



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Bemerkungen über Rachel und das Spiel des Théâtre français.

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

möglich war, von Neuem die Geschäfte anvertraut hätte. Dazu war aber der Fortbestand der Mittelpartei, die sich unbedingt an seine mächtige, gebietende Persönlichkeit angeschlossen, nothwendig. Wie jetzt die Sachen stehen, werden die bisherigen Peeliten sich zerspalten, jedes Mitglied der Partei wird seinen Sympathien folgen. Die Whigs, die sich bisher auf ihn stützten und eigentlich im Wesentlichen von ihm bestimmt wurden, werden nun ihre Stütze bei den Radicalen suchen müssen, denn auf sich selber zu stehen, sind sie zu schwach. Das wird so lange fortgehen, bis die Letztern einem praktischen Staatsmann nach Peel'schem Schlage in die Hände fallen, der die bisher nur in abstractem Lärm ausgesprochenen Principien auf concrete Weise anwendet.

Ein vergleichender Blick auf beide Männer zeigt am deutlichsten, daß Popularität nicht bloß auf demagogischem Wege zu erlangen sei. Der König hat mit ängstlicher Sorgfalt jeden Schein eines eigenen, harten Willens zu vermeiden gesucht; er hat in seinen Formen Jedem geschmeichelt, den er irgend gewinnen wollte; er hat allerdings regiert, aber nicht durch festen Willen, sondern durch Intriguen. Peel war eine despotische Natur, wie jeder praktische Mann; stolz, gebieterisch, verschlossen in seinen Formen; alle Augenblicke war seine eigene Partei geneigt, sich gegen ihn zu empören. Aber selbst in dem Haß seiner Feinde sprach sich die Achtung vor seiner Tüchtigkeit aus; und in jener Zeit, wo die von ihm verrathene Aristokratie mit einem wahrhaft fanatischen Wuthgeheul über ihn herfiel, und er mit der kalten Ironie, die das Bewußtsein überlegener Bildung, und mit der ehernen Entschlossenheit, die das Bewußtsein eines unbiegsamen Willens erzeugt, dem Sturm entgegentrat, da stand er beneidenswerther da, als der König der Franzosen, wenn er durch schon lächelnde Herablassung das Beifallsklatschen des Pariser Pöbels ersuchte. Dem Tode des einen folgt flüchtiges Mitgefühl, um das Grab des Andern stehen selbst seine Feinde mit Erschütterung und beugen unfreiwillig ihr Haupt vor den Resten des mächtigen Willens, den sie haßten, dem sie aber nicht widerstanden.

Bemerkungen über Rachel und das Spiel des Théâtre français.

Das französische Volk steht zu seiner Sprache in einem ganz andern Verhältniß, als die deutschredenden Stämme zu der ihrigen. Die Substanz seiner Wörter ist nicht aus dem Grund seines eigenen Lebens herausgewachsen, sondern ihm von einem fremden Volk überkommen. Als durch die Völkerverwanderung die römische Sprache zerfallen war und celtische Gewandtheit und deutsche Bildungskraft die lateinischen Klänge auf ihren Zungen abgeschliffen und zugespitzt hatten,

blieb freilich der schaffende Sprachtrieb, welcher in jedem Volke, in jedem Menschen lebt und jedes Kind drängt, nach Analogie der eingelernten Klänge sich neue zu schaffen, auch in der Seele der französischen Romanen; aber er schuf nicht von dem Innern der Stammsilben heraus, deren ursprüngliche Bedeutung dem Volke unbekannt, deren Form erstarrt war, sondern er spielte wohlgefällig mit dem imponirenden Klange der Wörter, dieselben willkürlich und unorganisch abkürzend, dehnend, durch die Nase oder die Kehle ziehend. Eine launische Accentuation trat an die Stelle der soliden römischen Quantität; die Rohheit, mit welcher die Worte durch den Silbenton belebt wurden, erzeugte auch Rohheit im Versbau, und diese verhältnißmäßige Rohheit und Einförmigkeit der Verse zwang wieder dazu, den Vers durch scharfe Declamation, bestimmten wiederkehrenden Tonfall zusammenzuhalten. Schon vor den Tragikern, ja schon in der alten *langue d'oïl* und *d'oc* läßt sich die naive Freude der Franzosen an dem scharfen Klappen der Versfüße und dem Klingeln der Reime erkennen, über welche ein pathetisch declamirender Ton hingeschwebt haben mag, mit capriciöser Willkür bald die Silben breit auseinanderspannend, bald in nachlässiger Schnelligkeit fortrollend. Als nun die Tragiker des 16. und 17. Jahrhunderts für ihr rhetorisches Pathos den entsprechenden Vers suchten, war der Alexandriner der allerbeste und prächtigste, den sie verlangen konnten. Schon seit dem Ende des 13. Jahrhunderts in erzählenden Gedichten angewandt, war er so recht das Maß für langathmige, hochstilisirte Reden. Gerade was ihn für uns Deutsche unangenehm macht, das Klappern der beiden gleichen Theile, die Monotonie seines Falles, gerade das brauchte der Franzose; denn diese Bestimmtheit und Festigkeit des Maßes bildete nach seiner Empfindung den nothwendigen Gegensatz zu der höchst ausdrucksvollen und laut dahinausgehenden Modulation der Stimme, welche er hier mit unheimlichem Genuß auf den einzelnen Accent silben tremlirend verweilen ließ, dort mit höchster Energie wie einen Waldstrom fortbrausen machte, daß Accente, Cäsuren und Reime unerbittlich fortgerissen wurden. Diesen Genuß, welchen Sprechende und Hörende am Klange der tragischen Alexandriner noch heut in Frankreich haben, soll man zuerst beachten, wenn man ihre tragischen Schauspiele nicht ungerecht beurtheilen will.

Ferner aber erinnere man sich an das Costüm und die Convenienzen dieser alten Tragödien. Zur Zeit von Corneille und Racine wurden sämtliche Heldenrollen im Staatscostüm ihrer Zeit gespielt, wenigstens mit seinen charakteristischen Attributen; die Herren trugen unvermeidlich den Haarpuz, die Beinbekleidung, den Galanteriedegen des französischen Hofes; die Damen Robe und Fächer, oder wenigstens ein Taschentuch. Die drei Gattungen von Costüm, welche man damals unterschied: antik, türkisch und modern, waren nur in einzelnen Garderobestücken, bei den Damen manchmal nur im Auspuz der Roben verschieden. Sprache, Haltung, Bewegungen sollten die feine Bildung des damaligen Königshofes in's Erhabenste gesteigert repräsentiren. Der Schritt war ein würdiges Tanzpas, die

Damen avancirten in wellenförmigen Bewegungen; Reifrock und Schoßweste nebst kurzen Beinkleidern, Degen und Schnupstuch, Allongenperücke und Toupe machten eine mit Wahrheit in's Detail malende Darstellung großer Leidenschaften ganz unmöglich; mit dem Oberkörper wurde aus den Hüften herausgespielt und die Arme fuhren in übertriebenen Gesten durch die Luft. Dies viele Unschöne, das uns wahrscheinlich jeden Genuß an einer solchen Darstellung rauben würde, verhinderte jedoch nicht, daß große Schauspielertalente auf der französischen Bühne emporwuchsen; und wir mögen immerhin annehmen, daß es ihnen gelungen sein mag, auch unter diesen Beschränkungen eine gewisse Schönheit und Wahrheit des Spiels zu entfalten. In Voltaire's Zeit begannen kleine Veränderungen im Spiel und Costüm der tragischen Bühne zu Paris, welche übrigens erst 1789 im *théâtre français* ihre Heimath fand, bis dahin als königliches Schauspiel in verschiedenen Räumen gespielt hatte. Eine Anzahl großer Künstler kämpfte gegen das hohle stereotype Pathos und das gleichförmige Abdeclamiren der Verse; freilich war das, was sie an die Stelle setzten, ein ungenirtes Strömen der Stimme über den Verstact, mehr geeignet, Virtuositäten hervorzutreiben, als die alte nationale Methode des Sprechens abzuschaffen. Viel bedeutender war, was sie in der Mimik, Haltung und dem conventionellen Anstand änderten. Die Clairon erschien schon in der Mitte des 18. Jahrhunderts als Elektra ohne Reifrock und Puder, ja als Rogelane in wirklich türkischer Tracht, und Lecain wagte als Drossman dasselbe. Aber sie erregten noch großen Mißstoß. Erst Talma zerbrach die alten Conventionen in Spiel, Costüm, stellenweis auch in der Sprache. Er führte am *théâtre français* die Treue des historischen Costüms ein, welche seit seiner Zeit die größern Theater von Paris auszeichnet; er selbst war in Drapirung, Haltung, Stellungen und Effecten des stummen Spiels der größte Künstler seiner Zeit; durch ihn wurde das tragische Spiel der Franzosen modernisirt. Freilich, vieles von den alten Gewohnheiten blieb; beim Auftreten und Abgehen der conventionelle Unterschied zwischen dem mittlern Eingang und den Seitenthüren, auf der Scene der Respect vor den Distanzen zwischen den spielenden Personen, und das alte Streben nach symmetrischer Aufstellung und bedeutungsvollem Parallelismus der beiden Seiten einer Gruppe; es blieb auch die Declamation: das Tremuliren und Fliegen des Versaccentes war selbst bei Talma für fremde Ohren noch störend; und die behagliche Breite der pathetischen Reden verführte die mittelmäßigen Schauspieler fortdauernd zu hohlem, hollerndem Schreien und zu charginirter Mimik, aber es wurde doch durch die Genialität der französischen Künstler die Darstellung schöner und großer Charaktere in der Tragödie durchgesetzt. Die Schauspielkunst begann die Dichtkunst Corneille's und Racine's zu überwinden und riß die höfischen Dichter der Bourbonen auf ihrem revolutionären Wege mit.

Das tragische Spiel in den französischen regelrechten Dramen setzt sich aus andern Momenten zusammen, als z. B. bei Shakespeare's Stücken. Alles ist bei

den französischen Rollen viel einfacher, einseitiger, nur aus dem Groben gearbeitet. Theilnehmer an einer leicht überschaubaren Handlung, erscheinen die Charaktere von vornherein durch eine bestimmte Anlage in ihre Bahn getrieben; sie haben große Schmerzen durchzumachen, aber keine Veränderungen ihrer Individualität. Was geschehen muß, um die Handlung des Stückes fortzubewegen, geschieht zum großen Theil hinter der Scene und wird erzählt. Denn die Wirkung der Botschaften auf die Seele der Personen soll dem Publicum dargestellt werden, und der Seelenproceß, durch welchen sie zu dem Entschluß kommen, etwas zu thun, die That selbst gilt der Regel nach für undramatisch. Durch diese bekannte Eigenthümlichkeit der antikisirenden Tragödie erhalten die einzelnen Personen lange Reden, und diese langen fortlaufenden Reden beschränken das Gegenspiel der Charaktere gegen einander, jede einzelne Person erscheint egoistisch nach innen gekehrt, mit sich selbst beschäftigt, über den eigenen Gemüthszustand reflectirend. Bei solchen Stücken, wo auf lange Pausen lange pathetische Ergüsse folgen, wird der Schauspieler seine Wirkungen ebensosehr im stummen Spiel, als in der Virtuosität seines Vortrags suchen müssen. Schon seine Erscheinung soll imponiren; seine Stellung auf der Bühne ist bei der geringen Anzahl der vorhandenen Personen ein wesentlicher Theil der conventionellen Gruppe, durch welche die jedesmalige Situation fixirt wird, seine stumme Mimik das nothwendige Accompagnement zu den tönenden Worten des Sprechenden. Und so hat die Tragödie des *théâtre français* seit der Claiton und durch Talma eine Energie im stummen Spiel gewonnen, welche auch auf uns Deutsche nicht ohne Einfluß geblieben ist. Auch Uebertreibungen haben Franzosen und uns nicht gefehlt: das Coquettiren mit plastischen Stellungen, das raffinierte Ausdenken complicirter mimischer Manöver, in denen bei uns z. B. das Talent der *Hendel-Schütz* unterging.

Eine andere Eigenthümlichkeit des Spiels wurde bei den Franzosen durch die langen Reden der Tragödie herausgebildet. Die Reden leiden nämlich fast regelmäßig an dem Uebelstand, daß sie gerade da, wo wir eine dramatische Darstellung des leidenschaftlichen Gefühls fordern, in geistreichen Antithesen und Reflexionen fortlaufen, der Sprechende empfindet sich trotz dem größten Sturm der Leidenschaft mit einem schauerhaften Behagen als unglücklichen Pechvogel, betrachtet sein Schicksal von allen Seiten, zieht alle möglichen sehr subtilen Consequenzen daraus und malt sich da, wo er seinen Willen oder Entschluß auszudrücken hat, auch die Folgen davon mit großer Genauigkeit aus. Die Aufregung der Charaktere erscheint so wie ein seltsamer Rausch, in welchem der Geist die volle Freiheit behält, alles Mögliche, auch sehr entfernt Liegendes zu combiniren, ein Rausch, der gerade in der Fülle der Worte, der Kühnheit in den Combinationen, aus der Schärfe der Antithesen und epigrammatischen Wendungen sichtbar wird. Wir Deutsche empfinden das als unwahr, dem französischen Geist ist das sehr angemessen, er liebt es ausnehmend, in Gefahr und Schmerz die

elastische Schwungkraft des Geistes gesteigert zu sehen. Für Wahrheit und Schönheit der scenischen Darstellung liegt in solcher Rhetorik der Leidenschaft eine große Schwierigkeit. Zu Corneille's und Voltaire's Zeiten wurde das von den Franzosen noch nicht empfunden, der Vortrag auf der Bühne war vorzugsweise declamirend, die naive Freude an dem Klange der prächtigen Phrasen war noch herrschend, und dankbar wurde anerkannt, wenn der Schauspieler mit Feinheit und Haltung durch den Strom der Worte ein tiefes menschliches Gefühl durchleuchten ließ. Als aber das moderne Leben der französischen Tragödie sein Recht verlangte, und seit der französischen Revolution und durch Talma von dem Schauspieler ein scharfes und detaillirtes Charakteristren der Leidenschaft gefordert wurde, mußte der Künstler des théâtre français in ein eigenthümliches Verhältniß zu dem Text der Rolle treten, die er lebendig zu machen hatte. In den Worten war sehr wenig von den tausend Uebergängen und Nuancen des Gefühls enthalten, welches der Schauspieler in seiner Situation ausführlich darstellen wollte, ja im Gegentheil, ein getreues und sorgfältiges Spiel nach den Worten machte leidenschaftliches und hochtragisches Detail oft unmöglich. Und so kam es, daß der französische Tragöde sein Spiel viel mehr von den Dichterworten trennte, als bei uns für möglich und erlaubt gelten würde, daß er alle die Empfindungen, Gefühlsausbrüche und leidenschaftlichen Zuckungen der Seele, welche im Text oft nicht angedeutet waren, selbst mit erstaunlicher Freiheit hinzuschuf. Die Verse wurden dann die Musik, deren unwiderstehliche Melodie ihn und sein Publicum in einen gewissen heiligen Rausch versetzte; in dieser erhöhten Stimmung schuf er mit souveräner Kraft den Inhalt der Scene, schleuderte hier ganze Reihen von Versen mit unendlicher Volubilität der Zunge von sich, steckte dort auf einer epigrammatischen Spitze die volle Gluth eines ungeheuern Gefühls auf, und verwandelte so die sententiöse Rede in eine Scene voll leidenschaftlicher Bewegung, welche durch manches Detail des Spiels, die schnellen Uebergänge, das starke Auftragen der Farbe und durch das Accompagnement des Alexandriners allerdings an das Melodrama erinnert. Es ist unnöthig, auszuführen, daß eine solche Behandlung der französischen Tragödie nur einer genialen Künstlerkraft möglich ist, daß es ferner ein gefährlicher Uebelstand ist, wenn eine Kunstform so bestellt ist, daß sie nur durch die Wagnisse des Genie's zu etwas Großem für uns werden kann; und daß endlich auch das größte Genie auf solchem Wege, wo es ganz allein durch Wagnisse zu siegen hat, zuletzt in Virtuositenthum und Manieren müß.

Was hier gesagt wurde, soll die Bemerkungen über Rachel und ihr Spiel vertreten, welche dies Blatt jetzt, wo die Helden des théâtre français über die deutschen Bretter schreitet, seinen Freunden schuldig war. Ueber Rachel selbst ist seit ihrem Auftreten so viel von Deutschen und Franzosen geschrieben worden, daß kaum etwas Neues über sie zu sagen ist. Das Beste, was von unsern Deutschen

über ihre Kunst geschrieben wurde, findet sich in Eduard Devrient's Briefen aus Paris, freilich aus dem Jahr 1839. Es ist das Urtheil eines gründlich gebildeten Sachverständigen, mehr werth, als viele Feuilletonartikel. Auch Laube hat in seinem Buch aus Paris im Jahr 1847 einige gute Bemerkungen über sie gemacht.

Rachel Felix, die Tochter eines jüdischen Händlers aus dem Elsaß, der an Kindern reicher als an Mammon war, wurde noch als Kind von ihrem Vater im Conservatoire zu Paris untergebracht. Sie zeichnete sich bei den Prüfungen aus, der Director des Gymnase bot ihr eine Anstellung, und gedrängt durch die kümmerliche Lage ihrer Familie nahm sie diese an, obschon die Professoren dringend abriethen, da ihre Ausbildung noch nicht beendet sei. Sie debutirte auf dem gymnase dramatique (für moderne Conversation, Vaudeville und Schauspiel) neben Leontine Volnys und Bouffé, aber ohne Erfolg, die Gattung der Bühne sagte ihrem Talent nicht zu, die Warnung ihrer Lehrer war begründet gewesen, und da die Statuten des Conservatoire's ihr die Rückkehr in das Institut unmöglich machten, war ihre Zukunft zweifelhaft geworden. Da nahm sich Samson, Professor am Conservatoire, ihrer an, unterrichtete sie privatim während ihres Engagements beim Gymnase, und setzte im Juni 1838 ihr Debut beim théâtre français durch. Der Erfolg des jungen Mädchens ist bekannt, es begann seit der Zeit eine neue Aera für die classische Tragödie in Paris, welche seit Talma's Tode in einem Zustand von Verfall gewesen war, der bereits unheilbar schien. Seit den letzten 12 Jahren hat Rachel den Cothurn des théâtre français zunächst zu einer Modesache, endlich zu einem Stolz der Pariser gemacht, und jetzt, im Alter von noch kaum 30 Jahren, gilt sie für die größte Schauspielerin Europa's. Was sie in den 12 Jahren ihres Engagements am théâtre français auch allmählig sich zugebildet, Sicherheit auf der Bühne, welche bei ihr größer ist, als vielleicht je bei einer Frau, und Ausbildung ihres stummen Spiels, in welchem sie bis an die Grenze des Möglichen gekommen scheint, so ist doch an dieser genialen Frau vielleicht das Wunderbarste der Umstand, daß sie im Alter von 16 Jahren in der Hauptsache ebensoweit war als jetzt, daß sie gleich in der ersten Zeit ihrer Triumphe die finstern und erhabenen Leidenschaften mit derselben Größe, Energie und Technik darzustellen verstand, welche wir gegenwärtig an ihr bewundern; so wie, daß der Kreis der Empfindungen, welche sie mit Glück darstellt, in dieser ganzen Zeit fast um nichts größer geworden ist. Für Hingebung, Zärtlichkeit, Liebesgluth vermag sie auf der Bühne noch jetzt nicht Ton und Blick zu finden; aber alle dunklern Stimmungen vom erhabenen Stolz an, durch alle Grade und Schattirungen, finstern Schmerzes, durch das ganze Register von Born, Eifersucht, Haß, bis zur Verzweiflung und zur Wuth einer Furie handhabt sie mit einer Virtuosität, die den Zuschauer fast betroffen macht. Man fühlt dann die dämonische Kraft eines Genie's

mit einem Entzücken, das mit leisem Grauen zu kämpfen hat. Jeder Wirkung ist sie sich bewußt, überall ist ihre originelle Kraft durch die Kunst beherrscht, alle Effecte sind sicher und stehen ihr fest, und doch empfindet auch der geübte Blick nirgend, oder doch nur sehr selten, die Absicht und Zucht heraus, die sonst auf die Länge bei allem französischen Spiel den Deutschen zu erkälten pflegt; so groß ist die schöpferische Kraft, welche in ihr arbeitet. Die Franzosen, welche für die Mängel der Rachel gar nicht blind sind, fühlen sich doch sehr stolz im Besitz einer solchen Künstlerin, aus deren Augen so viel Teufel brennen, als sonst in ganz Frankreich kaum aufzufinden sind, und deren feingeschnittene Lippen sich fast zu einem Bierack aufkrausen, um unerhörte schneidende Töne einer so grimmigen Berachtung gegen alles Existirende herauszustoßen, daß der hartnäckigste Stolz vor Schrecken in nichts zerschmilzt. Wir Deutsche suchen uns vergebens damit zu beruhigen, daß die große Künstlerin doch am Ende nichts Anderes darstellen könne, als ein böses Weib. Sie hat als ein Genie gegenüber einem guten Talent den Vorzug, unwiderstehlich fortzureißen, wo sie ihre Force zeigen kann, und den Nachtheil, da sehr wenig zu wirken, wo die Stimme des Gottes, welcher sie belebt, nicht zu ihr spricht.

Die kurhessische Demokratie.

Offenbar hat der gegenwärtig in Kurhessen versammelte Landtag, dem wir, sobald ein abschließendes Urtheil einigermaßen möglich ist, eine Besprechung in diesen Blättern widmen wollen, durch den nothwendig gewordenen und siegesmuthig aufgenommenen Kampf des Landes gegen die reactionäre, an den Bundestagsembryo offen sich anlehrende Regierung eine große Bedeutung für den Entwicklungsgang der öffentlichen Angelegenheiten von ganz Deutschland. Durch das Zusammenwirken mannigfacher, zum Theil extrem entgegengesetzter Ursachen ist es gekommen, daß die demokratische Partei zum ersten Male auf diesem Landtage die absolute Majorität hat, was sich bei der Präsidentenwahl (Bayrhoffer's) herausgestellt hat. Man hat an diese Thatsache vielerorts lebhaft Besürchtungen geknüpft über das endliche Austragen des Kampfes: wir theilen dieselben nicht, halten jedoch diesen Augenblick um so mehr geeignet, der kurhessischen Demokratie eine öffentliche Besprechung zu widmen, als dieselbe durch ihren gegenwärtigen Beruf zu einer entscheidenden Mitwirkung auf gesetzlichem Boden gegen die kurhessische und allgemeine deutsche Reaction, durch die Bedeutsamkeit eines und des andern Führers, durch ein ziemlich verbreitetes Organ in der Presse, so wie endlich dadurch der allgemeinen Aufmerksamkeit werth erscheint, als sich bei ihr so manche