



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

**Die Grenzboten**

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

Einige Uebelstände in unsrem Theaterwesen.

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

um die sämmtlichen Genossen des Sonderbundes der unmittelbaren Oberhoheit des päpstlichen Stuhles zu übergeben, dessen weltlicher Statthalter natürlich abermals Oestreich wurde.

### **Einige Uebelstände in unserm Theaterwesen.**

Die nächste Veranlassung zu diesen Bemerkungen, die übrigens keinen Anspruch auf Vollständigkeit machen, ist ein so eben erschienener Roman von Emil Walthers: „Kunst- und Liebesleben“ (Dresden, Woldemar Türk.) Der Verfasser, Hofschauspieler in Dresden, hat sich zur Hauptaufgabe gesetzt, das Schauspielereben in seinen Licht- und Schattenseiten darzustellen. Das dramaturgische Intermezzo, welches er hinzufügt, ist daher nicht eine gleichgiltige Episode, sondern gehört wesentlich in den Organismus des Ganzen. Die Ansichten, die er darin ausspricht, stimmen in der Hauptsache mit denen überein, welche Eduard Devrient in seiner Geschichte des deutschen Theaters und in seiner Brochure über die Theaterschulen entwickelt hat.

Eduard Devrient hat in dem erstgenannten Werk, welches wir als wesentliches Glied unserer Nationalliteratur ansehen, historisch nachgewiesen, daß die gewöhnlichen Vorstellungen von dem idealen Zigeunerleben der Schauspieler auf einem schweren Irrthum beruhen, daß hinter jener anscheinenden Freiheit sich das kläglichsie Elend versteckt, und daß die Blüthe des Theaters nur da stattfand, wo ein geordnetes kleines Gemeinwesen den Schauspieler sowol in das Reich der Kunst, als in das Reich der gewöhnlichen bürgerlichen Sittlichkeit einführte, daß Unordnung niemals ein Zeichen der Kunst, sondern stets ein Keim unkünstlerischer Verwilderung war. Er hat Versuche gemacht, diese Einführung des Schauspielers in den Kreis der Studien und des sittlichen Lebens auf eine systematische Weise zu betreiben. Wir müssen hier davon absehn, was sich in den zufälligen äußeren Umständen diesem Vorhaben entgegenstellt, und zunächst nur die allgemeinen Gesichtspunkte ins Auge fassen, die für diese Sache maßgebend sind. Wir betrachten zunächst das Theaterwesen von seiner künstlerischen, dann von seiner sittlichen Seite.

Jedem strebsamen und ehrlichen Freund der Kunst unter den Schauspielern wird es häufig drückend gewesen sein, daß seine Kunst nicht, wie z. B. Musik und Malerei, auf bestimmten technischen Voraussetzungen beruht, über die sich nicht weiter streiten läßt. Daher erklärt sich, abgesehen von den natürlichen Wirkungen gekränkter Eigenliebe, die lebhafteste Abneigung, welche gerade unter den besseren Schauspielern gegen die gewöhnliche Theaterkritik herrscht, und die sich auch in dem vorliegenden Roman auf eine etwas übertriebene Weise Luft macht. Aller-

dings ist der Unverstand in den meisten dieser Theaterrecensionen haarsträubend, allein er ist doch lange noch nicht so arg, als z. B. in der musikalischen Kritik; aber bei der letztern kommt dem ausübenden Künstler das Bewußtsein einer sichern Technik und Schule zu Hilfe. Der unverständige Kritiker, der nach Gutdünken über Dinge spricht, von denen er Nichts versteht, wird ihm lächerlich, da er im Augenblick überschaut, worin die Verkehrtheit des Urtheils besteht. Der Schauspieler ist schlimmer daran. Er kann dem Gefühl seines Recensenten in der Regel nur ein anderes Gefühl entgegensetzen, nicht ein besseres Wissen, und das Gefühl ist eine unsichere Stütze. Die Empfindung dieser Unsicherheit bringt bei den besseren Künstlern Verstimmung, bei den schlechteren die Neigung hervor, auf das Gefühl des Kritikers auf eine andere als auf eine künstlerische Weise zu wirken.

Daß eine bestimmte Technik in der Kunst der Darstellung eben so nöthig ist wie in jeder andern Kunst, wird in unsrer Zeit jedem Verständigen um so mehr einleuchten, da sie von unseren heutigen Bühnen fast ganz verschwunden ist. Der Schauspieler hat die Aufgabe, durch Worte, Haltung, Gang und Geberde die Intentionen des Dichters in Beziehung auf Handlung und Charakteristik auszuführen. Um das zu können, muß er zunächst im Stande sein, über seine Stimme, seine Miene und seinen Körper mit vollkommener Freiheit zu verfügen. Darin zeigt sich der Unterschied des wirklichen Künstlers von dem gebildeten Laien. Der Letztere, wozu auch der Dichter gehört, fühlt in jedem Augenblick sehr lebhaft, welche Modulationen der Stimme, welche Bewegung, welche Geberde in jeder bestimmten Situation nöthig sind, aber er kann sie nicht machen, weil er nicht durch Schule und Übung Herr über seinen Körper geworden ist. Sogenannte Liebhabertheater können also nur unter den Umständen etwas leisten, wo die Gesellschaft sich selber spielt. Aus demselben Grunde werden in der Regel Schauspielerinnen besser, oder wenigstens erträglicher sein, als das männliche Personal, weil in den meisten Frauenrollen nur das dargestellt werden soll, was einigermaßen glückliche Naturen durch sich selber besitzen, ohne weitere Schule, oder was sie sich wenigstens sehr leicht durch ihren angeborenen Nachahmungstrieb aneignen: gesellschaftliche Tournüre und liebenswürdige Coquetterie. Bei den meisten Männern dagegen ist es ein bejammernswürdiger Anblick, wie sie niemals wissen, wo sie Hände und Füße lassen, wie sie stehen, gehen und sich setzen sollen, wie sie die Rohheiten ihrer Stimme überwinden und wie sie ihr Organ in der Leidenschaft moduliren sollen. Emil Devrient, der jetzt in London so großes Aufsehen gemacht hat, erfreut sich noch vieler anderer künstlerischer Vorzüge, aber was ihn vor Allem vor den meisten Schauspielern auszeichnet, ist die vollständige Herrschaft über seine Organe, und der schöne Styl, den er deshalb stets beobachten kann, ohne die Wahrheit zu verletzen. Daß dazu neben einem glücklichen Naturell auch eine strenge Technik gehört, wird unzweifelhaft sein, und

wenn man den Zweck der Theaterschulen auf diese Aeußerlichkeiten beschränken wollte, so würde wol kein Verständiger etwas dagegen einwenden können, wie er sich auch die Art und Weise der Ausführung vorstellen möge.

Noch ein zweiter Zweck wird sich mit derselben Evidenz feststellen lassen, obgleich auch hier einer verständigen Regie die Hauptsache zu thun bleibt, nämlich die gewaltsame Ausrottung des manierirten Wesens. In diesem Uebelstand leiden unsre Bühnen auf eine wahrhaft erschreckende Weise. Jeder Schauspieler hat irgend welche Töne, irgend welche Stellungen, irgend welche Geberden, durch die er einmal den Beifall des Publicums errungen hat und in denen er sich selbst gefällt. Diese bestimmten Töne werden nun regelmäßig bei jeder passenden und unpassenden Gelegenheit wieder angebracht und dadurch nicht blos der Künstler, sondern wenn er einiges Geschick besitzt, auch das Publicum demoralisirt. Am aller schlimmsten ist es bei einem wirklichen Virtuosen, der sich nicht mit der einfachen Wirkung begnügt, sondern nach der verdoppelten Wirkung des Contrastes strebt. Er hat einmal durch ein Wimmern des tiefsten Schmerzes, ein anderes Mal durch ein hysterisch wahnsünniges Gelächter, ein drittes Mal durch den Ton frecher, kalter Ironie dem Publicum imponirt, und findet es nun höchst angemessen, so oft es irgend möglich ist, alle diese Effecte zu combiniren. Da die Menge stets roh ist, so wird diese Coullissenreißerei nie ohne Erfolg bleiben, während sie für den wirklich gebildeten Mann die unerträglichste unter allen erdenklichen Geschmacklosigkeiten ist. Leider giebt unsre verwilderte Theaterliteratur dem Schauspieler nur zu häufig Gelegenheit, sich in derartigen Fragen zu ergehen, hier wird es aber Sache der Theaterschule sein, dergleichen Verirrungen im Keim vorzubeugen, und Sache einer gebildeten Regie, sie mit Strenge zu unterdrücken.

Es hängt diese Verirrung mit einer fehlerhaften Richtung der Zeit überhaupt zusammen, auf die wir hier mit einigen Worten eingehen müssen. Im Gegensatz zu dem Idealismus, der sowohl in der französischen Classicität, als in der Goethe'schen Kunstperiode herrschend war, neigt man sich jetzt zu der Ansicht, das Princip der Kunst sei der Realismus, die Nachahmung der Natur. Es liegt in dieser Reaction einige Berechtigung, und das gilt auch für die Gebiete der Malerei und der bildenden Kunst überhaupt. In jedem Idealismus liegt etwas Conventioneles. Die Begriffe des Schönen und Erhabenen werden an bestimmte Symbole geknüpft, die nur in der Meinung, nicht in der Wirklichkeit, das ausdrücken, was sie ausdrücken sollen. Im altfranzösischen Theater nahm dieser Idealismus eine viel einseitigere Gestalt an, weil er auf einer wirklichen Einheit der sittlichen und ästhetischen Vorstellungen beruhte; aber eben darum war er auch wieder erträglicher, weil er gewissermaßen wieder zur Natur wurde. In Weimar dagegen sollten die idealen Vorstellungen sämmtlicher Völker und Zeiten, die Gegenwart und das deutsche Volk ausgenommen,

repräsentiert werden, und alle diese verschiedenen Ideale sollten sich in der einmal angenommenen conventionellen Form ausdrücken. Eine Reaction gegen dieses Wesen war durchaus nothwendig; aber sie hatte sehr Unrecht, wenn sie gegen die Allgemeinheit der schönen Form überhaupt in die Schranken trat. Etwas Conventioneles muß in jeder Kunst liegen. Es ist ganz ähnlich in der Malerei. In den Zeiten des Classicismus suchte man eigentlich nur die conventionellen Schönheitslinien darzustellen und zu diesem Zweck beliebige Gestalten und Situationen zu gruppieren. Das war gewiß falsch; aber eben so falsch ist es, wenn man die Rücksicht auf die Schönheitslinien, auf den eigentlichen Styl der Kunst ganz aus den Augen setzt, wie es in der neuern französischen Malerei geschieht. Auf eine ähnliche Weise sündigen Victor Hugo und Hebbel an der Kunst, so sehr wir ihnen Recht geben, wenn sie die gewöhnlichen Schranken der conventionellen Schönheit durchbrechen; sie sündigen, indem sie nicht bloß das Gebiet der Schönheit erweitern, sondern das wirklich Häßliche, ja das Widerwärtige zum Gegenstand ihrer Darstellung machen, und in diesem Punkt halten wir ganz streng an dem Gesetz der Griechen: das wirklich Ekelhafte darf auf der Bühne keinen Platz finden, und was nicht in einer idealen Form dargestellt werden kann, hat überhaupt nicht das Recht, künstlerisch dargestellt zu werden.

Das Princip des Realismus leidet aber an einem andern, viel schlimmern Gebrechen. Allerdings soll die darstellende Kunst wie die Malerei nichts geben, als die Wahrheit, und zwar die irdische Wahrheit, denn eine andere giebt es nicht; auch wo sie Götter, Engel und Dämonen darstellt, sollen wir diese Gestalten mit unserer irdischen Phantasie als wahr empfinden. Das hat z. B. Shakspeare in seinem Kaliban, das haben die Alten in ihren Centauren erreicht, das erreicht Rafael in seiner Sixtinischen Madonna. Wir müssen in der Anschauung der Malerei wie der darstellenden Kunst empfinden, daß die dargestellten Personen nicht anders aussehen, nicht anders sich benehmen könnten, als sie aussehen, als sie sich benehmen. Aber gerade diese Idee der Nothwendigkeit verkennt der moderne Realismus. Er nimmt seine Wahrheit aus dem zufälligen Kreis der Empirie, er hat zufällig einer Poissarde zugesehen, wie sie sich zänkt, und läßt nun eine Königin auf dieselbe Weise sich zanken. So macht es z. B. Victor Hugo in seiner Marie Tudor, in seiner Lucretia. Etwas physisch Unmögliches ist das nicht, es ist wohl möglich, daß auch bei einer Königin die Leidenschaft so gewaltig über Erziehung und Sitte herausdrängt, daß sie sich geberdet wie eine Poissarde, aber diese empirische Möglichkeit ist keineswegs künstlerische Wahrheit. Jene Verschiedenartigkeit der Naturen kann zufällig zusammen kommen, aber sie soll es eigentlich nicht, und hier bleibt Sophokles' Spruch ewig wahr: der Dichter soll die Menschen darstellen, nicht wie sie sind, sondern wie sie sein sollen. Das heißt nicht etwa, er soll sie zu Engeln machen,

denn die Menschen sollen keine Engel sein, sondern er soll der Natur ablauschen, was sie aus ihnen machen wollte, was aber vollständig zu erreichen, ihr durch zufällige, nicht zur Sache gehörende Umstände, versagt blieb. Und was vom Dichter und vom Maler gilt, genau dasselbe gilt vom Schauspieler.

Eine Schule, wie sie Devrient im Sinne hat, könnte nach dieser Richtung hin viel Nützliches wirken, nur darf man ihre Wirkung nicht überschätzen. Wir sehen hier vollständig von dem Einwurfe ab, daß, wo die Anlage fehlt, auch die beste Erziehung Nichts herausbringen wird, weil wir die Anlage eben voraussetzen. Aber ein anderer Uebelstand ist schwerer zu beseitigen. Jene technische Bildung allein würde nicht genügen. Um die Intentionen des Dichters zu verstehen, muß der Schauspieler, abgesehen von seiner natürlichen Fähigkeit, bedeutendere Erregungen der Seele nachzuempfinden und sie wiederzugeben, auch noch eine nicht gemeine geistige Bildung haben. Was zu einer Aufführung Iffland'scher Stücke nicht nöthig ist, läßt sich bei Goethe und Schiller nicht entbehren. Diese Bildung kann aber durch eine Theaterschule nicht vermittelt werden, denn es kommt nicht blos auf den Umfang der Kenntnisse an, sondern auf die Art, wie man sich dieselben erwirbt. Theaterschulen für Kinder anzulegen wäre wol eine nie zu verzeihende Sünde gegen den heiligen Geist, und für Erwachsene giebt es kein allgemeines Mittel, die verkümmerte Schulbildung zu ergänzen. Am wenigsten dürften ästhetische Vorlesungen dazu geeignet sein, die in der Regel nur dazu beitragen, einen Halbgebildeten mit Suffisance zu erfüllen und ihm den Kopf vollends zu verdrehen. Hier wird wol die individuelle Thätigkeit die Hauptsache machen müssen, und wenn ein junger Schauspieler durch den Umgang und das Beispiel eines so vollkommen gebildeten Mannes in dem edelsten Sinn dieses Worts, wie Eduard Devrient ist, Gelegenheit hat, sich zu kräftigen, so ist das ein glücklicher Zufall, aber nicht eine Nothwendigkeit, die man aus der Natur der Sache herleiten könnte.

Wir begnügen uns mit diesen beiläufigen Bemerkungen und gehen auf den zweiten Gegenstand unserer Betrachtung über, auf die sittliche, sociale Stellung des Schauspielers. Das Vorurtheil gegen diesen Stand entsprang in früherer Zeit wol zum großen Theil aus religiösen Vorstellungen. Es hatte den geistlichen Hirten beliebt das Theater als eine Gottlosigkeit anzusehen. Sie versagten dem Schauspieler ein ehrliches Begräbniß, und wenn sich auch zu allen Zeiten aufgeklärte Köpfe genug finden, die sich gegen die kirchliche Doctrin auflehnen, so wird es ihnen doch viel schwerer, sich der mit den kirchlichen Einrichtungen zusammenhängenden Sitte zu entziehen. — Von diesem Vorurtheil ist glücklicher Weise nicht mehr die Rede; was also noch dem Schauspieler eine exceptionelle Stellung in der Gesellschaft giebt, muß in der Natur der Sache liegen.

Wir wollen zuerst die Künstlerinnen ins Auge fassen. Niemand wird läugnen, daß in der Gewohnheit, die geheimsten Kräfte der Seele öffentlich preiszugeben,

etwas liegt, was mit unseren Begriffen vom weiblichen Wesen sich nicht leicht vereinigen läßt. Wir meinen jenen Ausdruck ganz wörtlich; denn wenn auch der Darsteller nur den Zweck hat, die Absichten des Dichters auszuführen, so muß doch das Beste, das er uns giebt, aus der eigenen Seele genommen sein. Aus dieser Rücksicht gewöhnen wir uns daran, bei einer geistvollen Künstlerin exceptionelle sittliche Verhältnisse nicht bloß zu toleriren, sondern sie bis zu einem gewissen Grade anzuerkennen. Wie weit diese Toleranz reicht, das hängt allerdings von den bestimmten Begriffen des einzelnen Volkes ab. Bei den Franzosen z. B. wird die gesammte Nation eine Schauspielerin unbegreiflich finden, die sich nicht in ihren Verhältnissen freier bewegte, als eine Dame aus der Gesellschaft; aber sie verzeihen es einer Rachel nicht, wenn sie sich in diesen Verhältnissen durch pecuniaire Motiven bestimmen läßt. — Jenes Vorurtheil ist nicht ohne Begründung. Zwar halten wir es für eine Absurdität, anzunehmen, daß der Dichter oder darstellende Künstler die Leidenschaften, die er schildert, selber durchgemacht haben muß; aber es liegt zu nahe, und es ist vielleicht gerade im Interesse der sittlichen Begriffe, wenn man hier einen ganz andern sittlichen Maßstab anlegt, als im gewöhnlichen Leben. Das Alles kann aber nur ein vorläufiger Gesichtspunkt sein. In Deutschland sind die Ausnahmen so zahlreich geworden, daß sie fast die Regel übertreten, und in diesem Fall besteht keine Scheidelinie mehr zwischen der Gesellschaft und der Kunst.

Bei den Männern ist von einem derartigen Unterschied keine Rede. Dagegen ist ein anderer Gegensatz nicht leicht zu überwinden. In der Gesellschaft ist das höchste Ziel des gebildeten Mannes, sich mit der vollkommensten Freiheit und Ungeirtheit, und doch instinktmäßig so zu bewegen, wie es die Sitte will. Diese Ungeirtheit fällt dem Schauspieler schwer. In der hauptsächlichsten Thätigkeit seines Lebens darf er, wenn er überhaupt die Gesetze der Kunst erfüllen will, sich niemals dem Instinkt überlassen, er muß sich jeden Augenblick sorgfältig beobachten. Er muß nothwendiger Weise überall auf den Eindruck, den er macht, sein Augenmerk richten, und er muß selbst in dem Applaus, der von einer vielleicht gering zu schätzenden Masse ausgeht, einen wesentlichen Impuls für seine künstlerische Thätigkeit suchen. Diese Gewohnheit, überall eine Rolle zu spielen und mit Bewußtsein auf den Effect hinarbeiten, läßt sich dann im geselligen Leben nicht leicht überwinden und giebt dem Umgange mit darstellenden Künstlern etwas Exceptionelles. Auch hier sind glänzende Ausnahmen vorhanden, aber sie sind namentlich unter den bedeutenderen Künstlern nicht häufig.

Wie dem auch sei, jedem Bestreben, das von den Schauspielern selbst ausgeht, die Stellung ihres Standes mit den gewöhnlichen Bedingungen des Lebens auszugleichen, verdient die ehrenvollste Anerkennung. Und diese warme edle Gesinnung läßt dem Verfasser des Buchs, welches uns zu den obigen Bemerkungen veranlaßte, eine allgemeinere Anerkennung wünschen.