



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Eduard Devrient`s : Geschichte der deutschen Schauspielkunst.

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

preussisch gesinnt und contrastiren in dieser Hinsicht auf das Merkwürdigste mit den Städtern; ihre Söhne dienen gern in der preussischen Armee und wollen von Frankreich nichts wissen.

Einsender dieses befand sich gerade an dem Tage zu Saarlouis, an welchem das Rendezvous der Monarchen in Compiègne stattfand. „Heute wird unser Schicksal entschieden!“ flüsterten sich die Bürger zu. „Heute kann der Grund gelegt werden zu einem reißenden Avancement!“ sagten die preussischen Offiziere an der Tafel des Hôtel du Rhin. — „Und zur Probe, wie lange wir uns hier werden halten können!“ fügten Andere hinzu. „Ein paar Wochen lang soll sich selbst die beste Armee die Zähne an uns ausbeißen. Unser Commandant*) ist nicht der Mann, der einen preussischen Stein an Frankreich kommen läßt, so lang das letzte Körnlein Pulver nicht verschossen ist!“ — In fröhlicher Zuversicht auf deutschen Muth und gerechte Sache erklangen die Gläser.

Voraussichtlich würde die Festung Saarlouis sich keine acht Tage halten können, wenn der in der Bevölkerung glimmende Zündstoff nicht bei Zeiten gedämpft wird. Kommt es einmal so weit, so muß wahrscheinlich die Stadt sehr energisch geräumt werden. Aber wir wollen vorläufig hoffen, daß es bleibt, wie es ist, und die Herren Preußen in der steilen Spannung erhalten werden, ohne welche, wie das einstimmige Urtheil lautet, „Saarlouis die langweiligste Garnison ist in der ganzen preussischen Monarchie!“

— m.

Ednard Debrient's

Geschichte der deutschen Schauspielkunst.

(4. Bd. Leipzig, J. J. Weber, 1861.)

Der langersehnte vierte Band des bedeutenden Werkes umfaßt die Entwicklung der darstellenden Kunst und ihrer Institute vom Pariser Frieden

*) Oberst von Nekorsky.

bis über Immermann's Direction des Düsseldorfer Theaters, die Periode der sinkenden deutschen Schaubühne, in welcher die Hoftheater in den Vordergrund treten, unter Intendanten, d. h. unter Hofchargen welchen eine technische künstlerische Bildung fehlt.

Ausführlich dargestellt sind die Verhältnisse des Berliner Hoftheaters unter Leitung des Grafen Brühl, welche maßgebend für andere Hofbühnen wurden, darauf das Leben anderer Hofbühnen, zumal der Wiener Burg. Dort wurde zuerst die Trennung der Oper und Posse vom Drama durchgeführt, und der Segen solcher Einrichtung hat bis zur Gegenwart diesem Theater eine bevorzugte Stellung erhalten. — Dann folgt ein Bericht über die städtischen und Privatunternehmungen, unter denen die des wunderliche Grafen Hahn nicht vergessen wird. Ueberall sind die bedeutendsten Schauspieler, einflußreiche Bühnenleiter charakterisirt, lehrreich und dankenswerth sind diese Bemerkungen, wie kurz sie zuweilen behandelt sind. Und wir dürfen im Interesse einer späteren Generation den Wunsch nicht zurückhalten, daß es dem Verfasser gefallen möge, die künstlerische Persönlichkeit der Talente, welche er noch aus eigener Anschauung kennt, entweder in einer späteren Ausgabe, oder in einem besondern Werke mit breiterer Ausführung und dem Detail, welches nur ein darstellender Künstler geben kann, für unsere Literatur zu conserviren. Denn wie ungenügend der schriftliche Bericht über die Wirkungen eines Schauspielers und seine Besonderheiten auch sein mag, er ist doch das einzige Mittel, der Folgezeit Vorstellungen von der Eigenthümlichkeit zu geben, welche die schöne Kunst des Momentes in jeder vergangenen Zeit gehabt hat. Es war ein Verdienst des Verfassers, daß er die Bilder großer Künstler aus älterer Zeit: der Neuberin, Eckhofs, Schröders so gut gezeichnet hat; für die Gestalten, welche ihm eigene Erinnerung und lebendige Tradition der nächsten Vergangenheit verständlich macht, würde noch reicheres Detail möglich sein. Seine sorgfältige und getreue Schilderung, wie sie ihre Rollen und einzelne charakteristische Momente derselben zur Geltung gebracht haben, würde den Nachkommen ein Abbild ihres Wesens und einiger Besonderheiten ihrer Zeit geben. Und Niemand ist mehr befähigt, und deshalb vielleicht verpflichtet, solche Arbeit zu übernehmen, als der Verfasser des vorliegenden Buches. Selbst bei seiner ausführlichen Besprechung Seydelmanns würde es uns wohlthun, eine gewisse reichliche Anzahl bedeutsamer Momente, welche besonders bezeichnend für sein Spiel waren, z. B. die Scene am Schreibtisch im Clavigo, ausführlich beschrieben und beurtheilt zu sehen. — Sehr schön ist das folgende Kapitel, welches den Einfluß der leichteren Tagesliteratur und des Bühnendrama's auf die Schauspielkunst schildert, ebenso die Betrachtungen über die Demoralisation der Künstler. Als eine Episode in dieser Zeit der Verschlechterung sind die wenigen Jahre hervorgehoben, in denen Immermann unter sehr

beschränkten Verhältnissen versuchte, der darstellenden Kunst in Düsseldorf eine Heimath zu bereiten. Dies Unternehmen ging zum Theil daran unter, daß Immermann selbst nicht alle Lebensbedingungen der Schauspielkunst würdigte, zumeist aber, weil die Kräfte der Stadt nicht groß genug waren, eine stehende Bühne zu erhalten.

Der Verfasser schließt seine Darstellung des Düsseldorfer Unternehmens mit folgenden beherzigenswerthen Worten: „Diese traurige Geschichte des Immermann'schen Theaters enthält die ganze Misère der herrschenden Zustände. Einer der edelsten und tüchtigsten Männer Deutschlands richtet sich mitten in dem Taumel des brillanten Kunstruins plötzlich auf, schlägt in energischer Begeisterung Amt und bürgerliche Stellung in die Schanze, achtet des Achselzuckens und Kopfschüttelns der soliden Leute nicht, und legt mit kräftigem Willen und schnell entwickelter Fähigkeit Hand an zur Wiederaufrichtung der Kunst. Und da er seine Kraft bewährt, da er die Mittel darge-
than, mit denen schnell geholfen werden kann, sieht er sich im Stich gelassen, den Werth seines Bemühens verkannt, die Resultate geringschätzig aufgegeben. — Auch einer der vielen deutschen Anfänge ohne Dauer.“

Der vorliegende vierte Theil umfaßt keinen abgeschlossenen Zeitraum; denn dieselben Uebelstände lasten noch heut auf der Schauspielkunst. Aber in den letzten fünf und zwanzig Jahren hat sich außerdem noch ein anderes Leiden massenhaft entwickelt, welches unserem Theaterleben eine besondere Physiognomie giebt, das Virtuosenthum und die viel reisenden Gäste. Wenn der gelehrte Verfasser einem letzten Bande die Darstellung dieser auflösenden Verhältnisse vorbehalten hat, so wollen wir von Herzen wünschen, daß ihm die Freunde daran nicht verdrorben werden möge. Denn schon das Spiegelbild einer kurz vergangenen Zeit, welches in dem vorliegenden Bande zu finden ist, wird lebhaften Gegensatz hervorrufen, der allerdings geringe Berechtigung hat. Wer es aber mit deutscher Kunst ernst meint, ist dem Verfasser zu großem Danke verpflichtet, daß er rücksichtslos die Wahrheit ausgesprochen hat.

Unter den Leitern deutscher Bühnen nimmt Eduard Devrient eine besonders interessante Stellung ein. Selbst ein tüchtiger darstellender Künstler, selbst dramatischer Schriftsteller mit origineller Persönlichkeit, ein feingebildeter Kenner auch alter und fremder Bühnenzustände und guter Beurtheiler von Kunstleistungen, hat er als Leiter eines Hoftheaters gegen die Strömung des Tages, auch gegen die Gewöhnungen seines Publikums, seit beinahe zehn Jahren einen ehrenwerthen und nicht resultatlosen Kampf gekämpft. Er hat gezeigt, wie viel in der Gegenwart unter mäßigen Verhältnissen von einem tüchtigen Dirigenten geleistet werden kann, wenn demselben von oben freie Hand gelassen wird. Es ist eine Freude, in Karlsruhe Darstellungen anzusehen, denen die Talente der Spielenden irgend gewachsen sind, überall wird

der segensreiche Einfluß umsichtiger, gewissenhafter Leitung eines Künstlers deutlich. Der Dichter wird ihm dankbar sein für liebevolles und höchst sorgfältiges Einstudiren, der Schauspieler für den warmen Antheil, welchen er jeder Rolle desselben schenkt. Die besseren Vorstellungen dort haben eine Abrundung und ein Zusammenspiel erreicht, wie dasselbe jetzt kaum bei einem andern deutschen Theater möglich wird. Auch das mäßige Talent arbeitet im Zusammenhange mit seinen Genossen gute Wirkungen heraus, die stärkere Kraft wird durch das Ensemble gehoben ohne sich aus dem Rahmen herauszudrängen; vortrefflich ist die Vertheilung von Licht und Schatten, sehr sorgsam auch das Herausheben der Hauptmomente, und dem einzelnen Darsteller die gebührende Gelegenheit, zu wirken, durchaus nicht beschränkt. Dazu kommt ein kunstverständiges technisches Arrangement und eine gewissenhafte Verwaltung. So bietet sein Institut in einer zerfahrenen Zeit gewissenloser Routine das erfreuliche Bild einer gedeihenden Kunstanstalt. Besondere Virtuosität seiner Bühne sind die Ensemble-Scenen, zumal im feinem Lustspiel und Schauspiel, gerade der Theil dramatischer Production, welcher auf andern Theatern am meisten vernachlässigt wird, allerdings auch der, bei welchem unablässige Einwirkung des Dirigenten am meisten fördern mag. Es ist dem Director dabei die Freude geworden, durch einige sehr tüchtige Talente, z. B. Herrn und Frau Lange, unterstützt zu werden.

Sehr viel ist über den Verfall der deutschen Schauspielkunst geklagt worden, Keiner hat mit so kundiger Hand ihren geschichtlichen Lauf und ihre Leiden geschildert, als Devrient selbst. Nicht wenige ehrenwerthe Schauspieler sind so weit gekommen, daß sie mit Resignation den unkünstlerischen Schlendrian der Bühnen erdulden und den Untergang ihrer schönen Kunst erwarten.

Deshalb erfreut nicht weniger, als die Leistungen der Bühne, die dauerhafte Wärme, mit welcher Devrient für die Interessen seiner Kunst kämpft, um die Hebung des Schauspielerstandes sorgt. Nach vielen vereitelten Hoffnungen und einem langjährigen Kampf gegen die Uebelstände unseres Bühnenlebens hat er sich die volle Frische eines schaffenden Künstlers bewahrt. Auch das ist wohl etwas Großes und soll in einer Zeit, welche dem Ringen gegen das bequeme Schlechte in der Kunst keine freudige Anerkennung entgegenbringt, besonders gerühmt werden.

Der Zweck des Kampfes, welchen Devrient in seinen Schriften führt, die Ideen, wonach er in der Praxis seines Theaters arbeitet, ist: Würde und Emancipation der Schauspielkunst und der Künstler zu vertreten gegenüber Hofeinflüssen, Intendanten und leitenden Comités, gegenüber den Dichtern, gegenüber den Tageskritikern, endlich gegenüber dem Verderb unter den Künstlern selbst, dem speculirenden Virtuosenenthum. Es sind viele Gegner und wenige

Bundesgenossen, welche er bei diesem stillen Streite hat, und doch hat seine Arbeit gerade jetzt die höchste Berechtigung, denn wie die Sachen bei uns in Deutschland liegen, ist die Schauspielkunst trotz den zahlreichen Theatern und der Theilnahme eines großen Publicums immer noch von allen Künsten die, deren Lebensbedingungen am wenigsten verstanden werden, und für deren Gedeihen die gesammte Strömung des geistigen Lebens in Deutschland seit dem Anfang dieses Jahrhunderts besonders ungünstig war. Und wenn ihm, dem reformirenden Künstler, ziemt, das Widerwärtige der einzelnen Erscheinungen hervorzuheben, so wird uns verziehen werden, daß wir das Ungenügende des gegenwärtigen Kunstlebens aus den Fortschritten der deutschen Bildung zu erklären suchen.

Wenn wir die Kunst der großen Schauspieler des vorigen Jahrhunderts, der Eckhof, Schröder, rühmen, so denken wir selten daran, wie abweichend die Verhältnisse, unter denen sie schufen, von dem Leben unserer Zeit waren. Devrient hat in den frühern Bänden seines Werkes gut hervorgehoben, daß die höchste Blüthe der Schauspielkunst mit der höchsten Blüthe deutscher Poesie nicht zusammenfällt, sondern ihr vorausgeht. Sie liegt in der Zeit, in welcher die besten Mitglieder der damaligen Wandertruppen von dem Segen der jungen Aufklärung ihren Theil erhielten, wo sich in Opposition gegen die wüste Wirthschaft der alten Stegreifkomödie Bedürfnis nach Ordnung, Zucht, ernstem Studium entwickelte. Als Eckhof herauf kam, gab es noch keine dramatische Poesie und keine Herrschaft der Dichter, welche die Schauspielkunst eingeengt hätte. Die flache Zeichnung und der unbedeutende poetische Werth in den Lustspielen, so wie die tönenden Phrasen der Alexandriner-Tragödie gewährten dem Darsteller gegenüber der Arbeit des Schriftstellers eine große Freiheit und das erhebende Gefühl, daß erst er es war, welcher dem Leblosen Farbe, Leben und Reiz gab. Für uns wären die alten Stücke in der Mehrzahl nicht mehr anzusehen, und unsere Schauspieler vermöchten sie nicht mehr zu spielen, denn das Interesse, welches Publicum und Schauspieler an der darzustellenden Handlung nahmen, war damals ein anderes, als es jetzt zu sein pflegt.

Um das zu verstehen, muß man sich einige Eigenthümlichkeiten jener alten Bildung in das Gedächtnis zurückrufen. In Eckhofs Jugend, vor etwa hundert Jahren, waren die Menschen auch im täglichen Leben weit mehr Schauspieler, als uns erträglich sein würde. Sie waren gewöhnt, die eigene äußere Erscheinung und die anderer Menschen in allen Momenten der Geselligkeit weit sorgfältiger und scrupulöser zu beobachten, als wir. Kleidung und Haltung, der Fall der Rede, die kleinen Bewegungen des Körpers wurden mit Sorgfalt gewählt und erst nach einem gewissen stillen Studium vor anderen Menschen geltend gemacht. Geringer war der Reichthum des inneren Lebens.

Wo wir den Ausdruck individueller Empfindung erwarten, befriedigte eine Variation der zahlreichen stehenden Phrasen; während wir zumeist erfreut werden durch die Äußerungen origineller Kraft und am liebsten tüchtige Eigenthümlichkeit bewundern, sobald sie durch gute Sitte und humane Bildung geädelt ist, war es vor hundert Jahren das studirte Einschieben der Persönlichkeit in die gegebene Situation, was man von dem Gebildeten forderte. Selbst der ernste Gelehrte, der würdevolle Geistliche überlegten sich in stiller Arbeitsstube die Bewegungen ihrer Hand, den Tonsall ihrer Stimme, womit sie bei einem wichtigen Besuch Wirkungen hervorbringen wollten. Und wie die Tracht, Schuhe, Strümpfe, Kniehosen, das gestickte Kleid, das Spitzenhemd, der niedrige Hut, vor Allem die Kopftracht, Perücke und Puder, seine kleine Zierlichkeit, kurze Bewegungen, ein zierliches Andeuten begünstigte, so wirkte auch die vorsichtige rücksichtsvolle Sprache, ein reicher Fluß von artigen Redensarten, die feststehenden vorgeschriebenen Formen des Lebens dahin, den Einzelnen dem Gesetze einer kunstvollen Höflichkeit zu unterwerfen. Genau hielt man auf alle Formen, jede Abweichung von dem Hergebrachten hatte Mühe, sich zu motiviren und zu rechtfertigen. Es ist offenbar, daß solche Volksbildung der Kunst des Schauspielers ein Interesse entgegenbrachte, welches unserem Publicum fehlt, aber auch eine Vorschule gewährte, welche wir in dieser Art nicht mehr besitzen. Bei jeder Scene, welche auf der Bühne dargestellt wurde, war der dramatische Inhalt, vollends der poetische Kunstwerth, gar nicht die Hauptsache, sondern das gesellschaftliche Gebahren der Personen gegen einander. Auch in gleichgültiger Situation mußte das Talent des Darstellers eine reiche Fülle von interessantem Detail hineinzutragen. Seine Aufgabe war, charakteristische Züge seiner Rollen unter dem Zwange der Convenienz und der festen Tradition liebevoll anzudeuten, und mit Dankbarkeit und einem im Ganzen sehr guten Verständniß erfaßte auch das gewöhnliche Publicum die feinen Schattirungen. Ein Bewegen der Fußspitze, das Erheben eines Fingers, ein ungewöhnlicher Tonsall der Stimme vermochten die größte Wirkung hervorzubringen und wie im Leben die Scheu vor dem Lächerlichen und Unschicklichen, d. h. Nicht-Conventionellen, fast krankhaft ausgebildet war, so war auch der Sinn für das Komische und das Behagen an dem Unfertigen der Erscheinung vor der Bühne lebhaft entwickelt.

Dazu kam ein anderer Umstand, der die alte Kunst der Darsteller von der neuen fast noch mehr unterscheidet. Der Schauspieler stellte damals in einem Raume dar, der so klein war, daß die zartesten Accente seiner Sprache, die leinsten Nuancen in Stellung und Geberde auch in dem entferntesten Theile des Hauses vollständig verstanden wurden. Auch er war in der Lage, sein Organ kunstmäßig ausbilden zu müssen, zur deutlichen und dialektfreien Sprache — die besseren Schauspieler waren damals wahrscheinlich die einzigen

Deutschen, bei denen die Dialekt-Klänge ihrer Heimath kräftig gebändigt waren. Aber wir dürfen annehmen, daß ihre Sprache weit weniger auf Stärke und Energie des Tons, als auf zarte Schattirungen desselben gebildet wurde, das Sprechen mit halber Stimme, die Laute weicher Empfindung, bezwungener Nübrung, einen Wechsel zwischen Piano und Crescendo, zwischen Andante und Allegro, den unsere Darsteller in dem großen Raume hervorzubringen gar nicht mehr im Stande sind. In dem Schlosse von Gotha ist die Bühne erhalten, auf welcher Eckhof das erste deutsche Hoftheater leitete; der Raum umfaßt etwa ein Drittel des cubischen Inhalts, welchen das Leipziger Theater hat, und er galt damals für groß und schwer durch eine Menschenstimme auszufüllen. Es ist kein Zweifel, daß sowohl Eckhof als Schröder für unmöglich erklärt haben würden, in einem Raume, wie das gegenwärtige Berliner Schauspielhaus, zu spielen. In solchem kleinen Saale war der Schauspieler, ähnlich wie im modernen Salon, dem Publicum nahe, als wenn er unter ihm stände. Schneller drang der Ton auch in die entlegenen Ecken, schärfer war die Beobachtung jeder Einzelheit, behender das Verständniß auch der kleinsten Andeutung.

Es ist klar, daß bei solcher Methode der Darstellung sich trotz der verschiedenen Genre, welche damals auf derselben Bühne neben einander liefen, das ausbilden mußte, was wir in der Kunst Stil nennen, eine Methode, zu wirken, welche fest auf der entsprechenden Methode des Publicums, zu empfinden und sich darzustellen, beruhte. Aber ebenso klar ist, daß diese immerhin nationale Kunst sich nicht erhalten konnte, als die alten Formen des Lebens gebrochen wurden und seit der Werther-Zeit und dem Eindringen Shakespeare's, vollends seit dem Beginne der französischen Revolution, an die Stelle der alten festgebundenen Einheit des deutschen Lebens eine Periode großartiger und massenhafter Aufnahme fremden Bildungstoffes trat. Schröder wußte sehr gut, was er that, als er die ungeheuren Wirkungen Shakespeare's nur in prosaischer Bearbeitung seinen Zuhörern vorführen wollte. Schon in dieser Umformung war es ihm ein kühnes Unternehmen. Und in der That reichte dafür die alte Methode der Darstellung schwerlich mehr aus, deren Wesen doch vorzugsweise schöne Detailschilderung, fein ausgeführte Uebergänge, decentes Andeuten, ein voller und reicher Ausdruck vielleicht nur bei den Klängen weicher Empfindung war. Und als vollends das Mittelalter, das spanische Theater, die nicht französirte Antike eindrang, als das alte Costüm fallen mußte, die Ritterrüstung raffelte, der große Spornstiefel klirrte als derbe Ungeheuerlichkeit das Modegelüst wurde, da ging es schnell mit dem alten festen Styl zu Ende. Es war ein großer Verlust, aber ein nothwendiger.

Jetzt wurde die junge Dichtkunst der Deutschen Gebieterin der Bühne, eine rücksichtslose, zuweilen übermüthige Herrin. Die Blüthe der Poesie unter

Goethe und Schiller drückte aber die Schauspielkunst nicht nur deshalb, weil die Dichter, die immerhin nur halbe Sachverständige waren, jetzt Rathgeber und Leiter der Bühnen wurden und das natürliche Bestreben hatten, den Schauspieler zum Instrument herabzusetzen, welches recitirend und declamirend die poetischen Schönheiten des Dichters dem Publicum vortragen sollte. Noch mehr schadete die seltsame weltbürgerliche Zerfahrenheit, welche sich in der poetischen Bildung der Zeit ausdrückte. Daß die Poesie an dem Uebelstand litt, ihre Formen und Maße, ihre Gestalten und ihre Methode der Darstellung aus den verschiedensten Zeiten menschlicher Cultur zusammenzusetzen, das vorzugsweise hat die Schauspielkunst beeinträchtigt. Denn diese war gegenüber dem Eindringen neuer Welten schwankend und hilflos geworden.

Seitdem hat die Schauspielkunst eine Fülle der schönsten Talente auf die deutschen Bühnen geführt, und ist doch unrettbar herabgesunken. Denn weniger als jede andere Kunst verträgt sie die Styllosigkeit, und das Verarbeiten disparater Bildungsmomente.

Wir sind nicht ungerecht gegen die Leistungen der lebenden Künstler. Wir wissen sehr wohl, daß der ungeheure Vertiefungsproceß, welchen das deutsche Volk seit Mitte des vorigen Jahrhunderts durchgemacht, auch vielfach der Darstellung menschlicher Leidenschaft zu Gute gekommen ist. Nicht nur der Umfang der künstlerischen Aufgaben hat seit dem Eindringen der Shakespeare'schen Gestalten und der Ausbildung des historischen Dramas sehr zugenommen, auch das Verständniß und die Auffassung menschlicher Charaktere ist tiefer und großartiger geworden. Freier und umfangreicher sind auch die Kunstmittel, durch welche Wirkungen hervorgebracht werden, als in der Zeit, in welcher der Schauspieler noch für unanständig hielt, dem Publicum den Rücken zu kehren. Es ist wahrscheinlich, daß für Eckhof die Rolle des Wallenstein einige unüberwindliche Schwierigkeiten gehabt hätte, daß Frau Hensel eine sehr mittelmäßige Darstellerin der Maria Stuart gewesen wäre, daß selbst Charlotte Ackermann als Gretchen, Klärchen, Räthchen bei aller Liebeshwürdigkeit zu spießbürgerlich geziert erschienen wäre, und daß Brockmann als Hamlet einem modernen Publicum in nicht wenigen Momenten ein Lächeln abgenöthigt hätte. Wir wissen sehr wohl, daß jetzt auch das mäßige Talent im Stande ist, einem Heldencharakter große und imponirende Wirkungen zu geben, welche zu Lessing's Zeit auch die stärkste Kraft schwerlich durchgesetzt hätte. Und es ist uns durchaus nicht verborgen, daß die Anforderung, welche wir jetzt an einen großen Darsteller menschlicher Charaktere machen, höher sind, als sie zu der Zeit sein konnten, wo Lessing das Spiel Eckhof's als mustergiltig aufstellte. Aber dieselben Jahrzehnte, welche uns höhere Ansprüche gaben, sollten ebenso den Darsteller in den Stand gesetzt haben, höhere

Anforderungen zu erfüllen. Und daß wir jetzt auch in den Rollen berühmter Darsteller encyclopädisches, stylloses Zusammentragen einzelner wirksamer Momente beobachten, neben alten Erinnerungen aus der Zeit Flecks und Iffland's, gelehrten Rath von Goethe und Tieck, daneben Effecte des Théâtre français, ja der Melodramen, und wieder Gewohnheiten der Vorstadttheater, der niedrigen Komödie und Posse; zwischen dem Allen freilich geistvolle eigene Erfindung und dicht daneben wieder Augenblicke völlig unkünstlerischer Rohheit, daß wir dergleichen an unseren Schauspielern zu ertragen haben, das ist für uns ein charakteristisches Kennzeichen einer unruhigen Zeit, in welcher das Schöne und Reizvolle so massenhaft aus der Fremde einströmte, daß es die Originalität des einheimischen Schaffens der Poesie wie der Schauspielkunst auf mehrere Jahrzehnte beeinträchtigt hat.

Aber dieser Uebelstand ist nicht unüberwindlich, und grade jetzt ist unsere Nation in eifrigem Kampf, auch ihm abzuhelfen. Freilich nicht zunächst auf dem Gebiet der darstellenden Kunst. Wenn sie in ihrem politischen Leben ihre Nationalität ausgeprägt und Styl erlangt haben wird, soll auch die Schauspielkunst ihn erhalten. — Und zum Trost für junge Talente sei gesagt, daß die Uebelstände moderner Bildung zwar unleugbar im Ganzen die Blüthe der darstellenden Kunst aufhalten, daß sie aber für eine einzelne starke und gesunde Kraft gar nicht unüberwindlich sind. Ein großer Schauspieler, Freude und Stolz der Kunst, kann man immer noch werden. Freilich wird in ungünstiger Zeit dem Künstler außer dem Talent eine frische unverwüsthche Kraft und ein männlicher Charakter vor Allem Noth thun.

Berliner Briefe.

Berlin 30. Decbr. 61.

Das zu Ende gehende Jahr ladet uns ein, den Blick zugleich rückwärts und vorwärts zu lenken. Eben deshalb wurde bei den alten Römern der an der Schwelle des neuen Jahres stehende Gott zugleich vorwärts und rückwärts schauend gebildet, weil er zu gleicher Zeit der Pförtner des Aufgangs und des Untergangs, der Schließer des alten und der Oeffner des neuen Jahres war. Der älteste Janus Geminus in Rom, der an der Grenze des Forums stand und den die Sage auf Numa Pompilius zurückführte, war so aufgestellt, daß der eine Kopf gegen Osten, der andere gegen Westen schaute; — ein eben so einfaches wie sinnvolles Symbol der Betrachtungen, zu denen ein bedeutungsvoller Zeitabschnitt auffordert.