dir in sehr gewählten Zeilen
Die Bitte schrieb: gefälligst mögest Du
Ihm Deine Wohnung endlich mal mittheilen,
Und wo Du legst Dein edles Herz zur Ruh'.

Denkst Du daran, wie oft Dich Geldnoth quälte,
Doch der Prozesse hattest Du sehr viel,
Die alle Du verlorst — doch nimmer fehlte
Dir glüh'nder Eifer nach dem Künstlerziel.
Es mußte Gram und aller Aerger weichen,
Stets hast Du würdig Deiner Kunst gezoht,
Nur Wen'ge werden Dich darin erreichen,
Dir war es immer klar, was Du gewollt! — «

Heinrich Blume kehrte noch ein Mal zur Berliner Bühne zurück, als Herr von Hülsen deren Intendant geworden war und den alten Praktikus als Opern-Regisseur berief. In Berlin ist der berühmte Don Juan 1856 gestorben und begraben. Das gab dem alten Wauer, der seit drei Jahren still und fast erblindet in Freienwalde lebte, den letzten Stoß. Jetzt war von dem einst so übermüthig lustigen vierblättrigen Freundes- und Künstlerkleeblatt nur noch ein einziges müdes Blatt übrig. Man hörte ihn nie über seinen Schmerz sprechen. Aber sein Auge weinte. Und er sprach jetzt oft von seinem Tode. Der ließ nicht lange auf sich warten. Doch selbst seine letzten Lebenstage wurden noch durch den Fluch seines Lebens verbittert: — Schulden! Die nahm er mit ins Grab hinab — im Juli 1857 auf dem schönen Friedhofs zu Freienwalde. Kaum ein halbes Jahr hatte Leporello seinen geliebten Don Juan überlebt.

Den Menschen Wauer charakterisirt eine kleine rührende Anekdote — die letzte seines anekdotenreichen Lebens.

»Am Tage vor seinem Tode kam ein armer Knabe und bot Waldbeeren zum Kaufe an. Es war aber nur wenig Geld im Hause. Deshalb wollte seine Gattin den Knaben fortschicken,

aber Wauer, welcher bis dahin im Halbschlummer gelegen und die Worte gehört hatte, sagte: »Hannchen! So nimm sie doch, besonders, wenn es arme Leute sind. Es gibt so wenig Glückliche. Armuth und Hunger thut so weh! so weh! Das weiß ich noch aus meiner Jugend! Kauf doch! Ich will sie gerne essen. Vielleicht hungert die Familie zu Hause, bis der Knabe die Paar Groschen bringt. So viel Geld wird sich wohl noch finden!«

Dem Künstler Wauer rief Ludwig Kellstab ins Grab nach: . . . »Die Grundlage seines gesammten Künstlerthums war Gesundheit, in der Auffassung, wie in der Ausführung. Dadurch wurde seine Kunst eine so allgemein und herzlich ansprechende im Gebiet des Ernstes, wie in dem der Komik. »Wauer hat nie eine Rolle verdorben!« — war ein künstlerisches Lob, das ihm bei seinen Lebzeiten ganz allgemein und mit vollstem Rechte der Wahrheit gespendet wurde. Tiefes Untersuchen, geistiges Zerlegen einer Aufgabe oder gar verworrenes Grübeln darüber war nicht seine Sache; der Charakter, den er eben darzustellen hatte, verschmolz sich wie von selbst mit seinem ganzen Wesen. Darum stand er so naturwahr, so wohlthuend wirklich, oft so ergreifend vor dem Zuschauer . . . Die Grund-Biederkeit seines Wesens war es, welche den Hauptleitfaden abgab für diejenigen Rollen, die ihm übergeben werden mußten, für die es möglich war, daß er sie ganz in sein Naturell aufnahm. Doch hatte er auch eine so glückliche heitere Lebensanschauung — fast immer die Frucht einer pflichttreuen Thätigkeit — daß ihm der Scherz eben so zugänglich war, wie der in sein Gebiet einschlagende Ernst der Herzlichkeit. Darum stand er als Leporello, als Notar (?) in der »schönen Müllerin« ebenso gesund und sein innerstes Selbst ausprägend vor uns, wie als Rocco in »Fidelio«, als treuer Waffendiener im »Räthchen von Heilbromm«, als Kent im »Lear« und in ähnlichen warmen Aufgaben . . .«

Welch eine schöne Grabchrift für ein reiches, volles Künstlerleben!

Ein lieber prächtiger Kollege und treuer begabter Menschendarsteller warst auch Du: Johann Gottlieb Christian Weiß! Mir, der jüngsten unerfahrenen Kollegin wurdest Du ein besonders aufrichtiger Freund und kluger Berather. Das danke ich Dir heute noch im Grabe!

Es war womöglich ein noch armseligeres Leben, als die Jugendzeit Wauers, in dem der arme Magdeburger Waisenknabe am Ausgange des vorigen Jahrhunderts aufwuchs. Vater- und mutterlos aß er das harte — bittere Brod des Waisenhauses. Die Domschule gab ihm nothdürftigen Unterricht. Aber dennoch erblühte dem armen Waisenschüler schon ein beglückendes Sehnen und Ahnen in der Brust: Thalia und Melpomene hatten ihn geküßt und Urania ihn angelächelt. Er hatte Kogebue's Ritterschauspiel: »der Graf von Burgund« gesehen. Mit einem Schulfreunde errichtete er auf kahlem Hausboden aus Vorhängen und Bettdecken eine Art Bühne — und dort spielte der Knabe Weiß in einigen kleinen Stücken von Kogebue und in Engels »dankbarem Sohn!« Aber dies Komödienpiel machte nicht satt und gab weder Wohnung noch Kleidung und das Waisenhaus und die Domschule sagten ihrem schon ziemlich herangewachsenen Waisenknaben: Nun stehe auf eigenen Füßen und sorge für Dich selber! Der junge Weiß war froh, in einer Leihbibliothek Beschäftigung, Brod und Komödienbücher zu finden. Diese Lektüre und der Besuch des Stadttheaters, sowie die Bekanntschaft mit einigen Schauspielern, die häufig in den Bücherladen kamen, nährten in dem neunzehnjährigen Jünglinge nur noch heißere Sehnsucht nach den lockenden Brettern. Er hatte das Glück, von dem Magdeburger Theaterdirektor Fabrizius mit monatlich zehn Thalern engagirt zu werden. Aber erst, als er Jffland in Magdeburg gastiren sah, fand er ein würdiges Vorbild für sein ernstes Streben. Unzelmann und Ludwig Devrient begeisterten ihn. Letzterer erkannte in dem jungen Kollegen ein verheißungsvolles Talent und empfahl ihn an Direktor Herzfeld nach Hamburg.

Dort kam Weiß in die rechte Schule. War auch der große Schröder jüngst gestorben, so fand er doch noch dessen Schule und Schüler vor, von Herzfeld liebevoll gepflegt. Jetzt entwickelte sich das freundliche Talent unseres Weiß schnell und glücklich. »Natur und Wahrheit!« — stand auch auf seiner Künstlerfahne. Das bürgerliche Drama und Lustspiel war seine große fruchtreiche Domäne: Besonders zeichnete ihn ein echter liebenswürdiger Humor aus, für den sein gutes ehrliches, wenn auch nicht sonderlich schönes Gesicht wie gemacht war. Raslos arbeitete er an sich fort und fort, seine vernachlässigte Jugendbildung nachholend, seine geliebte, so hoch und heilig gehaltene Kunst immer reifer und reicher gestaltend. Sein Wahlspruch war: Streben ist Leben!

So konnte Weiß schon nach sieben Hamburger Lehrjahren es wagen, auf der Berliner Hofbühne zu gastiren, — und als Kommissair Wallmann in der »Aussteuer«, Scarabäus in der »Whistpartie«, Rath Blümlein in »Welche ist die Braut« und als Tartüffe mit so glänzendem Erfolge, daß er mit 1200 Thälern engagirt wurde. Fast gleichzeitig mit mir trat er in den Verband des Berliner Hoftheaters. Das brachte die beiden Neulinge gleich anfangs einander näher. Und diese gute Kollegialität ist während meines ganzen Berliner Engagements nie, auch nur vorübergehend, getrübt worden. Ich war dem reiferen fünfunddreißigjährigen Manne, dem vom Grafen Brühl schon nach zwei Jahren die von Pius Alexander Wolff bis dahin geführte Regie des Lustspiels anvertraut werden konnte, gegenüber ja immer die Lernende, Gewinnende. Brachte doch Weiß die großen Traditionen des großen Schröder mit auf unsere Bretter.

Wie gern spielte ich mit ihm, dem Meister in humoristischen gutmüthigen Väterrollen! Köstlich war er als Vansen im »Egmont«, Just in »Minna von Barnhelm«, Doktor Platanus im »Ball von Ellerbrunn«, Konstant in der »Selbstbeherrschung«. Da strahlte er förmlich von Heiterkeit und

Liebenswürdigkeit. Jede dieser Rollen und Masken hätte einem Genremaler als würdigstes Modell dienen können. — Hofrath Valentin Leichmann urtheilt über ihn: »Wie Wolff die Poesie personifizierte, Beschort als der Repräsentant der weltlichen Geschliffenheit genannt werden konnte, so vertrat Weiß das bürgerliche Drama in seinem ganzen Umfange!«

Es war dem guten Kollegen noch vergönnt, 1852 sein fünfundzwanzigjähriges Regisseur-Jubiläum auf der Berliner Bühne zu feiern. Im nächsten Jahre haben die Freunde einen braven Mann und treuen Künstler begraben!

Und es folgt Kreuz auf Kreuzlein — und jedes steht am Ausgange eines einst vollblühenden Menschen- und Künstlerlebens.

Karl Stawinsky, ein Berliner Kind und Schüler Jfflands, kehrte erst 1828 als achtunddreißigjähriger fest und sicher ausgebildeter Menschendarsteller von bunten Künstlerfahrten an die Hofbühne seiner Vaterstadt zurück. In edlen Vätern und Charakterrollen, wie Oberförster in den »Jägern«, zeichnete er sich durch Naturwahrheit und stattliche würdige Repräsentation aus. Glücklicher wirkte er noch in höfischen Geckenrollen, wie als Hofmarschall von Kalb, und als »junger Vater«, wie Graf Klingsberg. Eine umfassende Bildung und Erfahrung stand ihm als Regisseur zur Seite. Er ließ sich 1856 pensioniren. Die Jahreszahl hinter seinem Todtenkreuze fehlt mir — auch bei meinem guten, gewandten und humorvollen, wenn auch nicht grade glänzenden »jugendlichen Liebhaber«: Gustav Krüse mann, der im gleichen Jahre mit Stawinsky seine Pensionirung bewirkte, da seine Jahre nicht mehr für jugendliche Liebhaber und elegante Bonvivants paßten — und er sich nicht in die gesetzten Väternrollen finden konnte. Auch ihn hatte das kleine Liebhabertheater »Urania« zum Schauspieler gemacht.

Als Kollege war er gutmüthig und gefällig und manche lange Fahrt im rumpelnden grünen oder rothen Theaterwagen durch den märkischen Sand zu Vorstellungen im Stadttheater oder im Neuen Palais zu Potsdam hat uns der heitere lebenswürdige Bondivant durch seine Geschichtchen und Anekdoten gewürzt.

Kollege Emil Franz, ein Sohn des einst berühmten Bassisten, des ersten deutschen Sängers, der es gleich einer Maravagen durfte, mit Italienern in der italienischen Oper aufzutreten, war mit mir in gleichem Alter und wurde bald nach mir für die königliche Bühne engagirt, nachdem er in der »Urania« das Campenieber überwunden hatte. Schon als neunjähriger Knabe war er aus eigenem Antriebe und ohne Wissen seiner Mutter — sein Vater war schon seit drei Jahren todt — kühnlich zum Grafen Brühl gelaufen und hatte ihn flehentlich gebeten: ihn ein Schauspieler werden zu lassen, wie sein Vater gewesen. Und Graf Brühl hatte den Knaben treu im Auge behalten und viel für seine Ausbildung gethan.

War nun Emil Franz auch erst siebenzehn Jahre, als er mit mir die Bühne betrat, so ist er doch als Schauspieler eigentlich nie jung gewesen. Er spielte sogleich das alte — ja, das älteste Fach. Schon im ersten Jahre gab er den hohlstimmigen Geist im »Hamlet«. Und so ist es geblieben. Er war ein fleißiger, denkender und strebsamer Künstler und braver Kollege. Warum er noch im Jahre 1853, nachdem er über 28 Jahre in nicht weniger als 710 Rollen der Berliner Bühne mit Erfolg angehört, dieselbe verließ und ein lebenslängliches Engagement unter Laube am Wiener Hofburgtheater annahm? — das sind moderne Intendantur-Räthsel. Noch viele Jahre hat Emil Franz in Wien mit Erfolg Odoardo und Bruder Lorenzo, Verse und Burleigh, Kent und Buttler, Alba und Theramen gespielt, stets ein unermüdlicher, brauchbarer Schauspieler.

Ferdinand Rühlking, der trockne Humorist im Leben und auf den Brettern, für den Raupach seinen übernährischen

Till schrieb, durfte in dem tollen Jahr 1848 noch sein fünfzig-jähriges Bühnenjubiläum feiern. Schon im nächsten Jahre stand unter seinem Namen ein †.

Einer der edelsten und liebenswürdigsten Künstler und Menschen, mit denen ich je die Bühne betrat, war Karl Adam Bader, zu meiner Berliner Zeit anerkannt der erste Tenorist Deutschlands. Bader zählte sechsunddreißig Jahre, als ich seine Kollegin wurde, und war damals einer der schönsten Männer Berlins.

Seine glänzende Stimme, sein Talent und seine Liebe zur Musik entwickelten sich schon früh. Der Vater, Organist und Lehrer in Bamberg, gab ihm den ersten Unterricht im Violinspiel und Gesange. Seine helle reine Diskantstimme führte schon den achtjährigen Knaben in den bischöflichen Sängerkhor an der Domkirche seiner Vaterstadt — und nach zehn Jahren wurde er an derselben Organist und Chorregent. Daneben studirte er katholische Theologie. Aber die funkelnde Bühne lockte mächtiger. Das Bamberger Theater feierte damals unter der Direktion Franz von Holbeins und des genialen Kapellmeisters, Komponisten, Karikaturenzeichners und Poeten C. L. A. Hoffmann seine schönsten Blühtage. Von Beiden ermuntert und unterstützt, debütierte der zweiundzwanzigjährige Bader 1811 als Loredano in Paers »Camilla« mit überraschendem Glück und Glanz — und sein Belmonte und Sargines wurden für den Sänger zu berauschenden Triumphen. Die führten den jungen Tenoristen bald an die Hofbühne nach München, wo ein Lindpaintner und ein Brizzi von günstigstem Einfluß auf seine musikalische Ausbildung waren. In München fand Bader auch den beglückendsten Stern seines Lebens: die wenig schöne, aber liebenswürdige, geistreiche und herzengute Schauspielerin Sophie Laurent. Sie vereinten sich zu einer zwanzigjährigen wahrhaft musterhaften Ehe — die glücklichste, die mir in meinem ganzen

Bühnenleben unter Kollegen vorgekommen ist. Nach verschiedenen Engagements in Bremen, Hamburg und Braunschweig führte ein Gastspiel unseren Bader an die dauernde Stätte seines Ruhmes — nach Berlin, damals mit Recht »die Hauptstadt der Musik« genannt. Er debütierte als Tarar in Salieri's »Aur« — und war sogleich der verzogene Liebling der Berliner. Als ich Baders Kollegin wurde, blühte seine Wunderstimme in ihrer reichsten Pracht und vollsten Schönheit, stand der Sänger selber auf der Sonnenhöhe seines Weltruhmes. Seine Bruststimme umfaßte zwei volle Oktaven, künstlich stieg er noch einige Töne drüber hinaus in die Höhe; wie eherner Glockenklang tönte sie im Fortissimo — aber entzückend war ihr süßes schmelzendes Liebesgeflüster. Es war des Sängers ganz besondere Kunst, seine Stimme vom leisesten Säufeln zum brausenden Donnernrollen anzuschwellen — — und sie dann womöglich in einem Athem wieder zur zartesten Weichheit zu mäßigen und ausklingen zu lassen. Kein menschlich Ohr und Herz widerstand diesem Zauber. Durch diese Doppelnatur seines Organs wirkte Bader eben so hinreißend in zart lyrischen Partien als Joseph, Belmonte, Octavio, Tamino — wie in den stimmeverschlingenden Spontinischen Opern. Wie schmetterte er als Ferdinand Cortez Alles um sich her in den Staub! Seine berühmteste Leistung wurde der Masaniello, gleich hervorragend durch Gesang und Spiel. Die liebste war mir: sein herrlicher Vicinius!

Und mit welcher warmen innigen Liebe und Begeisterung hing Bader an seiner Kunst! So erinnere ich mich einer ergreifenden Scene in der Probe zu Spohrs »Jessonda«. Nach dem schönen Duett: »Laß uns dahin ziehn!« das er mit Jessonda-Seidler hinreißend, mit überströmendem Gefühl gesungen, hatte der Sänger Thränen in den Augen. Plötzlich brach er in die Worte aus: »Welche himmlische Musik! O großer Meister Spohr, wie kann ich Dir genug danken für die Gnade, Deine Zaubertöne dem Publikum übermitteln zu dürfen!« — Und

das ganze Orchester — wir Alle applaudirten dem enthusiastischen Sänger.

Wir Alle hatten ihn lieb, den edlen Künstler und lebenswürdigen Kollegen, der sich stets so süddeutsch warmherzig und anspruchslos gab. Mich rührte besonders seine zarte Liebe zu seiner unschönen Gattin, die mit den Jahren unförmlich dick und blatternarbig geworden war und von bösen spöttischen Zungen nicht selten »die Elefanttin« genannt wurde. Frau Bader war aber eine gute brave geistreiche Frau, reich an häuslichen Tugenden. Die Mutter und ich verkehrten gern mit ihr. Gar herzlich klang ihr bairischer Dialekt und »die Elefanttin« plauderte naiv-unschuldig, wie ein Kind. Ihren Gatten liebte und bewunderte sie, wie eine Gottheit.

Als Baders Gattin einige Jahre nach meinem Abgange von der Berliner Bühne starb, da war es, als sei seines Lebens Sonne für immer untergegangen. Er grämte sich krank und seine Stimme verblühte, wie die eines wunden Vogels. Und jetzt gewann auch der Tamtam-Lärm der Spontinischen Opern, denen ihre eiserne Kraft und Pracht so viele Jahre siegreich widerstanden, allmählig zerstörende Macht über diese einzige Stimme. Am 18. Januar 1849 stand Karl Adam Bader in seinem Abschiedsbenefiz zum letzten Mal auf der Berliner Bühne — in einer seiner lebenswürdigsten Rollen: als treuherziger Blondel in »Richard Löwenherz«. Bis an seinen Tod leitete er noch die Kirchenmusik in der katholischen Hedwigskirche zu Berlin — so zu der ersten Liebe seiner frohen Jugend zurückkehrend. —

Neben einem Bader ein Heinrich Stümer. Ja, das war eine reiche Tenor-Glanzzeit für die Berliner Bühne, wie sie nicht wieder gekommen ist. Auch Stümer, eines armen Dorfschulmeisters Sohn, ging gleich Bauer und Nebenstein aus der Berliner Kurvente hervor. Der gute Zelter entdeckte den armen Kurvente-Jungen mit der schönen Diskantstimme, der durch die Straßen Berlins sang, um als Schüler des

Grauen Klosters nicht zu verhungern, ließ ihn singen und führte ihn zu dem berühmtesten Gesangskünstler am Ausgange des vorigen und Anfange unseres Jahrhunderts: Righini, der ihn freundlich unter seine Schüler aufnahm und so weit brachte, daß Stümer 1811 als Mozarts Belmonte zuerst die Berliner Bühne betreten konnte. Er sang auch die andern Mozartschen Tenorpartien mit schönem Erfolge, ebenso Beethovens Florestan, Glucks Orpheus, Rinaldo, Achill, Pylades, Admet und er war Jahre hindurch ein Stern erster Größe — bis ein noch leuchtenderer Stern kam und ihn verdunkelte: Adam Bader. Dies war auch wohl die Veranlassung, daß Stümer schon 1831 von der Bühne als Sänger scheid und noch lange als erster Gesanglehrer in Berlin wirkte. Unter seinem Namen steht: † 27. Dezember 1856.

Ja, Kreuz auf Kreuz — eine lange, lange Reihe, auf die ich zurückblicken muß. Nur zwei Kollegen aus jenen Berliner Tagen leben mir noch: Eduard Devrient und Louis Schneider!

Eduard Devrient, der Nefte des großen Ludwig und der Bruder von Karl und Emil, hatte von der berühmten Künstlerfamilie das wenigste schauspielerische Talent für die Bühne mitgebracht, dafür aber eine zähe Energie und ehrgeizigen Fleiß. Sein Spiel behielt auch immer etwas Professorliches, mühsam aus hundert Systemen und Systemchen Zusammengesetztes — gleich seinen Theaterstücken. Er war ein denkender, ernst strebender Künstler, als gar zu exklusiver Kollege aber nicht sonderlich beliebt.

Zu meiner Berliner Zeit wirkte Eduard Devrient, ein Schüler Zelters, noch als Baritonist. Er hatte 1819 mit achtzehn Jahren in Glucks »Alceste« und als Masetto im »Don Juan« debütiert. Später sang er den Orest, Mozarts Figaro, Rossini's Barbier von Sevilla und Marschners Tempelr. Da

neben trat er im Schau- und Lustspiel in den buntesten Rollen auf. Erst nach Wolffs Tode versuchte er sich als Tasso, Posa, Weißlingen. Alles fleißig und mühsam ausgearbeitet und zusammengesetzt — aber kein Wolff! Größeren Erfolg hatte Eduard Devrient als Leiter der Dresdener und Karlsruher Bühne, wenn es ihm auch nicht gegeben war, große Thaten zu hinterlassen. — Sein Porträt im Künstler-Album ist die Kopie eines etwas langweiligen Marmorrelief-Bildes. Eduard Devrient liebte stets das Aparte!

Wie anders lacht zwei Blätter weiter ein dunkler jugendlicher Vockentopf mit blanken fröhlichen Augen uns an! Und dies Bild trügt nicht. Louis Schneider war ein stets heiterer vielgewandter, elastisch-frischer Schauspieler und ein allgemein beliebter guter lustiger Kamerad.

Schon mit neun Jahren betrat der kleine Louis, hübsch und mit frischer Stimme begabt, in Reval, wo sein Vater, der frühere berühmte Waldhornist in der Kapelle des Prinzen Heinrich zu Rheinsberg und der spätere Berliner Operkapellmeister und Direktor sämtlicher Militär-Musik-Chöre des Königlichen Garde-Corps, vorübergehend unter Kozebue's Direktion als Kapellmeister wirkte, in einer Knabenrolle in »La Peyrouse« 1814 die gefährlichen Bretter. Mit den Eltern — die Mutter war als Karoline Portmann Kammerfängerin in Rheinsberg gewesen — kam der junge Schauspieler nach Berlin und debütierte, fünfzehnjährig, als Elamir in der Oper »Azur« so glücklich, daß er engagirt wurde. Doch schon nach einigen Jahren trieb ein seltener Wissens- und Bildungsdrang den Jüngling in die Welt hinaus. Er bereifte Frankreich, England und Italien und studirte die berühmtesten Bühnen und Künstler und die Sprachen des Landes. Der Reisende entwickelte ein wunderbares Sprachentalent, so daß er später nicht nur unter dem Pseudonym Both mit Gewandtheit aus fast allen lebenden Sprachen für die Bühne übersetzen, sondern an der Berliner Militär-Akademie als Lehrer im Eng-

lischen und sogar im Russischen wirken konnte. Diese Kenntniß des Russischen machte es dem Vielseitigen auch möglich, Jahre lang als — Petersburger Korrespondent, wohnhaft in Potsdam, für die Kreuzzeitung zu schreiben. Nachdem Louis Schneider sich auf den Bühnen zu Baden-Baden, Rastatt und Düsseldorf als Komiker weiter ausgebildet hatte, kehrte er nach Berlin zurück und wurde von 1827 an mein werther Kollege. Wie lustig wir in dem wunderlichen Melodrama »Robinson Crusoe« mit einander gespielt haben, er als Freitag, ich als sturmverschlagener Kaufmannssohn, — habe ich in meinen Komödiantenfahrten in dem Kapitel »Potsdam« bereits zum Ergötzen der Nachgeborenen erzählt.

Louis Schneider trat damals mit Vorliebe in solchen equilibristisch-pantomimischen Stücken auf, für die auch die jugendhafte Mobilität meiner Kinderjahre vom Balletmeister Hoguet nicht selten herangezogen wurde: »Sie noch nicht switz, Sie noch nicht aben genug studirt!« Diese Proben waren die heitersten meines ganzen Bühnenlebens. Kollege Louis Schneider war da unermüdetlich in neuen schwierigsten Positionen und Evolutionen und unererschöpflich in ergötlichen Einfällen. Hoguet war so zufrieden mit seinem neuen lustigen Pantomimiker, daß er Louis Schneider sogar die große Rolle des Bertrand in seinem überkomischen Abenteuer-Ballet: »Robert und Bertrand« anvertraute. Und Schneider führte sie Jahre lang auf das Heiterste und Originellste zur Lust der Berliner durch. Daneben wirkte er mit großem Beifall in komischen Opern-Partien, so als Basilio in »Figaro's Hochzeit«, — und später als Peter im »Kapellmeister von Venedig«, Direktor Schikaneder im »Schauspielbirektor«, Peter in Lorkings »Beiden Schützen«, — mit noch größerem in der Posse und im Vaudeville. Der Komiker Louis Schneider war überhaupt am größten in kleinen Stücken durch eine eigenartig drastische, dumm-verschmitzte, erfinderisch-elastische und doch konsequente Komik, die ihn berechtigte, neben den Komikern par excellence: Gern und Rüttsling, ehrenvoll

seinen Platz auf der Bühne und in der Gunst des Publikums zu behaupten. Seine berühmtesten Rollen waren Kogebue's »Vielwiffer« und »Der reisende Student« — bis Schneider sich später selber kleine Genrebild-Rollen »auf den Leib schrieb«, wie den Peter im »Heirathsantrag auf Helgoland«, den Landwehmann Friedrich Wilhelm Schulze im »Kurmärker und die Pikarde« und den »Fröhlich«. In solchen Genrebildern und Quodlibets, zum Theil aus dem Französischen übersetzt, war Schneiders Feder ungemein gewandt und fruchtbar. So trat er in den Jahren 1841 und 42 an zwei Abenden mit nicht weniger als — sechs eigenen Genrebildern vor die Berliner: »Der spanische Contrebandier und seine Geliebte« — »Der pyrenäische Gebirgsfänger und die Bearnerin« — »Hans und Grete« — »Eine Nacht in Venedig« — »Ein schottischer Klanshäuptling und sein Sohn« — »Der Kurmärker und die Pikarde«. Sind auch fünf von diesen Stückchen inzwischen von den Brettern verschwunden: — der »Kurmärker und die Pikarde« singen und tanzen, leben und lieben auf ihnen noch heute ebenso jugendfrisch und fröhlich fort, wie vor fünfundsreisig Jahren. Wie würde es die junge Lina vor einem halben Jahrhundert beglückt haben, als Pikarde mit Landwehmann Louis Schneider aufzutreten! Es ist eine Rolle, als wäre sie für meine — ferne Jugend geschrieben.

Louis Schneider ist seit seiner Soldatenzeit ein treuer kurmärkischer Landwehmann gewesen — und bis heute geblieben. Das hat ihm — seltsam genug — einst die königliche Bühne in Berlin verschlossen, dafür aber einen freundlicheren Ehrenplatz in der Gunst zweier preussischer Könige aufgethan.

Es war im Mai des fieberwirren Jahres 1848. Die Republikaner hatten eine Versammlung von Berliner Landwehmännern zusammengetrommelt und versuchten, sie gegen das männerknechtende Kalbfell aufzureizen — zu offener Empörung. Da trat ein freiwilliger Landwehmann, die Soldatenmütze mit der schwarzweißen, damals bei den Republikanern und Demo-

kraten streng verpönten Preußen-Kokarde auf den Locken, auf die Rednertribüne — und hielt eine so begeisterte und begeisternde patriotisch-royalistische Rede, daß ihm donnernder Beifall lohnte und mehrere Tausend Landwehrmänner sogleich sich freiwillig einkleiden ließen . . . Der Redner war: Louis Schneider.

Aber noch denselben Abend rotteten sich gegen tausend Mäznmänner und Weiber vor Schneiders Wohnung zu wüstem Geschrei und Ragenmusik zusammen — dann zogen sie vor des General-Intendanten Küstner Haus und forderten drohend: daß Schauspieler Schneider die königliche Bühne nicht wieder betrete und sofort seine Entlassung erhalte! — Sie erreichten ihren Zweck.

Louis Schneider ging zu einem Gastspiel nach Hamburg. Aber auch dahin folgte ihm die demokratische Achterklärung. Bei zweimaligem Auftreten wurde er von seinen politischen Gegnern ausgepiffen und ausgepocht. Da trat er kühn, mit flammenden Augen an die Lampen und wiederholte sein politisch-patriotisches Glaubensbekenntniß, hinzufügend, daß er nie wieder eine Bühne betreten werde — vor solchen demokratischen Schreiern . . . Eine Hinterthür rettete ihn vor den Insulten des Hamburger Pöbels.

Kollege Schneider hat Wort gehalten. Er hat nie wieder eine Bühne betreten und auch kein neues Stück für sie geschrieben. Daß er sich aber ein warmes Herz für die Kollegen bewahrt hat, beweist die durch seine Ideen und seinen Eifer in's Leben gerufene Gründung der »Perseverantia«, einer Altersversorgungsanstalt für deutsche Bühnenmitglieder. Leider ist das so wohlgemeinte und so wohlthätige Institut nach einer Reihe von Jahren wieder eingegangen — aus Mangel an Theilnahme von Seiten der Nächstbetheiligten: der Schauspieler, die in jungen fröhlichen Tagen noch immer zu wenig daran denken, daß einst das Alter kommt und mit ihm nur zu oft — die bitterste Noth!

Schneiders patriotische Bestrebungen, die sich noch weiter durch eine langjährige Herausgabe der Militär-Zeitschrift

»Der Soldatenfreund« und durch regste Theilnahme an dem Berliner und Potsdamer Geschichtsvereine, dessen Vorsitzender der Unermüdlche noch heute ist, reich bethätigten, fanden durch zwei preußische Monarchen Anerkennung und Lohn. König Friedrich Wilhelm IV. ernannte ihn zu seinem Vorleser und zum Hofrath. Kaiser Wilhelm behielt ihn als Vorleser bei und fügte dem Hofrath noch den »Geheimen« hinzu. So kann der werthe Kollege auf ein langes sonniges, reich-geehrtes und reich-dekorirtes Leben zurückblicken.

Mir war es eine große Freude, daß Louis Schneider beim Erscheinen meiner ersten Bühnen-Erinnerungen sich der alten Kollegin wieder erinnerte und freundlich nahte: in alter traulicher Kollegialität aus der Jugendzeit.

Und jetzt die lieben Kolleginnen! Welch reicher seltener Kranz — leuchtende Blüte an Blüte — einst! Heute sind nur noch drei welke müde Blätter übrig. Wie bald — wie bald werden auch sie verweht sein!

Schweigt, ihr muntren Nachtigallen,
Unsre Frühlingszeit ist aus!

Von den meisten Kolleginnen habe ich schon hin und wieder gesprochen und auch auf späteren Blättern werde ich Gelegenheit finden, auf sie zurück zu kommen. Hier nur allerlei Ergänzendes!

Da ist zuerst unsere würdige und liebenswürdige Veteranin: Mutter Krickeberg! Wann sie geboren wurde, weiß ich nicht. Sie sprach nicht gern vom Alter, um so lieber von der rosigen fernem Jugend — mit der frohmüthigen Jugend. »Kinder« — sagte sie oft lächelnd — »der Franzose behauptet: Ich bin so alt, wie ich aussehe! Ein berühmter englischer Kollege pflegte auf zudringliche Fragen nach seinem Alter zu antworten: Ich befinde mich sehr wohl! Mutter Krickeberg meint: Ich bin so alt, wie mein Herz ist! Und das ist jünger, als das Herz manches zwanzigjährigen alten Mädchens! Darum verkehre ich

auch so gern mit der lieben jungherzigen, warmblütigen, vollblühenden Jugend! Das erhält das Herz frisch und jung und die Augen hell und blank. Es lebe die ewige Jugend!»

Mutter Krickeberg sah damals — 1825 — schon recht verwittert aus. Aber ihr Herz war jung und fröhlich geblieben. Und doch hatte Mutter Krickeberg schon ein langes wechselreiches und oft recht schweres Leben hinter sich, als ich sie kennen lernte, und es stand bei ihrer zunehmenden Schwerhörigkeit gänzliche Taubheit und mit dieser — Bühnen-Unfähigkeit zu befürchten. Diese würde die leidenschaftliche Künstlerin noch schwerer betroffen haben, als die Taubheit selbst, obgleich sie oft schmerzlich klagte: daß sie das Singen ihrer geliebten Kanarienvögel nicht mehr höre!

Die kleine Sophie Friederike Koch war ein echtes Komödianten-Kind, das etwa 1770 zu Hannover geboren wurde. Ihr Vater, einer vornehmen Adelsfamilie entsprossen, hatte im abenteuerlichen Drange heimlich das Elternhaus verlassen, den bescheidenen Duzendnamen Koch angenommen und sich bei dem berühmten Roverre in Paris zum Solotänzer ausgebildet. Als solcher glänzte er längere Zeit bei der Ackermannschen Gesellschaft. Er wird als ein sehr gebildeter und geistreicher Mann gerühmt, den Friedrich Ludwig Schröder und Lessing ihrer Freundschaft würdigten. Später verließ er das Ballet und widmete sich unter Eckhof in Gotha mit Glück dem Lustspiel. Besonders excellirte er in den damals so wichtigen und beliebten Rollen dumm-verschmitzter Bedienten. Noch berühmter ist seine Gattin geworden: Franziska Romana Koch, geborne Giranek, eine der glänzendsten Sängerinnen ihrer Zeit.

Erst nach ihrer Verheirathung hatte sie das Ballet mit der Oper vertauscht. Benda komponirte für sie seine Opern »Romeo und Julie« und »Valer« und Schweizer die »Alceste«. Noch mehr als ihre herrliche Stimme wurde ihr feuriges Spiel bewundert. Als Hannover 1769 seine erste Gesellschaft »Teutscher Hof-Schau-Spieler« unter Direktion von Abel Seyler,

dem Konkurrenten der Schröder-Ackermannschen Truppe, erhielt, kam auch das Künstler-Ghepaar Koch nebst Eckhof nach Hannover. Hier wurde Sophie Friederike Koch geboren. Als lebhaftes frühreifes Kind konnte sie schon während der kurzen Glanzzeit des Hoftheaters zu Gotha von 1775—78 unter Eckhofs Direktion mit Glück in Kinderrollen auftreten. Sie wohnte dem ersten Debüt des jungen Jffland und dem letzten Auftreten und Leichenbegängnisse Eckhofs bei. Welche Erinnerungen für Mutter Krickeberg!

Vom Vater und der Mutter auf's Sorgfältigste ausgebildet, betrat Sophie Friederike Koch 1787 zuerst das junge Berliner National-Theater als Charlotte im Lustspiel »Die drei Töchter« — und mit so freundlichem Erfolge, daß sie vom Direktor Döbbelin und dem artistischen Beirath, Professor Engel, engagirt wurde. Sie wirkte jetzt mit Glück als jugendliche Liebhaberin im Schau- und Trauerspiel und als Sourette im Lustspiel und in der Oper. Sie zeichnete sich durch ein einfach-natürliches herzliches Spiel aus, konnte aber doch nicht mit der genialen Friederike Anzelmann und der Schönheit Baranius rivalisiren, ohgleich sie Beide an wissenschaftlicher Bildung weit überragte. So finden wir die junge Schauspielerin bald in Schwerin als Gattin des Hofschauspielers Krickeberg wieder und dann das Ghepaar in Hamburg bei Schröder engagirt. Ein Halsleiden zwang die junge Frau, die mildere Luft an Kassels Hofbühne aufzusuchen — bis ihr Gatte 1801 die Direktion der Schweriner Bühne übernahm, zuletzt unter des Grafen Hahn goldner Unterstützung. Jetzt konnte die Direktorin Krickeberg eine reiche und vielseitige Thätigkeit entfalten, wozu Talent und Bildung sie berechtigten. Sie spielte nicht allein die ersten Liebhaberinnen und Heldinnen — sie führte auch die ganze literarische Korrespondenz der Direktion. So kam sie mit Goethe und seinem Hofkammerrath Kirms, mit Schiller, Tieck, Kozebue und anderen Berühmtheiten jener Tage brieflich in Berührung. Ein Brief an Tieck ist in dessen

Korrespondenz abgedruckt und zeugt von der hohen Bildung der Schreiberin. Aber auch des Grafen Hahn Hunderttausende gingen bei dessen wahnsinniger Theaterwirthschaft schleunigst zu Ende — und bereits 1811 finden wir das Ehepaar Krickeberg wieder als Mitglieder der Schröderschen Bühne in Hamburg, bis Beide einem Rufe des russischen General-Konsuls Kogebue nach Königsberg folgten. Als der Etatsrath August von Kogebue Königsberg und dessen Bühne 1816 verließ, um nach Petersburg zu gehen, gastirten Krickebergs auf Engagement in Berlin. Zelter referirt darüber am 16. Juni 1816 an Freund Goethe: »Das Schauspiel habe ich auch wieder besucht, um eine Madame Krickeberg aus Königsberg, die Gastrollen spielt, zu sehen. Die Frau spricht gut und rund, ist aber leider etwas zu stark an Jahren vorgerückt!« Sie gastirte jedoch als Großmama in dem von Kogebue für sie geschriebenen gleichnamigen Stücke und als altes Fräulein von Saalen in der »Unvermählten« so glücklich, daß Graf Brühl sie mit 1400 Thaler engagirte — in jener Zeit, als ein Ludwig Devrient in Berlin nur 1600 Thaler und Pius Alexander Wolff gar nur 1160 Thaler Gage hatten, eine große Summe, welche für die geistige und schauspielerische Bedeutung von Mutter Krickeberg spricht. Ihr schon kränklicher Gatte wurde nicht mit engagirt. Er starb zwei Jahre später. Mutter Krickeberg aber hat trotz ihrer »zu starken Jahre« in Berlin noch einundzwanzig Jahre lang das Fach der komischen und tragischen Mütter ganz und voll ausgefüllt. Ich habe nie eine treuere Hannah Kennedy auf der Bühne gesehn — nie eine erschütterndere Armgard, obgleich selbst eine Sophie Schröder diese kleine Rolle nicht verschmähte. Ueber eine andere Meisterleistung der sechzigjährigen Frau schreibt Rahel 1828: »Richard III.! . . . Welch ein Meisterstück und wie gespielt von der Madame Krickeberg — alte Herzogin von York, des Bösewichts Mutter — und Madame Schröck, verbannte Margaretha. Ueber meine Vorstellung! . . . Die Krickeberg wie eine symbolische Person: Das Alter! Das hat immer Gram und

größern, als alle Jüngern. Die drei Königinnen — Töchter und Mütter von Königen — saßen wie drei Parzen und besprachen der Welt Unheil im Gefühl der eigenen Leiden . . .“

Wie Mutter Krickeberg auf der Bühne sich stets durch Verstand, Geschmack und Feinheit auszeichnete, so auch im bürgerlichen und kollegialischen Leben. Sie war eine treue allgemein beliebte Kollegin und ihr hochgegiebeltes Vogelstübchen in der vierten Etage am Gendarmenmarkt oft der Zufluchtsort für Freud und Leid. So herzlich Mutter Krickeberg mit uns fröhlichen jungen Mädchen schwärmen und lachen konnte, eben so ehrlich konnte sie mit den Betrübten und Sorgenvollen weinen. Niemand ging ungetröstet von ihr! Hatte sie doch selber des Lebens dunkle Stunden, Noth und Sorgen und Enttäuschungen reichlich erfahren und tief empfunden. Zu meiner Berliner Zeit hätte sie, die Bescheidene, Einfache, von ihrer brillanten Gage sogar glänzend leben können, wenn nicht mehrere unglücklich verheirathete Töchter und — ich weiß nicht — wie viel nothleidende Enkel unaufhörlich von der guten Großmutter hätten haben wollen. Und deren Liebe wurde nie müde zum Geben.

Auch auf eine große Herzens-Leidenschaft konnte Mutter Krickeberg zurückblicken — und auf eine große Herzens-Enttäuschung. Ihre erste Liebe war — Friedrich Genz gewesen. Und sie war sein Opfer geworden — wie so Viele, so Viele! Sie war siebenzehn Jahr, als sie 1787 zuerst die Berliner Bretter betrat — und Friedrich Genz dreiundzwanzigjährig und Geheimssekretär beim Berliner Generaldirektorium — und Beide warmherzig und lebenslustig und geistprühend. Ist's da ein Wunder, daß die junge gläubige Unschuld den Liebeschwüren des führerischen frivolen Jünglings Genz glaubte — desselben Libertin Genz, der ein halbes Jahrhundert später noch eine bezaubernde Mädchenknospe zu bethören und an sich zu fesseln wußte: — Fanny Elsler!? Mutter Krickeberg hat ihr Leben lang diesen zerblätternen Jugendtraum nicht vergessen können.

Das knüpfte ihre Freundschaft mit Rahel, der Herzens-Vertrauten von Friedrich Genz, — mit Rahel, die wunde Herzen so gut zu trösten wußte und selber noch bis in ihr Alter hinein so gern ein Balsam-Tröpflein für die jungen Wunden in der eigenen Brust mit nach Hause nahm.

Von der unverwüßlichen Jugendlichkeit der alten Mutter Krickeberg sollte ich selber einst staunende Augenzeugin sein. Damals konnte ich siebzehnjähriger Uebermuth über diese seltsame Genz-Parodie herzlich lachen. Heute zittert in meinen greisen Wimpern eine Thräne der Rührung. Wie beneidenswerth erscheint mir jetzt die alte Mutter Krickeberg in ihrer jugendlichen Naturschwärmerei und in ihrem idyllischen Schäferkostüm.

Schon seit Jahren war es der glühende Herzenswunsch der alten Kollegin gewesen, einmal draußen im Grünen einige Monate »Sommer zu wohnen«, — wie der Berliner sagt. Schon oft hatte sie für diesen Lieblingswunsch gesorgt und gespart — aber immer waren in letzter Stunde die Töchter und Enkel wieder hilflos gekommen . . . und mit einem Entfugungsseufzer hatte die gute Großmutter ihren Sommer-Traum auf das nächste Jahr verschoben.

Endlich — im Sommer 1825 — konnte der große Plan ausgeführt werden. Mutter Krickeberg fuhr in einem echten schlechten »Charlottenburger«, hochbepackt mit unzähligen Vogelbauern voll piepsender Kanarienvogel-Familien und mit lange nicht benutzten Garderobe-Koffern und Körben strahlenden Augs nach dem damals noch ländlich grünen Charlottenburg. In einem winzigen Häuschen mit grünen Fensterladen und Thüren und einem Kaffeepflätzchen im Vorgarten unter den Linden ließ sie sich häuslich nieder. Wolffs sommerten in der Nähe — und wußten bald in den Proben in ihrer humoristischen Weise Wunderdinge von der verjüngten Mutter Krickeberg zu erzählen: wie sie im lichten Flügelkleidchen aus den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts — weiß, rosa, himmelblau oder blaßgrün, »aber stets vergilbt und verschossen« — zwischen ihren Kanarienvögeln

unter den Linden vor ihrer Thür saß und Mimili-Milch trank oder gleich einer idealen Theater-Schäferin durch die himmlischen Fluren »Schlorrendprfs« wandelte und die lieben Blümlein am Wiesenrande pflückte und dazu sang:

»Als ich auf meiner Bleiche
Mein Stückchen Garn begoß . . .«

Einst fuhr ich in glühender Julihitze hinaus nach Charlottenburg, Wolffs zu besuchen. Ich fand Frau Amalie allein zu Hause. Mit komischem Seufzer sagte sie mir: »Mein Wolff schwärmt mal wieder mit seiner glückseligen alten Schäferin durch die Wälder, durch die Auen und sucht mit ihr himmelblaue Vergißmeinnicht und unschuldsvolle Gänseblümlein — bei »die« Hitze! Mutter Krickeberg ist überglücklich bei dieser angenehmen Temperatur und an Wolffs Arm — das gute alte Lamm ahnungslos der bissigen Wolffsnatur an seiner Seite . . .« »Ah! da kommen unsere närrischen Naturschwärmer!«

Wirklich das wunderlichste Paar, das auf der Bühne als Parodie affectirter Ländlichkeit Furore gemacht haben würde. Die runzelvolle Schäferin in einem verblaßten himmelblauen Flügelleidchen des vorigen Jahrhunderts, ausgekeilt und fast unmöglich eng und kurz, dazu blaueidene Schuhe — »natürlich verschossen!« — mit zierlichen Kreuzbändern, an dem mageren bloßen Arm mit hohen durchbrochenen seidnen fingerlosen Handschuhen ein mit Feldblumen gefülltes niedliches Bastkörbchen, ein kolossales Feldblumenbouquet im Gürtel, ein nicht weniger großes auf dem breitrandigen Florentiner Strohhute mit lang nachwallenden weißseidenen Bändern — »natürlich vergilbt!« — so trippelte Mutter Krickeberg, grazios auf den Arm ihres galanten Kavaliere gestützt, unter den blühenden Linden zierlich auf uns zu. Ihr gutes altes Gesicht strahlte eitel Glückseligkeit und sie lachte und scherzte aufs Lebhafteste mit ihrem Begleiter.

Auch Pius Alexander Wolff hatte eine auffallende ländliche Sommertoilette gemacht. Er war eitel englisch Leder, Ran-

king und Stroh. In der Hand schwenkte er einen riesigen Feldblumenstrauß, an dem er und seine Schäferin abwechselnd rochen. Seine wunderbaren Augen blitzten, seine krankhaft eingefallenen Wangen waren lebhaft geröthet, sein beredter Mund sprühte von Witz und Heiterkeit . . .

»Nun, Ihr großen närrischen Kinder der Natur« — rief ihnen Amalie Wolff scherzend entgegen — »auf welchen elyrischen Gefilden habt Ihr heute botanisirt und poetische Gänseblümlein abbuchstabirt: Er liebt mich — von Herzen — mit Schmerzen . . .«

»Ein wenig — fast gar nicht!« — fiel die Schäferin mit neckischem Seufzer ein und sah dabei schelmisch-zärtlich-vorwurfsvoll auf ihren getreuen, noch immer jugendlich erscheinenden Gefährten.

»O—h! holbe Chloe! Welche Herzkränkung für Deinen zärtlichen Amynthas!« — und Wolff beugte mit der Grazie des vorigen Jahrhunderts ein Knie vor seiner Huldin und führte ihre Fingerspitzen zierlich an seine Lippen.

»Weh' Treulofer!« — sang Amalie Wolff mit den Tönen einer Dido Abandonnata — »Ich laß mich von dir scheiden, wenn Du Deine Chloe nicht sogleich zu — Tische führst, denn ich habe formidabeln Hunger und die lieben unschuldigen Fische der Spree kochen aus Rand und Band . . .«

»Danke, danke, meine Vögel erwarten mich zum Mittagbrod, auch speise ich, wenn ich Sommer wohne, nur ganz ländlich Milch und Eier. Aber, Theuerste, wenn Sie erlauben, komme ich zum Kaffee-Plauderstündchen wieder — und wie wäre es, charmantes Wölffchen, mit einem Abendspaziergange nach der himmlischen Jungfernhaide?«

Damit flatterte der unermüdliche, unverwüsthche sechzigjährige Schmetterling davon, daß der große Blumenstrauß auf dem Florentiner nickte und die gelbweißen Hutbänder in der Sonnenluft hinterherflogen . . .

Bretter betreten. Am 1. April 1842 ließ sie sich pensioniren. Sechs Wochen später, am 17. Mai, verwehte ihr letzter Hauch. Sie war eine brave Frau, eine wackere Künstlerin, eine treue, ehrliche Kollegin!

Mutter Eunike! Wie frohmüthig lacht sie mich aus meinem Bilderbuche — und aus der Erinnerung an. Unter der riesigen weißen Tollenhaube mit den hohen Flügelschleifen huschen krause silberne Vöckchen vor, um den Hals trägt sie einen mächtigen weißen Umklapptragen, wie die altdeutschen Studenten. Der Humor lacht aus ihren guten blanken Augen, drei Schelme kichern in den Grübchen von Kinn und Wangen. Ich habe nie eine — im besten Sinne — drolligere Kollegin gehabt, als Mutter Eunike. Selbst die ernsteste Gesellschaft, die finstersten Gesichter wußte sie durch ein hingeworfenes drastisches Wort zu erhellen und die kleinen intimen Dinners und Soupers bei Eunike's, wo es auch stets etwas besonders Gutes gab, sind die lustigsten meines Lebens geblieben. Dabei war die Häuslichkeit eine musterhaft geordnete, wie in dem solidesten Bürgerhause. Daß ich an Mutter Eunike's gastlichem Tische zuerst Ludwig Devrient näher kennen lernte, habe ich schon erzählt. Dort trat ich auch zuerst einem alten bewährten Freunde des Hauses näher: dem Geheim-Kämmerier des Königs — Papa Limm. Der ist auch mir ein treuer ehrlicher und hülfreicher Freund geworden und in mancher schwierigen Lebensstunde geblieben — bis an seinen Tod.

Im nächsten Jahre werden es hundert Jahr, daß Mutter Eunike als Theresie Schwachhofer zu Mainz geboren wurde. Sie war eine geborene Opern-Soubrette und erregte — noch ein halbes Kind — als solche in Frankfurt a. M. und Amsterdam das freundlichste Aufsehen. Kaum zwanzigjährig kam sie 1797 an das Berliner Nationaltheater unter der artistischen

Leitung von Professor Ramler und Kammergerichtsrath von Warsing, debütirte als Amor im »Baum der Diana« und entzückte durch Gesang und Spiel. Stimmen jener Tage nennen sie: Zierlich gebaut, grazids, anmuthig — und ihre Stimme volltönend und von großem Umfange. In demselben Jahre heirathete sie den glänzenden Tenoristen der Berliner Bühne — den unvergleichlichen Tamino in der »Zauberflöte« und Tarar im »Azur«, den geschiedenen Gatten von Henriette Schüler — der später so berühmten Händel-Schütz. Theresie Eunike wurde in ihrer Jugend besonders als Donauweibchen — Kleiner Matrose — Pilla — Papagena — Fritz im »Hahnen-schlag« — Paul von Husch in Rozebue's »Pagenstreichen«, Florine in »Fanchon« gefeiert. Sie entzückte durch Frische, Schalkheit und Humor. Zu meiner Zeit war sie die drolligste »komische Alte« — auf der Bühne, wie im Leben.

Ihre älteste Tochter Johanna hatte von Vater und Mutter die herrliche Stimme, Lieblichkeit, Anmuth und das große dramatische Talent geerbt. Sie war bald die reizendste Susanne — bald der unwiderstehlichste Page Cherubim in »Figaros Hochzeit«. Sie bezauberte die Berliner als Zerline, Klein-Rothkäppchen, Fanchon, Aennchen (Freischütz), Ollivier (Johann von Paris), Amenaide (Tancred) — vor Allem aber als E. T. A. Hoffmanns Undine. In »Richard Löwenherz« sah sie der Schwede Atterbom im Juli 1817 die Geliebte Richards »vortrefflich« spielen. Er nennt sie »romantisch, entzückend« und fährt dann fort: »Sie ist jene junge, schöne und wegen ihres fleckenlosen Rufes allgemein geachtete Sängerin, welche gewöhnlich die Undine in jener Oper darstellt, die Fouqué aus einer bekannten Sage machte und die von Hoffmann komponirt wurde. Sie hat auch in ihrer Gestalt, ihren Augen, ihrem Gesange und überhaupt in ihrem ganzen Wesen viel Undinenartiges, nur schade, daß das Weiche, Holde, feenhaft Enthusiastische, womit die Natur sie so reich begabt hat, schon aus seiner ungeschminkten Natürlichkeit in

ein wenig Koketterie auszuarten scheint . . . » Doch sollte Johanna Eunike nie wieder als Undine vor die Berliner treten. Am 29. Juli wurde das Schauspielhaus ein Raub der Flammen — und mit ihr die glänzenden Dekorationen zur »Undine«, nach Schinkels Entwürfen von Gropius so meisterlich gemalt. Die Oper wurde schon nach wenigen Aufführungen zurückgelegt und als sie mit neuen Dekorationen wieder in Scene gesetzt wurde, war ihr armer genialer Komponist längst begraben und seine erste zaubervolle Undine hatte ihre Stimme verloren und die Bühne verlassen. Sie war kaum fünfundschwanzigjährig, als die holde Stimme ihr plötzlich versagte (1825). Freund Timm wußte ihr eine für ihre jungen Jahre und für jene mageren Tage brillante lebenslängliche Pension von 800 Thaler zu verschaffen. Die Liebe versorgte sie noch glänzender. Der berühmte Hof-, Revuen- und Portrait-Maler Krüger verliebte sich sterblich in die lebenswürdige Johanna und führte sie als Gattin heim und trug sie bis an ihren Tod auf Händen. Sie war eine reizende Braut — und wurde die solideste Hausfrau. Ja, sogar ein wenig Eifersucht redete man ihr nach. Sie wollte immer dabei sein, wenn ihr Gatte junge hübsche Gesichter portraitierte. Als Krüger mein Pastellbild malte, dessen Photographie vor meinen »Komödiantenfahrten« steht, saß die gute Johanna regelmäßig im Atelier und strickte an einem immensen grauwollenen Strumpfe. Die Ehe war kinderlos, aber die glücklichste bis zu Johanna's Tode im Jahre 1856. Schon ein Jahr darauf folgte ihr der vereinsamte Krüger ins Grab.

Vater Eunike war schon 1844 im achtzigsten Jahre und Mutter Eunike 1849 vorangegangen, besonders von ihrer Tochter Johanna, die ihre Eltern bis zur Anbetung liebte, tief betrauert. Käthchen Eunike, meine holde Kollegin von der Königsstadt, heirathete die bildschöne erste Violine jenes Theaters. Ihr Gatte wurde später Musikdirektor in Bremen. Käthchen trat dort als Sängerin auf.

Karoline Eunice war die reizendste der drei schönen Schwestern. Für die Bühne hatte sie weder Talent noch Lust. Durch Timms Protektion wurde sie Kammerfrau der Fürstin Siegnitz. Als ich während meines Gastspiels in Berlin 1834 mit der Mutter beim Geheimkammerier speiste, stellte dieser uns einen angenehmen jungen Doktor als Bräutigam Karolinens vor . . . Wie viel Menschen-Schicksale — im engen Raum von wenigen Zeilen!

Es sind jetzt hundert Jahr, daß Luise Mühl — am 5. Juni 1777 zu Berlin geboren wurde. Niemand außer mir wird ihrer an dem Tage gedacht haben! Und doch war Luise Fleck-Schröck einst die holdste, lebenswürdigste und achtungswertheste Schauspielerin einer großen Kunstzeit!

Wie anmuthvoll — ja, wie schön ich die achtundvierzigjährige Frau mit den lieblichen reinen Zügen, dem überreichen Goldhaar und der süßen Vogelstimme bei meinem ersten Besuche noch fand, habe ich im ersten Bande meines »Bühnenlebens« schon erzählt. Ich sollte sie auch auf der Bühne bewundern und als musterhafte Hausfrau und Mutter schätzen lernen. Sie, die deutsche Ninon d'Enclos — was die unverwelkliche Schönheit und Jugend betrifft — durfte es wagen, Rollen, die ihr großer Fleck ihr noch einstudirt hatte, wie die Kordelia im »Lear«, noch nach 25 — ja, 30 Jahren zu spielen. Und sie spielte sie stets siegreich. Sie war noch als hohe Bierzigerin eine holdselige Kordelia voll Zärtlichkeit, Sanftmuth und echt weiblicher Würde. Ihre weiche klangvolle Herzensstimme rührte in dieser Rolle zu Thränen. Als Friederike Bethmann 1816 starb, war Luise Fleck-Schröck die würdigste Erbin ihrer Rollen. Sie entzückte als Margaretha in den »Hagestolzen«, Thekla, Gräfin Rutland, Elisabeth (Don Carlos), Emilia Galotti, Julie (Romeo), Elise Walberg,

Maria Stuart. Zu meiner Zeit war Mad. Fleck-Schröck auch ausgezeichnet im feineren Lustspiel: als vornehme Dame, als eitle oder eifersüchtige Frau. Dabei war sie geschmückt mit allen häuslichen Tugenden und noch lange die verehrteste Großmama im Kreise zahlreicher Söhne und Töchter, Enkel und Enkelinnen. Eine Tochter war an den bekannten Professor der Holzschnidekunst und Kalendermann Gubiß, eine zweite an Friedrich Ludwig Schröders Neffen, den Dr. Unzer, einen Sohn von Dorothea Ackermann, und nach dessen Tode an den namhaften Schauspieler von Lenz verheirathet, der auf dem Theaterzettel den bürgerlichen Namen »Kühne« angenommen hatte. — Der schönen Großmama war es noch vergönnt, ihr fünfzigjähriges Künstler-Jubiläum an der Berliner Bühne, der sie dies halbe Jahrhundert ununterbrochen angehört hatte, in vollen Ehren 1842 zu feiern. Dann trat sie in Pension. Drei Jahre später, als des Herbstes Blätter fielen, ist sie in Prenzlau im Hause einer verheiratheten Tochter gestorben. Auf ihren letzten Wunsch wurde die Leiche nach Berlin gebracht, um neben ihrem großen Fleck zu ruhen . . .

Ich werfe in meinem Bilderbuche noch einen wehmüthigen Blick auf dies süße mädchenhafte Gesicht . . . Staub! Alles Staub! Mein Herz fröstelt! Armes Menschenleben!

Wilhelmine Unzelmann war eine schöne stolze Erscheinung mit einem angenehmen Organ. Eine Tochter des berühmten Bassisten Franz, war sie schon mit zwölf Jahren unter Jffland im Chor aufgetreten. Zwei Jahre später, 1816, ließ Graf Brühl sie als Adele in »Fanchon« debütiren und, ihr schönes Talent richtig erkennend, durch die Professoren Lewekow und Koberwein und Pius Alexander Wolff für die Bühne ausbilden. Schon 1820 konnte sie als Jungfrau von Orleans auf-treten, — mit so großem Beifall, daß der König sogleich eine

Wiederholung der Rolle befaß. Dennoch konnte sie neben einer Stuch nicht aufkommen und mußte sich gewöhnlich mit zweiten Rollen begnügen. Ihr Trost war, daß sie Schicksalsgenossinnen hatte, — eine auch in mir! Zu ihrem Unglück mußte sie auch noch einen leichtsinnigen Sohn des alten leichtsinnigen Unzelmann und der im Leben nur zu oft zu genialischen Friederike Unzelmann-Bethmann heirathen. Erst als sie diese schwere Kette nach achtjährigem Glend 1829 abgeschüttelt hatte, athmete sie freier auf. Sie heirathete später den Ministerialsekretär Werner, blieb aber noch lange Jahre in Mütterrollen neben Frau Crelinger eine treue Stütze der Bühne. Sie war eine gewissenhaft fleißige, denkende Schauspielerin und aufrichtige Kollegin.

Henriette Sebastiani, geborne Collet, spielte schon unter Jffland mit Glück komische Alte und war noch zu meiner Zeit eine köstliche Mademoiselle Reinhold in den »Hagestolzen«, Jungfer Jacobe Schmalheim in der »Aussteuer«, Nachbarin in »Das war ich«, Sibylle in »Cäsario«, Frau Krebs in »Der grade Weg ist der beste«, streng charakterisirend und alle gewaltsamen äußeren Effekte verschmähend. Sie war eine echte Komödiantin der guten alten Zeit, die auch die undankbarsten Rollen mit Fleiß und Liebe spielte und dadurch hob; dabei eine gute wohlwollende, milde und treue Freundin. Als sie im Frühling 1827 als Madame Zephyr in Kogebue's Posse »Die gefährliche Nachbarschaft« von der Bühne Abschied nahm, um in Pension zu treten, ließ sie im Publikum und unter den Kollegen nur trauernde Freunde zurück. 1839 ist sie still gestorben. — Ihre Tochter Constanze Sebastiani war längere Zeit ein geschätztes Mitglied der Berliner Oper.

Wilhelmine Dötsch, geb. Schulz, hatte ihre Künstlerlaufbahn als konzertirende Flötenvirtuosin begonnen. Auf der Bühne war sie ausgezeichnet in niedrig komischen Rollen, besonders im Berliner Dialekt. So sehe und höre ich sie als Dörthe in den »Wienern in Berlin« noch lebhaft vor mir:

»Juäd'je Frau, als ick anjeht
Um die Ecke rannte,
Kam auf een Mal anjeßigt
Ihre juäd'je Tante,
Sah mir an un winkte mich,
Macht' een lang Jesichte:
Liebe Dörthe, weest Du nich,
Wo is meene Nichte!

— und als Fiechen in »Stündchen vor dem Potsdamer Thor«. Später gab sie auch mit Glück die Marzeline in »Figaro's Hochzeit«, Frau Bertrand in »Maurer und Schlosser«, Ruhme Brendel in den »Deutschen Kleinstädtern«. Sie war eine Busenfreundin von Frau Stieh und dadurch ihren meisten anderen Kolleginnen wenig freundlich gesinnt. Nach meinem Abgange heirathete sie den Advokaten von Brochem und starb schon 1839.

Luiſe von Holtei, dem idealen Käthchen von Heilbronn, durfte ich im Leben nicht näher treten. Ich sah sie nur einige Mal in ihren lieblichsten Rollen auf der Bühne — — und dann im Sarge!

Die junge holdſelige Kollegin kränkelte schon, als ich in den Verband des Hoftheaters trat. Ich konnte ihr keinen kollektionalen Besuch machen. Auch hatte ich gehört, daß Herr von Holtei ſich sehr — unfreundlich über mein Engagement ausgeſprochen, als eine Kränkung und Beeinträchtigung ſeiner Luiſe. Er hat mir auch bis auf den heutigen Tag nicht vergeben, daß ich an der königlichen Bühne in demſelben Alter für 1000 Thaler engagirt wurde, in welchem ſeine Gattin 300 Thaler erhielt, und daß ſie von 1817—25, ihrem Todesjahre, nur auf 800 Thaler Gage geſtiegen war, während mir ſchon im vierten Jahre nach meinem Engagement 1800 Thaler bewilligt wurden. Dafür — denn anders habe ich weder Luiſe, noch Karl von Holtei jemals gekränkt — hat der Unverſöhnliche mir noch oft ſeine Zähne und ſeine — Feder gezeigt.

In der vierten Woche nach meinem Engagement, am 28. Januar 1825, war ich in der Leseprobe von »Pauline«, Schauspiel von Frau von Weißenthurn, — da stürzte der alte ewig stotternde Theaterdiener Zäger in den Saal und konnte vor Erregung kaum hervorstottern: Soeben ist Frau von Holtei verschieden. . .«

Wie waren wir da Alle — Alle so erschüttert, als träfe jeden Einzelnen dieser Schlag ganz besonders. Mad. Wolff schluchzte laut auf und selbst ihr Gatte verlor die Fassung. Niemand vermochte weiter zu lesen. Der Regisseur, Herr v. Lichtenstein, schloß die Probe. Wolff flüsterte seiner Frau zu: »Ich will den armen Holtei besuchen. Soll ich Dich vorher nach Hause begleiten?« — »Nein! Ich muß mich hier erst fassen. . .« Ein Strom von Thränen unterbrach sie. — »Ich werde hierbleiben und Mad. Wolff nach Hause führen!« sagte ich hinzutretend. Aber vergebens suchte ich nach Trostesworten. Erst als Amalie Wolff von der verstorbenen Freundin sprechen konnte, milderte sich ihr Schmerz. Sie rühmte Luise Holtei als treue, sorgliche Mutter, liebende Gattin und fleißige Hausfrau. Sie sprach von ihrem reinen Engelsgemüth . . . Aber sie zitterte noch, wie sie an meinem Arm nach Hause ging. Beim Lebewohlsagen blickte sie mich liebevoll an und sagte herzlich: »Nie werde ich vergessen, wie auch Sie die Todesnachricht erschüttert hat. Und doch war Luise von Holtei Ihre gefährliche Nebenbuhlerin in dem Herzen des Berliner Kunstpublikums. Von heute an zählen Sie vertrauensvoll auf meine wahre mütterliche Freundschaft!« Und Amalie Wolff hielt Wort.

Dem Begräbniß der viel beweinten jungen Künstlerin wohnte auch ich bei — dem ersten in meinem Leben. In einem großen Parterrezimmer versammelten sich die Beileidtragenden. Das holde Käthchen lag unter Blumen weißgekleidet da, — so lieblich, als schlummerte sie süß unter dem Hollunderbaum, im Traum ihrem Ritter ihre mädchenhaft keusche Liebe ge-

stehend . . . Schwarze gescheitelte Haare umrahmten die edle Stirn, lange Augenwimpern beschatteten die Wangen, als müßten sie sich jeden Augenblick zu Wetter von Strahl erheben . . .

Und doch war das holdeste Rätchen von Heilbronn für immer von uns gegangen — die schönsten Augen Berlins sollten sich nie wieder öffnen . . . Starr lag sie da in ihrem Sarge . . . Wie das so eisig an mein junges, lebensfrohes Herz griff!

Vierzig Jahre sind ins Meer der Ewigkeit versunken, seit ich diese rührende Leiche gesehen, — und noch heute kann ich mich jedes Zuges des selbst im Tode so holden Antlitzes erinnern . . . Es wird wenig mehr von Luise von Holtei gesprochen: — und doch hat man nach ihr keine lieblichere Melitta — kein idealeres Rätchen von Heilbronn gesehen . . .

Karl von Holtei, sein Söhnchen und Töchterchen an der Hand, stand bleich und vergrämt neben dem Sarge, verzweiflungsvoll das überströmende Auge auf das süße blasse Gesicht geheftet. Welche bangen Gedanken — welche bitteren Klagen und Selbstanklagen müssen da durch seine Seele gegangen sein! Das ist mir erst klar geworden, als ich in seinem offenerzigen Selbstbekenntniß: »Vierzig Jahre« die Blätter über seine Luise las . . .

Luifens Kindheit war eine traurige, dunkle — und dies Dunkel hat selbst der offenerzige Herr von Holtei bis heute nicht zu lichten gewagt. Er erwähnt nur in den »Vierzig Jahren« aus der Zeit seines Brautstandes mit Luise (1820) eines Breslauer Gerüchts: Luise Rogée sei nicht die Pflgetochter ihrer Pflegemutter, der einst berühmten Sängerin Eigensatz, sondern deren leibliches Kind, und daß ihr »bereinst ein bedeutendes Vermögen zufallen werde. Obgleich ich nun sehr genau wußte, Luise sei die natürliche Tochter einer armen und keineswegs zu preisenden Frau in Wien, habe dort als kleines Kind schier betteln müssen, sei der sorglosen Mutter förmlich abgekauft und dann von gütigen Händen liebevoll und

sorgsam erzogen worden; obgleich ich sehr genau wußte, die wirkliche unmütterliche Mutter lebe noch und lebe von den Unterstützungen, die durch Luise ihr zufließen; obgleich ich das Alles wußte, schwieg ich doch zu jenen mystischen Andeutungen, erwiderte sie nur durch ein bedeutames Lächeln und war zufrieden, daß sie mir zu Hülfe kamen« — bei den hochadligen Verwandten, die eine »arme« Komödiantin sicher nicht in ihre Familie aufgenommen hätten.

In Berlin glaubte man jedoch allgemein und auch Amalie Wolff, in deren Familie Luise Rogée längere Zeit wie ein eigen Kind gelebt hatte, und die bis an ihren Tod ihre vertraute mütterliche Freundin geblieben war, erzählte mir wiederholt: Luise Rogée sei die Tochter des österreichischen Reichsgrafen von Herberstein und der Sängerin Eigensatz, die viele Jahre hindurch eine Pension des Grafen bezog und auf dessen schlesischer Besizung Grafenort wohnte.

Christiane Dorothea Eigensatz, eine Tochter Kassels, trat schon 1794 mit vierzehn Jahren als Bärbeinchen im »Figaro« auf der Berliner National-Bühne auf und wirkte auf derselben eben so glücklich als Schauspielerin, wie als Sängerin. Gerühmt werden ihre »höchst einnehmende Gestalt«, ihre schöne Stimme, ihr klarer Blick bei Auffassung der Charaktere. Besonders beliebt war sie als Margarethe in den »Hagestolzen«, Zerline im »Don Juan«, Amor im »Baum der Diana«, Blondchen in der »Entführung«, Rosamunde in »Abälino«, Marie in »Blaubart«, Papagena und kleiner Savoyard. Von Berlin ging Ull. Eigensatz 1804 nach Wien und soll sich dort verheirathet haben. Später finden wir sie als Pensionärin, Beschließerin, Schloßtheater-Direktorin, Schauspielerin, Sängerin und Pflegemutter von Luise Rogée in Schloß Grafenort beim Grafen Herberstein wieder, Luise zur Schauspielerin ausbildend.

Schon 1816 tritt Luise Rogée ein bescheidenes Engagement an der Berliner Hofbühne — mit jährlich 300 Thaler

Gage an. Zelter berichtet am 16. Juni 1816 an Goethe: »Es thut sich ein junges Mädchen, Luise Roger (sic!) bei uns gar vortheilhaft auf. Sie hat eine natürlich klingende, fließende, leidenschaftliche, anmuthige Sprache, sieht wohl aus, doch ist sie etwas zu klein!« — Während eines Urlaubs lernt sie in Grafenort auf dem Schloßtheater Karl von Holtei kennen, der dort seine ersten theatralischen Versuche macht. Sie lieben und verloben sich. Doch bald erhält der leichtsinnige Holtei von seiner Braut einen Absagebrief, — mit derselben Post, die nach Breslau die erste Nachricht vom Brande des Berliner Schauspielhauses (29. Juli 1817) bringt. Nach zwei Jahren folgt in Breslau die Versöhnung und ein Gastspiel Luizens als Lottchen in Kogebue's »Versöhnung«, Amine, Bäschen, Melitta, Lisbeth, Susette, Rosine und Salome in Ifflands »Reise zur Stadt« — heute fast sämmtlich vergessene Stücke. Herr von Holtei macht nun selber in Breslau einen acht Monate langen theatralischen Versuch — ein eben so langes Fiasko. Dann beginnt er sein ruheloses Künstlerleben, das kürzlich in einem Breslauer Kloster zum Abschluß gekommen, als fahrender Troubadour und Deklamator und Mitglied der armseligsten Wandertruppe — — während Luise in Berlin auf dem Todtenbett liegt und kaum Hoffnung hat, die Bühne je wieder zu betreten. Am 4. Februar 1821 wird die noch kränkeltnde Luise Rogée in dem schlesischen Dörfchen Obernigt — Frau von Holtei . . .

Unter diesem Namen betrat Luise im Mai zuerst die Breslauer Bühne als Kogebue's Gurli — und jetzt erst beginnt ihr Künstlereruf — — aber auch das Wirrsal ihres armen, einst so hoffnungsvoll knospenden Lebens. Luise war der Liebling des Breslauer Publikums — bis der »Mann der Frau von Holtei«, der als Theaterdichter und Sekretär mit engagirt war, nicht allein sich, auch die arme Luise unmöglich gemacht hatte — wie er in den »Vierzig Jahren« mit merkwürdiger Offenheit selber erzählt. Dort finden wir folgende Stelle über

das zweite Jahr der Ehe und über Luise: »Ihr ganzes Wesen war Hingebung. Traurig genug, daß ich es eingestehen muß, diese Hingebung genügte nicht, mich geistig an sie zu fesseln, wie ich gemüthlich an sie gebunden war. Mein Herz gehörte ihr, aber mitten im Genuß eines uneingeschränkten, durch nichts gestörten Besitzes, fing ich an mich zu langweilen . . . « Und Luise wurde einer — Kunstreiterin geopfert! Der Theater-Sekretär Holtei wollte diese Kunstreiter in einem Spektakelstück »Die Räuber der Abruzzern« auf die Breslauer Bühne bringen. Die Breslauer Schauspieler weigerten sich natürlich, als Beiwerk zu den Kunstreiterpferden zu figuriren: mit Ausnahme der armen Dulderin Luise von Holtei. Es kam zu den unerhörtesten Zeitungs- und Theater-skandalen. Karl von Holtei hatte sich und seine Gattin am Breslauer Theater unmöglich gemacht . . . Gastspiele in Prag, Wien, Berlin, Hamburg vermochten für Luise kein Engagement zu erringen. Erst ein Bittgesuch an König Friedrich Wilhelm III. verschaffte der holden Künstlerin im Frühjahr 1824, zu derselben Zeit, als ich bei dem werdenden Königsstädter Theater in Berlin eintraf, an der Hofbühne eine bescheidene Stellung mit jährlich 600 Thaler Gage und 100 Thaler geheimer königlicher Zulage. Erst im nächsten Jahre sollte die Gage auf 800 Thaler erhöht werden, aber Luise durfte das nicht mehr erleben.

Am 21. April 1824 wurde in Berlin zuerst Heinrich von Kleists »Käthchen von Heilbronn« in der Holbein'schen Bearbeitung gegeben. Luise von Holtei gab und schuf für Berlin die Titelrolle: ein reizendes Bild der Unschuld, kindlicher Naivetät und rührender Liebe. Nur in der großen Scene vor den Richtern der Behme reichte ihr Organ, das bei Ueberanstrengung im großen Raum in der Höhe leicht einen schneidenden Ton annahm, nicht aus und ihre zarte kindliche Gestalt erschien zu dürftig. Gradezu entzückend aber war sie in der duftigen Traumszene unter dem Hollunderbusch. Seit jenem Abende ist der Name »Luise von Holtei« unlöslich an den Namen

»Käthchen von Heilbronn« geknüpft — leuchtend für alle Zeiten, so lange es eine deutsche Kunst und Kunstgeschichte gibt!

Als Käthchen sollte die Holde auch für immer von den Brettern scheiden. Seit Jahren hatte sie schon an täglichen heftigen Krämpfen gelitten. Ende November wirkte sie in Potsdam mit und kam erkältet in der Nacht heim. Am nächsten Abend spielte sie — schon im Fieber — in Berlin das Käthchen. Den Kollegen sagte sie noch während der Vorstellung: »Ich bin ernstlich krank und wenn ich mich dies Mal niederlege, werde ich nicht mehr aufstehen!«

Das Wort sollte traurige Wahrheit werden. Die Krankheit entwickelte sich schnell zur gefährlichsten Herzbeutelentzündung. Furchtbar hat die arme Dülberin gelitten. Aus den Fieberphantasien der letzten Tage erzählt Holtei folgenden erschütternden Zug: . . . »Gewöhnlich sprach sie von sich in der dritten Person und konnte oft stundenlang den Gedanken nicht fassen, daß sie selbst es sei, über welche sie redete . . . Einige Nächte vor ihrem Tode sah sie mit dem innern Auge und beschrieb deutlich eine Reihe von Wagen, welche unter unsern Fenstern aufgefahren wäre. Sie ahnte das Gespräch der Leute nach, die sich da versammelt hätten und stieß mit peinlicher Hast kurze Sätze aus: Wer ist denn da gestorben? — Die Holtei! — Die junge Frau? Schon so zeitig? — Was sind das für Wagen? — Die gehören den Ärzten. Sie sind in ihres Mannes Zimmer versammelt.« — Nach einigen Tagen hielt wirklich die Reihe Wagen unter ihren Fenstern und in Holtei's Zimmer feierten die Ärzte, was von Luise auf Erden übrig geblieben war.

Bald darauf erschien von Holtei und seinen Freunden ein Heftchen Gedichte: »Blumen auf das Grab der Schauspielerin Luise von Holtei«. Der Gatte besang in 51 Liedern: Luise als Bettlerkind, Künstlerin, Geliebte, Gattin und Mutter . . . Und ihre Sterbestunden nach dem Pöffen-Couplet aus den »Wienern in Berlin«:

War's vielleicht um Eins?

War's vielleicht um Zwei?

War's vielleicht Eins oder Zwei,

Das ist mir ganz einerlei . . .

Ein Schrei der Empörung ging durch Berlin — besonders da man wußte: wie der Sänger seine »unbeschränkte Freiheit und Jugend« genoß. In den »Vierzig Jahren« heißt es unverschleiert: »und ein wildes Leben begann!«

Es hat größere Schauspielerinnen gegeben, aber schwerlich eine holdseligere, als Luise von Holtei. So oft ich Heine's duftigstes Lied höre oder lese:

Du bist wie eine Blume

So hold, so schön, so rein —

muß ich an Luise von Holtei und Käthchen von Heilbronn denken — — in tiefer Wehmuth!

Horch! Die »muntren Nachtigallen« — aus ferner Frühlingszeit!

Eine schöne königliche Frau steht vor mir, frische Rosen in den vollen Locken, mit einer Büste, die den berufensten Künstler zu einer Juno begeistern könnte — — Anna Milders Hauptmann!

Als Kind hatte mich schon in Karlsruhe die Emmeline der Milders entzückt — beim Wiedersehen in Berlin erstarrte ich vor ihrer marmornen Ruhe! — wie die junge frohe Lina an Bruder Louis schrieb, ahnungsvoll hinzufügend: »was muß dies Herz erlebt haben, ehe es so erstarren konnte!« *)

Heute, da eine lebensernste greise Frau, deren Herz viel erfahren und unter dem goldigsten äußeren Schimmer auch

*) Bühnenleben I., S. 298.

viel geweint hat, dem schönen Bilde der alten zaubertönigen Kollegin tiefer in's Auge schaut und auf ihr schicksalsreiches Leben zurückblickt — — da versteht sie jenes Erstarren!

Schon um eine friedliche fröhliche Kinderzeit hat das Schicksal die kleine Anna Milder betrogen. Ja, sie hatte kaum eine Heimat, kaum ein Vaterhaus. Der Vater war österreicherischer Kabinets-Courier, bald für diese, bald für jene k. k. Gesandtschaft in fernen Ländern thätig. So im Jahre 1785 in Konstantinopel — und dort wurde Anna geboren. Später finden wir sie in Bukarest und dann in Wien wieder — in sehr gedrückten Lebensverhältnissen. Sie selber sprach nie von ihrer Jugendzeit. Diese süßesten Erinnerungen waren ihr versagt. Freund Ludwig Kellstab, der in seiner Begeisterung für die Catalani und Scheckner unserer Sängerin nie ganz gerecht geworden ist, behauptete sogar: Anna Milder diente in Wien als Kindsmagd, Stuben- oder Zimmermädchen, als der feinnasige und feinohrige Theaterdirektor Schikaneder sie zufällig eine Arie singen hörte und so die süßeste vollstimmigste Nachtigall entdeckte. Aus jener niederen Sphäre haften ihr noch der fatale Wiener Dialekt an, der sich sogar in ihrer Iphigenie und Alceste breit machte . . .

Nach einer andern Quelle wurde die fünfzehnjährige Anna, als sie in Wien die erste Opern- und Kirchenmusik gehört hatte, von diesem nie geahnten Zauber menschlicher Stimmen so ergriffen, daß sie zu dem Organisten und Chorrepetitor Sigismund Neukomm ging und ihn bat: sie auch so himmlisch singen zu lehren! Neukomm, bezaubert von dieser herrlichen vollen und metallreichen Stimme, wie er nach der Mara nie wieder gehört, unterrichtete Anna Milder zwei Jahre lang und stellte sie auch seinem großen Lehrer Joseph Haydn vor, der ihrem seltenen Talent gleichfalls die glänzendste Zukunft als Sängerin prophezeite. Bald darauf hörte nun Meister Schikaneder ihre herrliche Stimme und sah ihre hohe schlanke Gestalt und ihr schönes edles Gesicht — und sein Entschluß stand fest: dies

so viel versprechende junge Talent für seine Bühne ausbilden zu lassen. Der große Stimmkünstler Salieri wurde ihr Lehrer — und mit achtzehn Jahren betrat Anna Milder als Juno in der Oper: »Der Spiegel von Arkadien« zuerst die Bretter — mit berauschendstem Erfolge! Der Enthusiasmus proklamirte ihre mächtige und im süßesten Wohlklang leicht dahinrollende Stimme zu einem Weltwunder — die Sängerin zu einer zweiten Mara! Die Jugend und das Alter huldigten ihrer imponirenden Schönheit . . . aber dieser berauschendste Triumph konnte das junge Mädchen nicht vergessen machen: welche Demüthigungen als — Weib sie hatte über sich ergehen lassen müssen, ehe sie von der Bühne herab als Königin singen und herrschen konnte. Um die Blüte ihrer Jugend war sie betrogen. Und die kann keine goldne Frucht erzeuhen. Die gefeierte Primadonna Anna Milder hatte schon mit achtzehn Jahren gelernt, die Menschen zu verachten!

Schon ein Jahr nach ihrem Debüt betrat sie als glänzendster Stern die Bühne der Hofoper — und die berühmtesten Komponisten ihrer Zeit wetteiferten, für diese Wunderstimme Opern zu schreiben. So komponirte Weigl für sie die Emmeline seiner »Schweizerfamilie«, Beethoven seine Leonore im »Fidelio«, Bernhard Klein die Titelrolle seiner »Dido«, Cherubini die »Janiska«. — Napoleon, vor dem sie 1809 in Schönbrunn sang, war so von ihrer Stimme entzückt, daß er ihr die glänzendsten Anträge machte, mit dem Titel Kammer Sängerin als Primadonna an die Große Oper nach Paris zu kommen.

Auf der Höhe ihres Ruhmes traf die Gefeierte eine tiefe Enttäuschung — die bitterste ihres Lebens. Mit fünf und zwanzig Jahren heirathete Anna Milder den Wiener Hof-Juwelier Hauptmann. Diesem zu Liebe hatte sie Napoleons Ruf nach Paris abgelehnt . . . Die Ehe war die unglücklichste und wurde schon nach wenigen Jahren getrennt. Dadurch war der Sängerin, die sogar den Namen Hauptmann ablegte, Wien für immer verleidet. So kommt Mad. Milder 1815 nach Berlin,

wo sie bereits vor drei Jahren so ruhmvoll gastirt hatte. Sie tritt als Glucks Armide auf — und hat Berlin im Sturm gewonnen. Sie ist eine geborne Gluck-Sängerin. Nicht nur ihre volle imposante Stimme, auch ihre königliche Gestalt und plastische Ruhe weisen sie auf diese großartigsten Tonschöpfungen hin. Zelter schreibt über ihre Armide entzückt an Goethe, nennt sie »ruhig, schönarmig, weiß, weich, deutsch, sicher, unverderblich« und rühmt ihre »kostbare goldene Stimme, die offenbar zu den Karitäten gehört, indem man sich mit ihr allein zufrieden zu stellen weiß.« — An anderer Stelle nennt er sie eine »kolossale Frau mit schönen Formen« — aber auch kalt und marmorn. Sie erhält in Berlin ein lebenslängliches Engagement.

Goethe hörte die Sängerin 1823 in Marienbad und schrieb darüber am 24. August von Eger aus an Zelter: »Ferner sei gemeldet, daß mir nach jenem Kuß, dessen Spenderin Du wohl errathen hast, noch eine herrliche Günst und Gabe von Berlin gekommen: Mad. Milder nämlich zu hören; vier kleine Lieder, die sie dergestalt groß zu machen wußte, daß die Erinnerung daran mir noch Thränen auspreßt. Und so ist denn das Lob, das ich ihr seit so manchem Jahr ertheilen höre, nicht ein kaltes geschichtliches Wort mehr, sondern weckt ein wahrhaft Vernommenes bis zur tiefsten Rührung. Grüße sie zum schönsten. Sie verlangte etwas von meiner Hand und erhält durch Dich das erste Blättchen, das ihrer nicht ganz unwerth ist.«

Ihrer großartigen Leistung als Iphigenie widmete Goethe ein Exemplar seines Trauerspiels mit den Worten:

»Dies unschuldsvolle fromme Spiel,
Das edlen Beifall sich errungen,
Erreichte doch ein höhres Ziel,
Von Glück betont, von Dir gesungen!«

Unvergeßlich steht auch mir die Milder als Glucks Iphigenia vor Augen: eine wahrhaft klassische Leistung — eine antike Königstochter in der Erscheinung, in jeder Geberde, in jeder Falte des Mantels — und dazu die Töne einer Gottheit! Groß-

artiger und durch und durch edler noch war ihre Alceste. — Sie schuf für Berlin die Titelrolle von Webers »Corydonthe« als unvergängliches Muster, ausgezeichnet durch charakteristischen, deklamatorischen Gesang — und glänzte als Oberpriesterin in der »Vestalin« durch hohe Würde, edle Plastik und Alles besiegende Stimme. Dieser unverwüstlichen Zauberstimme verdankte überhaupt Spontini so viel Jahre hindurch hauptsächlich die großen Erfolge seiner Opern. Das hat er der Sängerin wenig gelohnt, wie wir später sehen werden.

Ihre »kostbare goldene Stimme, die offenbar zu den Raritäten gehört, indem man sich mit ihr allein zufrieden zu stellen weiß!« — war aber auch zugleich — wie in Zelters Wort schon leise tabelnd angedeutet ist — die Schwäche der Sängerin. Sie verließ sich zu sehr auf die Zaubermacht dieser Stimme, versäumte ein fortwährendes Studium zur Weiterbildung und erschien auf der Bühne nicht selten gleichgiltig, seelenlos, automatenhaft, marmorstarr — kühl bis an's Herz hinan! Ihr nicht immer günstiger Kritiker Ludwig Kellstab sprach das in den Worten aus: »Eigentliches Feuer oder Schmelz des Vortrags hat sie nie besessen, doch die Macht ihres Tones ersetzt das erste, der Reiz derselben den zweiten, so daß sie selbst gründlichen Beurtheilern eine günstige Stimme abgewann. Andern dagegen blieb ein gewisses Phlegma, eine Bequemlichkeit, die sich soweit erstreckte, daß man häufig sogar den breiten Wiener Dialekt in ihren heroischen Darstellungen noch durchklingen hörte, ein stetes Hinderniß an reinen Kunstgenüssen durch ihre Leistungen . . . Ihre Susanne im »Figaro« war nur ein Versuch, den man ihr fast vergeben mußte. Schon ihre kolossale Gestalt machte ihr die Darstellung unmöglich. Die Elvira im »Don Juan« war mehr verfehlt, als gelungen; großartig aber war sie als Iphigenia, Armide, Statyra, vor Allen aber als Alceste, wo die Gewalt ihrer mächtigen Stimme oft das Haus erzittern machte und wie ein zündender Blitzschlag wahre Explosion und Begeisterung erregte . . .«

Auch Moscheles, der 1829 mit der Milder am königlichen Hofe zu Kopenhagen zusammenwirkte, urtheilt über die berühmte Sängerin in seinem Tagebuche nicht ganz günstig. Da heißt es: »Sie sang eine Arie von Meyerbeer so vereinfacht, daß aus Simplicität simpel wurde. Schade, daß die herrliche Stimme dieser Frau so spröde, ja monoton ist. Als sie gar: »Dies Bildniß ist bezaubernd schön!« — sang und das im kläglichen Ton einer Alceste, nach D transponirt, das Unterste zu Oberst gefehrt, dachte ich bei den Worten: »Soll dies Liebe sein?« — Soll das Mozart sein? Und dann kam noch, um meinem Degout die Krone aufzusetzen, der läppische »Gruß an die Schweiz«. Dazu gehört ein musikalischer Magen, der Felsen verdauen kann. . . Die Milder gibt Sonntag ihr Konzert und reißt Montag nach Berlin zurück. Sie will nach London — ich konnte ihr nur höflich abrathen; aber sie sagte: »Ich will's denn doch wagen; wenn die Tiroler so viel Glück gemacht haben, so wird auch noch Etwas für mich übrig sein!« — »Aber Sie werden doch nicht für drei Schillinge singen wollen?« sagte ich. — »Nein!« (Im tragischen Ton) »Ich werde nur in den höchsten Sirkeln singen!« —

Kurz vorher hatte Anna Milder, nach bösen Zerwürfnissen mit Spontini, ihre Pensionirung erhalten. Sie war nicht ohne Schuld, denn auch Zelter klagt 1830 über ihre Laune, ihren Eigensinn und ihr unartiges Benehmen bei seinen Gefangefesten in der Singakademie, wo sie mitwirkte: »Sie scheint eine Liebhaberin von Ordonnanzen zu sein. Ihre Stimme ist noch heut ein Werk Gottes!«

Ueber jenen Bruch mit Spontini schreibt Fr. Förster 1829 an meine liebe Landsmännin und berühmte Wiener Kollegin Sophie Müller aus Berlin: »Ein Hauptgegenstand der Theater-Konversation ist gegenwärtig die Pensionirung der Milder-Hauptmann. Einige Mißverständnisse mit Spontini waren die Veranlassung, daß ihr, obwohl ihre Stimme, wie Sie selbst wissen, noch eine fast jugendliche Frische sich erhalten hat, ohne

vorherige Anfrage die Pensionirung (mit 1000 Thaler) zugeschiedt wurde. Das Publikum ist darüber empört; allein dergleichen Empörungen sind so zahm, daß sie ohne weitere Folgen sind. Die Pension fängt erst mit Julius an und bis dahin wird es wenigstens möglich sein, daß die Stimme des Publikums in einigen Konzerten, welche die Milber geben wird, sich Luft machen kann.«

Auch als pensionirte Hofopernsängerin betrat Mad. Milber noch zuweilen die königliche Bühne. Sie erhielt für jedes Auftreten 150 Thaler, — ja in Spontini's Opern verlangte sie 50 Friedrichsdor: weil Spontini Schuld an ihrer Pensionirung sei!

Nach einer letzten Triumphreise durch Europa — trotz einer Catalani und Scheckner, Sonntag und Schröder-Devrient — nahm die fünfzigjährige Anna Milber in Wien, der Pflanzstätte ihres Ruhmes, 1836 für immer Abschied von der Bühne — — zwei Jahre später in Berlin auch vom Leben. Sie war eine große Sängerin, wie die Jetztzeit sie nicht kennt — — aber keine glückliche Frau.

Karoline Seidler-Wranitzky ist eine weniger große und berühmte Sängerin, als Anna Milber, aber eine glücklichere Frau, eine sympathische Kollegin. Ihre Schönheit war glänzend und zugleich liebenswürdig. Wie eine Königin steht sie vor mir: in dem weißen duftigen faltenreichen Turban, unter dem dunkle Locken hervorquellen, um den weißen schlanken Hals eine Perlenkette: — eine Königin der Herzen! Und wie entzückt sie durch ihre liebliche glockenreine Stimme und ihren kunstvollen perlenden Gesang als Sophie in »Sargines«, Susanne in »Figaro's Hochzeit«, Pamina in der »Zauberflöte«, Agathe im »Freischütz«, Rezia im »Oberon«, Fanchon, Schöne Müllerin, Emmeline, Prinzessin von Navarra und Rosine im »Barbier von Sevilla«!

Ihr ganzes Leben war fröhlicher Gesang! Schon als Kind wurde sie von ihrem Vater, dem Wiener Kapellmeister Wranitzky und einst berühmten Komponisten beliebter Opern, wie »Oberon«, nebst ihrer jüngeren Schwester Katharina für die Oper ausgebildet. Sie debütierte glücklich auf der Wiener Hof-Opernbühne und kam 1815 in ihrem fünfundzwanzigsten Jahre nach Berlin, wo sie gleichzeitig mit der Milder ein lebenslängliches Engagement fand. Als Gattin des beliebten Violin-Virtuosen bei der Theaterkapelle, Konzertmeister Seidler, fügte sie dessen Namen ihren gefeierten Mädchennamen hinzu, während ihre Schwester Katharina die berühmte Mad. Kraus-Wranitzky wurde. Voller zweiundzwanzig Jahre durfte Karoline Seidler die Berliner Oper zieren. Im Sterbejahr ihrer Kollegin Milder, 1838, nahm sie in ihrem Benefiz als Constanze im »Wasserträger« und als Isabella im vierten Akt von »Robert der Teufel« mit Ruhm und Ehren von der Bühne Abschied. Es war ihr vergönnt, ihre Pension noch vierunddreißig Jahre im Kreise einer glücklichen Familie zu genießen. Dann, 1872, las ich in der Zeitung eine kurze Notiz: »Am 4. September starb zu Berlin Frau Wranitzky-Seidler im zweiundachtzigsten Lebensjahre. Dieselbe war als Fräulein (!) Seidler eine berühmte Primadonna des Berliner Hoftheaters!« — O Berühmtheit! O Unsterblichkeit! Die Nachwelt kannte bei ihrem Sterben nicht mehr den Mädchennamen von Karoline Wranitzky!

Und jetzt zu den Lebenden! Da erhalte ich noch zuweilen aus dem Mutterhause zu Freiburg im Breisgau, — einer halb klösterlichen vornehmen Stiftung für alte Damen, in der aber auch ausnahmsweise Ausländerinnen gegen gute Pensionszahlung Aufnahme und ein angenehm behagliches Leben finden — freundliche Grüße aus der Jugendzeit: von der Justizräthin Josephine Schulze, geborne Killitschgy. Die versehen mich

immer gar lieb in die holde Frühlingszeit voll munterer Nachtigallen zurück, unter denen Josephine Schulze die munterste war — und zugleich die größte dramatische Sängerin ihrer Zeit!

Auch Josephine Killitschgy war eine Tochter Wiens. Sie wurde in dem Jahre geboren, da Kaiser Joseph II. starb. Schon als Kind sang sie in den festlichen Musikaufführungen der Wiener Kirchen mit und ihre wunderschöne und ungewöhnlich starke Stimme erregte bald so große Aufmerksamkeit, daß die erste Gemalin des Kaiser Franz die kleine Sängerin zu sich kommen ließ und für ihre Ausbildung sorgte. So wurde der große Stimm- und Gesangskünstler Salieri der Lehrer der munteren »Pepi«. Wann und wo Josephine Killitschgy zuerst die Bühne betreten hat, weiß ich nicht. Im Jahre 1811 glänzte sie als Bravour- und Koloraturfängerin an der Breslauer Bühne. Ein Gastspiel in Berlin war so erfolgreich, daß Jffland die Primadonna, die 1812 den Juristen Schulze geheirathet hatte, im nächsten Jahre mit 1500 Thaler Gage engagirte und sogar ihre Hauptbedingung erfüllte und ihrem zärtlichst geliebten Gatten eine Anstellung als Justiz-Kommissarius am Kammergericht vermittelte. Mad. Schulze trat ihr neues Engagement als Julia in der »Vestalin« an und glänzte als Bravour- und Koloraturfängerin — durch ihre gewaltige Stimme, ihre vollkommene Schule und perlende Koloratur. Als Spontini 1820 den Dirigentenstab der Berliner Oper in die Hand nahm, entwickelte die Bravourfängerin sich im deklamatorischen Gesange zur ersten dramatischen Heldin Deutschlands und sie und Anna Milder waren die Hauptträgerinnen der Spontinischen Opern. Was die Milder allein durch die Zaubermacht ihrer glorreichen Stimme und ihre heroische siegreiche Erscheinung — das erzielte Josephine Schulze durch ihr dramatisches Feuer, ihre edelste Kunstbegeisterung, ihre unfehlbare Gesangsschule, den seltensten Umfang einer schier unverwüßlichen Stimme und eine Geläufigkeit der Kehle und eine Ausdauer im perlendsten Triller, wie ich nie wieder auf der Bühne gehört habe. Ihr Stimmumfang

war so groß, daß sie ohne die geringste Unbequemlichkeit und Transponirung an einem Abende das dreigestrichene F als Königin der Nacht singen — und am nächsten Abend als Tankred die tiefsten und vollsten Alttöne verschwenderisch austreuen konnte. Bei ihren perlenden Trillerketten ging dem staunenden Hörer schier schneller der Athem aus, als der kühnen Sängerin, die es wagen durfte, hierin mit einer Catalani zu rivalisiren. An Stärke und Unverwüstlichkeit der Stimme — die volle zehn Jahre lang sogar den Ambossen und Tantams Spontinischer Opern trotzte — überragte sie weit die berühmte Italienerin. Im Bewußtsein ihrer Unentbehrlichkeit durfte Mad. Schulze 1824 bei Ablauf ihres Kontrakts einen lebenslänglichen mit 3000 Thaler Gage fordern — die höchste, die »offiziell« damals von der Berliner Oper gezahlt wurde. Nur die Wilder erhielt außer jenen 3000 Thalern offizieller Gage vom Könige noch eine »geheime Zulage« von 500 Thalern.

In Spontini's Opern glänzte Josephine Schulze als Julia in der »Bestalin«, Amazily in »Ferdinand Cortez«, Relaide und Dreane in »Alcidor«, Constantia in »Agnes von Hohenstaufen«, Olympia und Statira in »Olympia« — ja, sie durfte sogar ungestraft die beiden stimmverwüstenden Rollen der Zelia und Ramuna in »Nurmahal« an einem Abende singen. Sie war die erste Jessonda — unter Spohrs Leitung — und die erste Eglantine in der »Curyranthe« in Berlin. Mit Recht berühmt war Josephine Schulze als Königin der Nacht, Vitellia im »Titus«, Gräfin im »Figaro«, Tankred, Constanze in der »Entführung«. Ein Kritiker rühmte von ihr: »Als Donna Anna im »Don Juan« hat vielleicht außer ihr keine Sängerin den Anforderungen in dem Grade entsprochen, welche C. L. A. Hoffmann in seinen Phantasiestücken an die Darstellerin dieser Rolle macht!« Ja, unsere Sängerin besaß echte Leidenschaft im Blut und im dramatischen Gesange, — eine glühende, Alles mit sich fortreisende Leidenschaft, wie ich sie nur noch bei Wilhelmine Schröder-Devrient auf der Bühne wiedergefunden

habe. Wenn mich Anna Milder an kühlen Marmor erinnerte, so möchte ich Josephine Schulze's dramatischen Gesang mit flüssigem Metall vergleichen, das unaufhaltsam aus dem geöffneten Schmelzofen dahinströmt.

Josephine Schulze war eine liebenswürdige, stets heitere Kollegin von biederem Charakter und eine sorgliche Hausfrau und Mutter, die ihren Gatten anbetete und ihre Tochter Hedwig trefflich erzog und zur gediegenen Sängerin ausbildete. Mich fesselte die Kollegin besonders durch ihre Offenherzigkeit und ihren Humor. Ein Hauptgegenstand dieses Humors war ihre eigene — Nase! So reizend Mad. Schulze's Figur, so hübsch und freundlich ihre Gesichtszüge — so unpassend erschien ihre nichtswürdige Papageien-Nase, die dem Gesicht etwas Komisch-Maskenhaftes gab. Ach, wie viel hatte diese arme böse Nase von dem witzigen Spott und der Selbstironie ihrer Besitzerin zu leiden!

Ihre Offenherzigkeit, die stets das Herz auf der Zunge hatte, sollte der Künstlerin viel Kummer machen und schließlich zu ihrer — für die Berliner Bühne viel zu frühen Pensionierung führen.

Henriette Sontag gastirte 1830 auf der Berliner Hofbühne — und ganz Berlin hatte das »Sontagsfieber«. Das gab dem scharfen Witz der vernachlässigten Primadonna Anlaß zu einem geflügelten Wort. Henriette Sontag beklagte sich direkt bei dem Könige, der nicht weniger von ihr bezaubert war, als seine Berliner. Die Sontags-Garde nahm Partei gegen die Schulze und beleidigte sie als Elvira während einer Don Juan-Aufführung, in der die Sontag die Donna Anna sang. Von der Intendanz erhielt unsere Sängerin einen Wink, sich pensioniren zu lassen . . . Nach schwerer Krankheit, eine Folge der heftigsten Gemüthsbewegungen, trat Josephine Schulze dennoch wieder auf — und das zur Besinnung gekommene Publikum bereitete ihr die glänzendste Genugthuung. Aber die Bühne war ihr verleidet. Unsere Künstlerin zog sich 1831 in's stille

Familienleben zurück — und nach Jahren, als es in ihrem Hause immer stiller und einsamer geworden war, in das gastliche Mutterhaus zu Freiburg.

Sind ihre süßen Nachtigallenlieder auch längst verstummt — die Munterkeit ist geblieben: Frau Justizräthin Schulze ist noch heute — trotz ihrer 87 Jahre die heiterste geistreichste Pensionärin im Mutterhause zu Freiburg, ja das enfant terrible unter den alten Damen und ihre Kaffee's und Thee's mit ihren reizvollen Erzählungen aus einer fernen, untergegangenen großen Kunstperiode werden häufig zu — kunsthistorischen. Meine herzlichsten Grüße und Wünsche ziehen mit diesen Erinnerungsblättern zu der werthen alten Kollegin.

Als ich Mitte Juli von meiner ersten großen mehrmonatlichen Gastspielreise aus Petersburg nach Berlin zurückkehrte, fand ich alle Welt in entzückter Begeisterung über eine junge Nachtigall, die inzwischen der »Hauptstadt der Musik« ihre süßen Lieder gesungen. Pauline von Schäckell, eine Enkelin der berühmten Sängerin Schick, hatte am 26. April als Agathe im »Freischütz« zuerst die Bühne betreten und die Herzen der Berliner im Sturm erobert. Der Eine rühmte mir ihren wundervollen glockenreinen, süßen Ton und ihre vortreffliche Schule und nannte sie, bei ihrer Jugend und frischen Stimme die gefährlichste Rivalin von Henriette Sontag. — Der Andere pries ihre blumenhafte Schönheit und Anmuth und ihr jungfräuliches Zagen beim ersten Beschreiten der fremden Bretterwelt. Graf Brühl hatte erzählt: wie er der schüchternen Debütantin einen hochlehnigen alterthümlich geschnitzten Stuhl habe auf die Bühne stellen lassen, mit dem Rath, sie möge die Lehne fest umfassen, um so die schwerste Sekunde: das Aufrauschen des Vorhanges zu überwinden. Dennoch war der Intendant bis zu diesem Moment bei Agathe auf der Bühne

geblieben, ihr Muth einsprechend — um zu verhindern, daß sie beim Knarren der Vorhangstricke nicht dennoch furchtsam in die Coulotte entfliehe. — Madame Bader — die gute »Elephantin« — sprach mir von ihrem und ihres Gatten Entzücken über diese Agathe: — »der glänzendste erste Versuch auf den Brettern, den ich jemals sah und — hörte! Welch ein liebes frommes Försterkind, rein wie die Blumen ihres Waldes, war diese Agathe in Spiel und Gesang! Mit welcher rührenden, gottergebenen Innigkeit sang sie:

»Und ob die Wolke sie verhülle!«

Ganz Berlin war begeistert für dies unschuldsvolle Menschenkind mit der wundersamen Engelsstimme, das alles Komödien-
spiel, alle blendenden Effekte so ganz verschmähte und nicht mehr scheinen wollte, als was es wirklich war: Försters liebreizende, kindliche Agathe . . . Mein Mann, sonst so karg mit Lobspenden, ist förmlich bezaubert durch den seelenvollen Gesang dieses jugendlichen Wesens. Er behauptet, daß Fräulein von Schäckells Stimme an die Glockenreinheit unserer Wilder und die seelenvollen Herzenstöne meiner Landsmännin Mannette Schechner erinnere, beider Vorzüge in sich vereinernd. Nicht weniger bewundert er die treffliche Schule der Sängerin und ihr überraschend feines musikalisches Gehör, das ihr eine Treffsicherheit sonder Gleichen gibt. Keine unserer altgeschulden Primadonnen hat eine so vollkommen reine Intonation, wie Fräulein von Schäckell, selbst bei den schwierigsten Einsätzen. Diese seltenen Gaben hat unsere Sängerin von ihrer Mutter, der Majorin von Schäckell, und ihrer Großmutter, Margarethe Luise Schick, geerbt und mit eisernem Fleiße künstlerisch ausgebildet . . .«

Ueber die ersten Debüts der Großmutter Schick im Oktober 1794 als Astasia in der Oper »Agur«, als Konstanze in der »Entführung aus dem Serail« und als Klärchen in dem Singpiel: »Die Liebe im Narrenhause« finde ich eine Kritik jener Tage: »Mad. Schick zeigte sich in der That als eine

Sängerin, auf deren Besitz jedes Theater hätte stolz sein können. Die Bravourarien sind mit einem so begeisternden erschütternden Feuer, mit einer so bewundernswürdigen Gewisheit vielleicht nie gesungen worden, oder können wenigstens nicht glänzender vorgeführt werden. Tiefe, Mitte und Höhe sind stark, rund und rein. Der ausdauerndste und der schnell vorübergleitendste Ton sprechen gleich mächtig an und die größte Schwierigkeit wird mit der größten Leichtigkeit vorgetragen.«

Ludwig Kellstab, seit einigen Jahren das musikkritische Orakel der Berliner, hatte über jenes sensationelle Debüt der Entelin in die Vossische Zeitung geschrieben: . . . »Fräulein von Schäckell, deren Erwerb für die Bühne wir dem thätigen Eifer des Herrn Grafen von Brühl danken, sang die Agathe; eine glückliche Wahl, da diese Rolle nicht nur Gelegenheit zum ausdrucksvollen melodischen und recitativischen Gesange gibt, sondern auch eine bereits im Solfeggio geübte Stimme fordert, so daß eine junge Künstlerin auch ihre Schule darin zeigen kann. Ueberdies dient der schüchterne weibliche Charakter sehr dazu, die natürliche, ja lobenswerthe Bangigkeit eines jungen Mädchens, das zum ersten Mal die Bühne betritt, mit der Rolle gewissermaßen zu verschwistern und so über manchen peinlichen Augenblick hinwegzuhelfen. Daß die junge Künstlerin diese Befangenheit verrieth, versteht sich fast von selbst; es wäre nicht gut, wenn es anders gewesen wäre. Aber dies hinderte sie doch nicht, zu zeigen, wie viel sie bei ihrem trefflichen Lehrer, Herrn Stümer gelernt hat; ihre Passagen waren klar und rund, die Intonation durchaus rein, die Aussprache schon sehr gebildet. Mehr als dies erfreute aber der natürlich wahre, von Affectation und Kälte gleich entfernte Ausdruck; diese Eigenschaft berechtigt zu der Hoffnung, daß wir in Fräulein von Schäckell dereinst, wenn sie in ihrem eifrigen Studium nicht ermüdet, eine wirklich dramatische Sängerin besitzen werden. — Um einiges Einzelne zu berühren, so müssen wir es zuvörderst loben, daß Fräulein von Schäckell in der Stelle: »Welch'

schöne Nacht!« die Integrität des Komponisten geehrt hat. Sie hat gefühlt, daß diese Noten kein bedeutungsloses Ornament, sondern der sehr gelungene Ausdruck einer ganz eigenen schwärmerischen Empfindung sind. Die Stelle machte daher auch solche Wirkung, daß ein vielfaches Bravo gehört wurde . . . Das Allegro sang sie mit dem wahren Ausdruck entzückter Freude; sie unterschied auch hier sehr wohl, was eine Bravourpassage, was der Ausdruck der tiefsten Empfindung ist. Für den gelungensten Moment der Darstellung hält Referent die Stelle: »Ich athme noch die liebliche Luft!« Diese trug die Sängerin mit einer solchen Innigkeit und Wahrheit vor, wie wir sie fast noch nicht gehört haben . . . Wir können der jungen Künstlerin keinen besseren Wunsch zur Begrüßung auf dem ersten Schritt ihrer neuen Laufbahn darbringen, als daß sie stets von dem edlen Geiste der Kunst geführt werden möge, der die unvergeßliche Frau besetzte, deren Enkelin zu sein sie sich rühmen darf. Dann aber fürchten wir auch nicht, ein trüglicher Seher genannt zu werden, wenn wir ihr prophezeien:

Kein Opfer bringst Du ihr vergebens,
Wahrhaftig ist die Kunst allein,
Auch in den herbsten Kelch des Lebens
Mischt sie Dir Neckartropfen ein.«

. . . Musste ich da nicht gespannt sein auf das Sehen und Hören der neuen, so schnell berühmt gewordenen Kollegin?

Wenige Tage nach meiner Heimkehr aus Petersburg saß ich erwartungsvoll im Opernhause. Fräulein Pauline von Schäckell sollte vor dem Beginn des Schauspiels eine Arie singen . . . Und ich sah ein junges schlankes Mädchen von sechzehn Jahren, geführt von ihrem Gesanglehrer, Tenor Stümer, vor die Lampen treten und sich schüchtern-graziös verneigen. Ihre schwierige Arie sang sie, wie unbewußt des tadellosen Vortrages, der himmlischen Stimme, daß ich bezaubert, hingekissen, gerührt — fast athemlos zuhörte — und erst am Schlusse der Arie wie aus holdem Traum erwachte: um die liebliche

Erscheinung unter donnerndem Applaus und enthusiastischen Bravorufen verschwinden zu sehen.

Pauline von Schäckells erstes Erblicken ist mir unvergesslich geblieben. Ein weißes Vinonkleid umwallte die zarte Gestalt, ein weißer Atlasgürtel umschloß die feine Taille. Die Haare trug sie in einen griechischen Knoten geschlungen. Statt der unförmlichen Knauflocken, welche man damals allgemein trug und die jede schöne Stirn zu sehr beschatteten, schmückten ihre feinen Schläfe reiche blonde Flechten — die so berühmte Schäckell-Frisur!

Es war unmöglich, sich einfacher, schmuckloser zu zeigen, — und doch, wie anmuthig fesselnd erschien die neue Kollegin durch Jugend und Liebreiz! Die großen unschuldsvollen Kinder-Augen schauten dann und wann vom Notenheft auf und unbefangen ins Publikum. Den holden Mund umspielte ein knospendes keusches Lächeln, — wie unbewußt des Sieges. Ohne den leisesten Anflug selbst verzeihlichster Koketterie sang die junge Künstlerin ihre Arie zu Ende und neigte anmuthig erköthend das zierliche Köpfschen zum Dank für den gespendeten Beifall.

So fand ich während meines Urlaubs die lieblichste Blume dem reichen Berliner Künstlerkranze beigezollt, zur Freude der Kunstgenossen, zum Ruhme des Instituts.

Ohne Anstrengung, wie selbstverständlich, errang Pauline von Schäckell überraschend schnell Bühnen-Routine und Sicherheit und — Triumph auf Triumph.

Als Prinzessin in der »Stimmen von Portici« frappirte das junge Mädchen uns Alle durch ihre königliche Haltung. Wie prächtig erschien sie im purpurrothen Sammetkleide und Brillantdiadem, — wie rührend als Flüchtige im schmucklosen schwarzen Kostüm. Wie ging ihr Flehen um Mitleid zu Herzen! So ward mir erst klar, daß Fenella dieser Vermittlerin nicht zu widerstehen vermochte.

Einen wahren Enthusiasmussturm erregte die junge Sängerin in einem Konzert durch ihren Vortrag des Paradestückes der Catalani — der berühmten und so überaus schwierigen Variationen von Rode. Während der Konzertprobe hatten sämtliche Musiker nach diesen Variationen wie auf Kommando ihre Instrumente weggelegt, sich erhoben und begeistert applaudirt — wie Kammermusikus Wolf, ein Koburger Landsmann meiner Mutter, uns sogleich erzählte, noch ganz elektrisirt von dieser meisterhaften Gesangsleistung.

Für mein Gefühl aber war der wunderfüße Gesang des Meerfräuleins nach dem Sturm in Webers »Oberon« das Herrlichste, was ich von Pauline von Schäckell — was ich jemals auf der Opernbühne hörte. Den Zauber dieses Gesanges vermag ich nicht zu beschreiben. Ich weiß nur, als hätte ich es gestern erlebt, daß mich diese süßen, einlullenden Töne anmutheten: wie Trost vom Himmel — Frieden dem bewegten Herzen. Ich hätte in alle Ewigkeit diesem Gesange lauschen mögen. Durch dies Lied wurde mir die Sage vom Pilger klar, der Jahre lang wie im beseligenden Traume dem Gesange des Wundervogels lauschte und bei seinem Erwachen glaubte, er habe nur eine Stunde zugehört.

Und welche herrliche, vollendete Rezita war bald darauf dieses bescheidene Meerfräulein! Wie erschütterte — überwältigte sie durch den mächtig dahinbrausenden Gesang: »O Jean, du Ungeheuer!« — Und dann: welch' ein liebreizendes Blondchen in der »Entführung« und grazios-neckisches Zerlinchen in »Don Juan« und »Fra Diavolo« — welch' eine märchenhafte Amazily in »Kortez« und holde Weiße Dame!

Ueber ihre Partie in der längst vergessenen Oper »Der Hausfuxer« von Onslow schrieb Ludwig Kellstab: »Fräulein von Schäckell gibt die Rolle der Mina mit sehr vieler natürlicher Anmuth und Innigkeit und bewies auch hier wieder, wie fleißig sie vorgeschritten ist. Die wohlthunende Reinheit ihrer frischen, klangreichen Stimme, die sehr geschickte Behand-

lung derselben, der natürliche Ausdruck — Alles dieses bildet ein sehr glückliches Ganze. Es ist zu loben, daß sich die junge Künstlerin auch die in neuerer Zeit so viel strenger geforderte mechanische Fertigkeit aneignet, wiewohl wir ihr Bildung und Sinn genug zutrauen, die geringere Bedeutung derselben einzusehen . . . Wir wollen zwar das Verdienst ihrer blendend vorgetragenen Bravourarie nicht verkennen, glauben aber ihre eigene Meinung zu treffen, wenn wir den gefühlten Ausdruck, die Zartheit und Anmuth, mit der sie den übrigen Theil der Partie singt, bedeutend höher stellen.«

Womöglich noch enthusiastischer und inniger spricht sich der alte Singemeister Zelter in seinen Briefen an Goethe über unsere Sängerin aus, so im November 1829 über Spohrs Faust: »Das Rösschen allein ist wirklich rührend und wird von der kleinen Schäkell, die ein säuberlich liebes Kind ist, höchst anziehend gegeben und glockenrein gesungen.«

Dann im Dezember 1830 nach der Aufführung von Haydns »Jahreszeiten« in der Singakademie: »Meine gestrige Musik ist mit Beifall und Freude aufgenommen worden. Außer Einem bemerklichen Fehler, den ich selber gemacht habe, ist mir kaum noch was dergleichen aufgefallen und ich kann zufrieden sein, da die verwünschten Theaterballette und kleines Opernzeug verhindern, auch nur eine gestreckte Probe nach einander zusammenzubringen, da dann immer ein oder anderes nothwendiges Individuum fehlt. Wäre meine erste Sängerin, Fräulein von Schäkell, nicht das angenehmste Mädchen mit schönster Stimme, unverwüßlicher Lust, Folgsamkeit und Keckheit, so müßte man's wohl bleiben lassen, ein so großes schweres Stück auf gut Glück öffentlich aufzuführen. So viel Du älter bist, als ich, hast Du vielleicht dergleichen noch nicht gesehn. Dabei singt sie vom Blatt und hat von Natur ein Tenuto, das Schwerste an seiner Stelle frisch anzufassen, und ich mußte auch meine Lektion können. Außerdem thut sie nichts als lachen und paßt auf wie ein Schnepfenschütze. Gott gebe, daß sie nicht

auf dem Theater verdorben wird; wenn sich die Andern beißen, lacht sie.«

Aber schon im Februar 1832 muß Goethe Theil nehmen an des greisen Dirigenten Klage: »Fräulein von Schäckell ist seit Kurzem zur echten Sängerin herangewachsen. Jung, hübsch, wohlgewachsen, munter, musikalisch, mit heller rühriger Stimme, die Alles leicht hervorbringt, sicher einhertretend, sind unschätzbare Ingredienzien — aber sie verläßt das Theater, um zu heirathen . . . Der Verlust ist schwer zu ersetzen und ich, der sie herzlich liebt, wünsche nur, daß sie glücklich sein möge. Ihre Natur ist echt musikalisch, das Treffen und Lesen der Noten ist ihr, wie das Singen angeboren. Ihre Sicherheit grenzt an Verwegenheit. Sie hat mir ein Mal die größte Noth in Freude verkehrt, indem sie eine schwere Partie einer alten Musik öffentlich prima vista sang, was ich mir selber nicht zumuthen würde. Wie gesagt: sie verdient glücklich zu sein!«

Daß — und wie glücklich »die kleine Schäckell« geworden ist, hat Zelter nicht mehr erlebt. Auch nicht das Scheiden seines blonden Lieblings von der Bühne. Schon im schönsten Frühling folgte er in rührender Treue seinem großen Freunde ins gelobte Land, wo nur Engel singen.

Ueber Pauline von Schäckells glanzvolles letztes Auftreten schöpfe ich wieder aus Ludwig Kellstabs Kritiken, da ich in jenen Tagen Berlin längst verlassen und mein fliegendes Künstlerzelt in Petersburg aufgeschlagen hatte. Ich lese: »Am 8. Juli 1832 wurde bei überfülltem Hause »Don Juan« gegeben und Fräulein von Schäckell sang zum ersten, vielleicht auch zum letzten Mal die Rolle der Anna, der edelsten im großartig leidenschaftlichen Stil, welche wir im ganzen Reiche der Musik kennen. Die erste Scene, das Duett mit Don Juan, haben wir noch niemals trefflicher gehört. Die Künstlerin sang es mit einem solchen Feuer und einer so imponirenden Fülle der Stimme, daß sie in diesem Stück alle ihre Vorgängerinnen übertraf . . . Fräulein von Schäckell gab uns ein Bild

aus dem edelsten Marmor, nach einem großen Entwurf gearbeitet, an dem jedoch die vollendende Hand des Meisters noch die letzte Thätigkeit üben mußte. In einigen Momenten war die Wirkung außerordentlich, so z. B. einige Einsätze in der ersten Arie, das Ansteigen und Sinken der Tonleiter im Maskentertzett, die schwierige Passage im Sextett, die wir noch von keiner Sängerin (Sontag! Schröder-Devrient!) so durchgreifend und sicher gehört haben; endlich die schöne Arie im zweiten Akt, die mit durchgehender Empfindung gesungen wurde. . . . Das Ganze der Leistung fiel sehr schwer in die Waagschale der Kunst; mit vollem Recht spendete das Publikum daher seinen stürmischen Beifall, seinen doppelten Hervorruf!

Und jener seltenste »doppelte Hervorruf« wog anno 32 mehr, als heute ein zwanzigfacher.

Schon nach fünfzehn Tagen kam der — letzte Abend! Unser Referent schreibt darüber: »Am 23. Juli fand im Opernhause eine Kunstfeier statt, die, so viel Heiteres und Erfreulicheres sie darbot, doch im Ganzen einen wehmüthigen Eindruck machte. Fräulein von Schäckell nahm als Rosine im »Barbier von Sevilla« für immer von dem Publikum und der Bühne, wo sich ihr ein so schöner Schauplatz des Wirkens eröffnet hatte, Abschied. . . . Die Anmuth, die Gesangsfertigkeit, welche die abschiednehmende Sängerin stets in dieser Rolle entwickelt hat, entfaltete sich auch dies Mal in ihrem ganzen Reichthum; sie ist unter uns so gekannt und anerkannt, daß es weiter keiner Schilderung derselben bedarf. Beim Erscheinen auf der Bühne wurde die Künstlerin, an der jeder Blick mit halb trauerndem, halb glückwünschendem Antheil hing, durch einen lauten, anhaltenden Ausbruch des Beifalls begrüßt; Blumen aus den Logen des Prosceniums herabgeworfen, bedeckten schmückend den Boden, welchen ihr Fuß nun zum letzten Mal betreten sollte. Jeder Abschnitt des Gesanges, der Darstellung wurde durch rauschenden Beifall bezeichnet; das anmuthige Duett zwischen Figaro und Rosine zum zweiten Mal verlangt. Am Schluß des ersten

Alles tönte von allen Seiten der Name der Sängerin und bei ihrem Erscheinen wallte ein bunter Regen von Blumen auf das Theater und von flatternden Gedichten auf das Publikum herab. Auf gleiche Weise verging der zweite Akt. Gegen den Schluß nahm Herr Blume als Doktor Bartholo die Gelegenheit wahr, einige scherzhaft gefaßte Worte an die Künstlerin zu richten, die das Publikum mit dem lebhaftesten Antheil aufnahm. Kaum war daher der Vorhang gefallen, als der Name der Abschiednehmenden von allen Seiten laut ertönte und . . . ein begrüßender Strom von Blumen und Gedichten sich aus allen Logen ergoß. Ein Kranz fiel zu ihren Füßen nieder; Herr Devrient, Figaro, wies ihm die rechte Stelle auf dem Haupte der Gefeierten an. Sie sprach in tiefer Bewegung einige Worte des Dankes; dieses Gefühl wurde von allen Anwesenden und einigen Kunstgenossen so lebhaft getheilt, daß sie den hervordringenden Thränen nicht zu gebieten vermochten. Die künstlerische Laufbahn der Sängerin war kurz, aber glänzend . . . Nur vier Jahre weilte sie auf der Bühne, eine Zeit, die — so rasch sie entflohen ist — ihr doch einen dauernden Ruf in der Kunstgeschichte sichert . . . Zumal in der letzten Zeit schien der Gedanke, daß ihr Wirken nur noch ein so kurzes sei, ihr den glühendsten Eifer zu leihen, der sie mit einer aller Kräfte entwickelnden Wärme ausgezeichnete Höhen der Kunst siegreich erringen ließ. Dieser oft wahrhaft großartige Aufschwung ihrer Kräfte, z. B. in der unvergeßlichen Darstellung der Leonore, ist von Allen tief gefühlt worden . . .

Als ich nach fünfjähriger Abwesenheit im Dezember 1834 zu einem längeren Gastspiel nach Berlin zurückkehrte, fand ich die liebe holde Kollegin Pauline von Schäckell als glückliche und beglückende Frau wieder — Gattin meines werthen Jugendfreundes Rudolf Decker, in dessen elterlichem Hause ich so viel frohe Stunden verlebt hatte.

Der Bühne hatte Frau Pauline entsagt — aber nicht ihrer herrlichen Kunst. Die übte sie fort und fort, mit glühen-

dem Eifer und froher Lust. Anfangs glänzte sie noch hin und wieder als Konzertsängerin zu wohlthätigen Zwecken — dann nur noch in geselligen Kreisen. Ihr gastliches Haus wurde der Tempel der Künste — und der Mittelpunkt Berliner Geselligkeit, wo sich fremde Künstler und Gelehrte mit den einheimischen trafen. Anderssen erzählt davon im »Märchen meines Lebens« und Fritz Reuter feiert den Humor der liebenswürdigen Wirthin — wenn ich recht unterrichtet bin — als »Frau von Diamant« — gegenüber Herrn »Leutnants Joching Pösel, wat büst Du doch för'n Esel!«

Und nach einem halben Jahrhundert sollte ich Frau Pauline auch als Komponistin reizender Lieder — nur für den Freundeskreis gedruckt — kennen lernen: als sich durch meine ersten veröffentlichten Bühnen-Erinnerungen die alten Kolleginnen wieder fanden! — Heute muß ich der theuren Jugend- und Kunstgenossin in tiefer Wehmuth gedenken: denn Rudolf von Decker ist von uns gegangen . . .

Schweigt, ihr muntren Nachtigallen,
Unser Frühlingszeit ist aus!