

Blätter für Literatur und bildende Kunst,

herausgegeben von Th. Hell.

19. Mittwoch, am 8. März 1843.

Dresden und Leipzig in Commission der Arnoldischen Buchhandlung.

Ueber den Styl in der Schauspielkunst.

„Wir haben Schauspieler, aber keine Schauspielkunst!“ sagt Lessing in seiner Dramaturgie, und wie die Sache zu seiner Zeit stand, so verhält sie sich auch noch in der unfrigen, ohnerachtet der vielen großen äußern Verbesserungen, welcher sich seitdem die deutsche Bühne zu erfreuen gehabt hat, und der gewaltigen poetischen und poetisch-kritischen Anregungen, welche seit Goethe und Schiller auf sie einwirkten.

Wenn wir das französische Theater mit dem unsern in Vergleichung setzen, so gewinnt jenes einen offenbaren Vorzug vor diesem, durch die sich darbietende Ansicht einer festen Grundform, welche überall durchherrschend, und das Einzelne zum Ganzen verbindend, eine ächte Nationalbühne vollendet, die, in sich abgeschlossen, als ein wahres Volkseigenthum zu betrachten ist.

Freilich geht die Hälfte des Werthes dieser künstlerischen Selbstständigkeit mit der Bemerkung verloren: daß jene Grundform in den tragischen Darstellungen der Franzosen, mit sich selbst im innern Widerspruche steht, indem sie eine Manier aller Manieren zum Style selbst machen möchte, und gleichsam die auf den Kopf gestellte Antike andeutet, welche sich zur ächt tragischen Darstellung gerade so verhält, wie Voltaire zum Sophokles.

Die Melpomene der Franzosen ist eine vollendete conventionelle Coquette, die überall mit erborgtem und unächtem Schmucke prangt, aber sich so in ihre Rolle einstudirt hat, daß sie ihr in keinem einzigen Augenblicke untreu wird.

Auf ihrer Bühne giebt es allerdings eine Schauspielkunst, dagegen aber gar keine Schauspieler, den einzigen, verstorbenen Talma ausgenommen, denn alle machen nur ein einziges Individuum aus und sind gleichsam, wie der französische Nationalcharacter selbst, in eine und dieselbe Form gegossen und auf eine und dieselbe Weise mechanisch und geistig abgerichtet, so daß jeder sich, im Wechselverhältnisse wie der Schatten des andern gebehrdet und Einer für Alle, Alle aber für Einen zu stehen scheinen. — Eine weitere Ausführung

dieses Themas habe ich schon vor mehreren Jahren in meinen „Briefen über das Pariser Theaterwesen“ in der Berliner Zeitschrift, „der Gesellschafter,“ mitgetheilt. Und die geistreichen Bemerkungen Gutzkow's in seinen Briefen aus Paris, über den heutigen Zustand der dortigen Bühnen stimmen noch jetzt mit jenen früheren in den wesentlichsten Punkten überein. —

Wenn die gesammte deutsche Kunst möglichst nach Universalität strebt und sich gegenwärtig auf der deutschen Bühne, gerade in derselben auflöst und vernichtet, so sucht dagegen die französische Tragödie sich so viel als nur irgend möglich zu beschränken, und sie erlaubt nur eine einzige Grundform, welche überall als Stereotype erscheint, und außerdem nichts weniger als Styl, sondern Gegentheils eine sich fortwährend selbst wiederholende Manier ist.

Wo aber der tiefere Inhalt abgeht, da kann sich auch nie ein Styl gestalten, und je mehr der Künstler bloß nach dem Außern strebt, je bestimmender wird die Manier in seine Darstellung eingreifen, und sie muß zuletzt als die Grundform selbst erscheinen. — So ist es nun mit der französischen Tragik, und sie kann, ohne daß es eines eminenten Talentes bedarf, leicht auf der Bühne eingeübt und abgesehen werden, ja selbst Deutsche, welche der französischen Sprache hinlänglich mächtig sind, können — wenn sie zugleich gehörig memoriren wollen — ohne große Mühe in sie eingehen und sie glücklich copiren. Das ist aber gerade das Kennzeichen der Manier, daß sie leicht aufgefaßt und reproducirt werden kann, indeß der wahre Styl ohne wirkliches Genie eben so wenig ergründet als nachgebildet wird.

Voltaire glaubte zu seiner Zeit mit seinen Schauspielern den antiken Cothurn unmittelbar von Athen nach Paris herübergeholt zu haben, und wer konnte ihm einen Wahn verdenken, in dem noch gegenwärtig ganz Frankreich befangen ist.

Du sublime au ridicule il ny a qu'un pas! sagte Napoleon, als er von dem römischen Triumphwagen in den russischen Schlitten stieg, und gerade dieser Schritt ist auch zwischen der griechischen und französischen Tragik. Jene offenbart sich (wie gewiß selbst

in der doch nur sehr verkleinerten Darstellung der verdeutschten Antigone auf den Bühnen zu Potsdam und Leipzig im v. J. jeder gebildete Zuschauer derselben empfunden hat) als großartigster Styl in der idealsten Beziehung, diese als abgesprungene, leere Form, welche die Gattung selbst zum Individuum herunterbringt und die Kunst auf eine etwas veredelte Mechanik reducirt, die in allen ihren Theilen gelehrt und erlernt werden kann. Diese Mechanik üben denn auch alle französischen tragischen Schauspieler ein und vereinigen sich darin recht eigentlich zu Einem Individuum, welches sich, der großen bildungsreichen Natur zuwider, dem Zwange einer einzigen conventionellen Form unterwirft. —

Diese conventionelle Form waltet nun durch alle tragische Darstellungen der Franzosen ohne Ausnahme, überall, in der Declamation sowohl wie in der Mimik, erscheint nur die Außenseite der Leidenschaften, mit demselben immer wiederkehrenden, outrirten Pathos; nichts ist wahrhaft erfüllt und aus der Tiefe aufgegriffen, sondern alle äußern Kräfte erschöpfen sich bis zur Ohnmacht und Verzweiflung in eitler leerer Ostentation; ein Theatercoup löset den andern ab, und von absichtlichem Liegenlassen bedeutender Stellen bis zur — man möchte sagen, plötzlich tollgewordenen — Emphase ist alles genau berechnet, und die durchherrschende Künstelei überbietet sich in den Mitteln und hascht nach eiteln Effecten, wo und auf welche Weise sie nur immer kann.

Wenn nun freilich bei dieser Tragik, so wie bei dem französischen Nationalcharacter überhaupt, alles mehr auf das Außere hinausläuft, so ist aber dagegen dieses Außere selbst höchst genau und sorgsam gehalten und es herrscht eine strenge Abgeschlossenheit, so daß sich nichts Unedles oder gar Gemeines eindringen kann, weil der Anstand durchgehend als höchster Gesetzgeber erscheint und mit solcher Strenge die Regeln vorschreibt, daß ein Schauspieler selbst durch ein einzelnes unrichtig ausgesprochenes Wort das ganze Parterre in Aufruhr bringen kann.

Nicht minder kommt eine feste Grundform zur Erscheinung; nur ist es durchaus eine einzelne, und sie äußert sich — als Gegensatz zum wahren Style — in einer strengdurchgesetzten conventionellen Manier.

In diesem Sinne spricht sich Schiller gegen Goethe über die französische Tragödie aus:

„Nur bei dem Franken war noch Kunst zu finden,
Erschwang er gleich ihr hohes Urbild nie,
Gebannt in unveränderlichen Schranken
Hält er sie fest und nimmer darf sie wanken.“ —

Hat der französische Nationalcharacter nun in den tragischen Darstellungen die Larve der Antike vorgehalten, so erscheint er dagegen in der Comödie rein und natürlich, und das Lustspiel der Franzosen ist daher in allem, was das Heitere, Leichte und Frivole betrifft, eben so liebenswürdig als die Nation selbst. Man kann es in seiner Sphäre in der That vollendet nennen, und es wird noch gegenwärtig in ganz Europa nicht übertroffen, obgleich es keinesweges universell ist, und (die einzige, noch in ihrem jetzigen hohen Alter bewundernswürdigste Mlle. Mars ausgenommen) als normal geltendes Muster für die höhere Comödie aufgestellt werden kann. Es ist übrigens die feinste künstlerische Blüthe der französischen Nationalcultur, und das gesellschaftliche Leben als solches spricht sich darin in seinen reellen Beziehungen auf das wichtigste aus, ohne jemals — was in der That auch wieder eine Kunst genannt werden muß — sich irgendwo mit dem poetischen zu vermengen.

Uebersetzen wir das französische Lustspiel in's Deutsche, so erhalten wir nichts als Intrigue oder personifizierte Thorheiten und Leidenschaften (wie bei'm Molière, der der dramatische La Bruyère genannt werden kann), keinesweges aber Characteristik nach unserer Weise. Bei der Darstellung aber verderben wir es durch unsere angeborne Langsamkeit; denn in diesen Stücken ist alles flüchtiges, fliehendes Leben, flüchtige, fliehende Zeit, und sie wollen nach der Uhr einstudirt werden und gehen in der Darstellung verloren, wenn man sie über die gebührende Stunde ausdehnt, eben weil alles sich in Scherz und lustiges Garnichts auflöset, das nur an dem Blicke vorüberzihen darf, wenn es sich nicht der rigoröseren Prüfung aussetzen will.

Beide, Tragödie und Comödie, sind übrigens ächtes Nationaleigenthum der Franzosen, weil sie ganz in ihrem Character ausgeführt und so auf das Höchste vollendet sind, daß man nichts weiter hinzuthun und namentlich von dem Schauspieler, welcher hier im Totale der Schauspielkunst selbst erscheint, nichts weiter fordern kann; weshalb denn auch das théâtre français zu Paris als die classische Nationalbühne der Franzosen anerkannt werden muß.

Suchen wir dagegen nun aber in Deutschland ein ähnliches Institut, so werden wir uns überall vergeblich darnach umsehen, und selbst in Wien und Berlin, den zwei Capitalen unseres Vaterlandes, wo es seyn könnte, hat sich bis jetzt kein solches gestaltet. —

Werfen wir die Frage auf: woran dieß liege? so

dient im Allgemeinen zur Antwort: weil auf allen unsern Bühnen alles durcheinander gespielt wird, und Hamlet und Lumpacivagabundus die Kleider mit einander wechseln.

In Paris ist das anders; dort steht das théâtre français als classische Bühne für die Tragödie und Comödie da; indes die Oper, die Spectakelstücke, das flüchtige Vaudeville und die derbere Posse, auf die Nebentheater verwiesen sind.

In Wien könnte es eben so seyn, und weil hier fünf verschiedene Bühnen vorhanden sind, so würde es wenigstens ein Leichtes werden, jene kunstgerechte Sondernung hier vorzunehmen, und das Burgtheater namentlich sollte für Wien das seyn, was das théâtre français für Paris ist. — Indes kann davon bis heute noch keine Rede seyn.

Im Besonderen ist aber eben unsere Universalität daran Schuld, daß wir kein wahres deutsches Nationaltheater besitzen, und diese Behauptung führt mich nun unmittelbar zu meinem vorgesezten Ziele hin. —

Der deutsche Nationalcharacter macht sich in dem Kunstgebiete höchst merkwürdig durch seine ungemene Universalität oder durch die Fähigkeit sich alle verschiedenen Style und Grundformen anzueignen. So haben wir, was die dramatische Poesie betrifft, den alten Norden und den romantischen Süden zu uns herübergezogen, die Antike aus Griechenland und Rom entführt, das Mittelalter und die gothische Periode zurückgerufen und selbst den eigentlichen Codex aller Universalität, den Shakespeare unter uns nationalisirt.

Welche verschiedenen Style und Grundformen hat hier in dieser Rücksicht unsere dramatische Poesie nicht aufzuweisen; und was müssen wir also nicht erst von der sie zum zweitenmale in's Leben rufenden Schauspielkunst auf der deutschen Bühne, die bei der Universalität unserer dramatischen Poesie ein wirkliches Welttheater darstellen könnte, erwarten?

Hier aber finden wir den Gegenstand ganz und bis zum Erschrecken verändert. — Universalität kommt allerdings auf den deutschen Bühnen zur Erscheinung, in dieser Universalität hat sich, wie ich schon oben vorläufig bemerkte, unsere Schauspielkunst völlig aufgelöst und vernichtet. Man trete nur vor die nächste deutsche Bühne und schaue in dieses wilde und willkürliche Treiben unserer Künstler. Welch ein Chaos durch- und widereinander. „Auf dem deutschen Theater,“ sagt Goethe, „probirt ein Jeder, was er mag!“ Hier geht und conversirt einer in der Toga, wie in einem

Schlafrock, dort declamirt ein zweiter en escarpins, dort tritt ein altmobiger Marinelli herein; dort ein alter Nordenrecke mit französischem porte-bras; Hamlet, der Däne à quatre épingles; Don Carlos als preussischer Fähnrich, Posa als gothischer Raufbold, Tell als antiker Heros &c.; dazu hört man in einem und demselben Stücke conversiren, declamiren, scandiren, toben, brüllen, winseln und lächeln — und überdies auch noch alle verschiedenen Diaclecte unserer Sprache durcheinander — eine wahre Olla potrida aus den entgegengesetztesten Bestandtheilen bearbeitet. —

Wer diese Schilderung übertrieben findet, der hat sich an das Unwesen gewöhnt oder ist an sich nicht im Stande, die feste Selbstständigkeit der verschiedenen Kunststyle zu erkennen und sie von einander zu unterscheiden. —

Im Allgemeinen zeigen sich freilich gegenwärtig nur zwei Darstellungsweisen als durchherrschend auf der deutschen Bühne, nämlich die prosaische und die poetische, d. h. die conversirende und die declamirende.

Beide treiben möglichst, wo sie nur können, eine verbotene Blutsvermischung mit einander, besonders aber drängt sich die prosaische in die poetische ungebührlich hinein, und die Conversation schleicht sich in die höhere Tragödie, um sie nicht selten auf das wigigste zu parodiren.

Das Beste und eigenthümlichst Deutsche, was wir als Total auf unserer Bühne besitzen (und von einem kunstgerechten Totale kann hier nur die Rede seyn), ist noch immer das bürgerliche Schauspiel, das seine characteristische Vollendung in der Sffland'schen Schule (der sich jetzt sogar eine fürstliche Schauspielbichterin, die Prinzessin Amalie von Sachsen, angeschlossen) erhalten und sich hier als gebiegene Prosa ausgebildet hat, welche in ihrer Selbstständigkeit ihren Werth besitzt und weiter nicht zum Höheren aufstreben will. Wir finden dasselbe auf der Berliner, Hamburger, Dresdner, Leipziger Bühne und im Burgtheater zu Wien in seiner Grundform am vollendetsten und so in sich zusammenstimmend, als man es nur wünschen kann. —

Selbst auf unseren kleinsten Bühnen ist es von allen Gattungen noch die am Besten dargestellte. — Seinem Wesen nach zeichnet es sich durch die gebildetste deutsche Conversation und eine gründlich durchgeführte Characteristik aus, welche indes weniger mit ächt productiver Phantasie geschaffen, als vielmehr aus der

nächsten Wirklichkeit abstrahirt wird; weshalb denn z. B. um den Nagel, so zu sagen, auf den Kopf zu treffen, ein Shakespear'scher Fallstaff durchaus nicht in diese Kategorie gehört.

Weiterhin hatte Goethe auf der früheren Weimarer Bühne die höhere Tragödie als ein festes Ganzes auszubilden gesucht und es war ihm darin bis zu einem gewissen Grade gelungen, obgleich bei den Darstellungen dieser Schule, mehr schöne Rhetorik als eigentliche Schauspielkunst (Menschen darstellung) an den Tag kam und die Plastik selbst zu leblos und erstarrt blieb. Daß diese Schule schon jetzt so gut wie untergegangen ist, beweiset, daß ihr ein mehr todttes, als lebendiges Princip bewohnte.

Besser als diese Bestrebungen muß man immer dasjenige schätzen, was einzelne berufene Künstler, wie z. B. die Schröder, Esclair und Rott aus sich selbst in der höhern Tragödie geleistet haben.

(Beschluß folgt.)

Bilder und Sagen aus der Schweiz, von Teremias Gotthelf. Solothurn, Verlag von Lent und Gafmann. 1840.

In zwei Bänden bietet hier der Verf. der Lesewelt Bilder und Sagen seines Vaterlandes. Einfach und kräftig, naturgetreu in seinen Schilderungen führt er uns in das wilde willkürliche Schalten der Zeit des Faustrechts, mit sittlicher Strenge entfaltet er vor dem Leser das heitere patriarchalische Stillleben seiner wackeren Landsleute und giebt die Volksagen der Schweiz in der interessantesten Originalität wieder. — Gewiß für Alle eine eben so willkommene als seltene Erscheinung, und für denjenigen, welcher Helvetien zu bereisen Gelegenheit gehabt, die freundlichsten Erinnerungen darbietend. — Dt.

Fortsetzungen.

Sammlung der vorzüglichsten neuern Reisebeschreibungen, mit besonderer Beziehung auf Naturkunde, Handel und Industrie bearbeitet. Herausgegeben von Dr. Phil. Hedw. Kuelb, Bibliothekar zu Mainz. Zweiter Band. 1., 2., 3. und 4. Heft. Darmstadt, bei C. W. Leske. 1842.

Daß der Zweck dieser Sammlung sey, die neuesten Reiseberichte des Auslandes, welche allgemein als ausgezeichnete, die Länder- und Völkerkunde wirklich

fördernde Erscheinungen betrachtet werden, in guten, die Bedürfnisse der Gegenwart berücksichtigenden Bearbeitungen der Lesewelt vorzuführen, haben wir schon bei Beurtheilung des ersten Bandes in diesen Blättern dargethan. Die Sammlung konnte wohl nicht besser als mit der geschickten Uebersetzung des Werkes des Hrn. Fr. Dubois de Montpéreur begonnen werden, von welchem uns abermals 4 Hefte vorliegen, welche uns dieses Mal von Tiflis bis Achandukof führen, dem letzten russischen Fort an der Kuma.

Fr. Dubois de Montpéreur's Reise um den Kaukasus, zu den Escherkessen und Abchasen, nach Koldhis, Georgien, Armenien und in die Krim, ist ein vortreffliches Werk und eine um so erfreulichere Erscheinung, je mangelhafter oder unsicherer viele bisherige Reisebeschreibungen dieser Länder waren. Dieses Werk ist dieser Art, daß wir eigentlich wenig sagen, wenn wir behaupten, daß es seine Vorgänger übertrifft. Alles, was den vergangenen und gegenwärtigen Zustand der obenangezogenen Länder betrifft, hat der Verfasser in den Kreis seiner Beobachtungen und Untersuchungen gezogen. Auf der einen Seite bewährt er den größten Eifer für die Alterthumskunde, auf der andern Seite finden wir gleiche Sorgfalt den neueren Zuständen dieser Länder gewidmet. Mit gleicher Aemsigkeit ist er Naturforscher, ist er Geschichtsforscher. Mit derselben Liebe behandelt er Sitte und Lebensart der Bewohner, ihre Verhältnisse zur Regierung etc., mit welcher Liebe er den Ursprung, die Sprache der Völker, deren Verwandtschaften etc. entwickelt. Wir erhalten eine Menge von Aufschlüssen, die als wichtige Beiträge zur alten und neuen Geographie, zur alten und neuen Geschichte etc. Asien's zu betrachten sind. Seine Bemerkungen sind eben so scharf als umfassend, mit, auf wissenschaftlichen Grundlagen ruhender, Sachkenntniß aufgefaßt und ohne Haß und Neigung ausgesprochen. Ueberhaupt theilt der geistreiche Verfasser die interessanten Resultate seiner, durch so wichtige Staaten des Alterthums und der Jetztzeit unternommenen Reise in höchst ansprechender und geschmackvoller Weise mit.

Mit allem Rechte empfehlen wir das schöne Unternehmen der Theilnahme des Vaterlandes, und dasselbe müßte sich beschämt fühlen, würde es dieses Unternehmen nicht mit allen Kräften unterstützen und befördern. Die Uebersetzung ist vortrefflich gelungen. Die artistischen Beilagen sind lobenswerth. Die äußere Ausstattung ist der rühmlichst bekannten Verlags handlung würdig. — Franz Joseph Adolk.