



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

G., A.: Schauspieler-Silhouetten : 2. Theodor Döring.

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

Schauspieler: Silhouetten.

2. Theodor Döring.

Döring ist ein geborner Schauspieler von seltener Begabung. Wer ihn in der Gesellschaft beobachtet hat, erkennt in dem bewegten Redevortrage, den er mit rastlosem Mienenspiel und deutender oder schildernder Benutzung der Arme und Hände begleitet, den Schauspieler, bevor er ihn auf der Bühne sah. Döring ist außer Stande, einen Vorgang, eine Handlung zu erzählen, ohne die darin verwickelten Personen zugleich in seiner eigenen Person mitagiren zu lassen. Sein mimisches Talent geht so weit, daß er ohne jedes äußere Hilfsmittel dem Gesichte einen Ausdruck zu geben weiß, in welchem die Anwesenden eine frappante Aehnlichkeit mit dieser oder jener Person bis zur überraschendsten Lebendigkeit wahrnehmen. Mir ist eine gleiche Kraft nachahmender Mimik in der Erfahrung nicht zum zweiten Male vorgekommen; im Garrik rühmt sie die Theatergeschichte.

Diese Fähigkeit, das Leben so treu und lebendig in die Einbildungskraft aufzunehmen, daß es sich auf das Gebot des Willens im Aeußern wieder spiegelt, übt ihre Herrschaft nicht allein über das Antlitz aus, sondern auch über Ton, Haltung, Gang, Bewegung. Die leicht auffassende, sichere Beobachtungsgabe für das Charakteristische, aus welcher Döring's Darstellungskunst hervorgeht, hat in der Elasticität des Körpers und dem zwar scharfen, aber mannigfach und kräftig modulirenden Organ kaum geringere Hilfsmittel als in der Wandelbarkeit und Empfänglichkeit der Gesichtszüge.

Daher besteht ein wesentlicher Theil der Döring'schen Kunst in der fast immer mit richtigem Blick ergriffenen, individuell ausgeprägten und consequent festgehaltenen Charaktermaske; daher ist der Grundzug seiner Kunstrichtung die Genremalerei. Niemals sah ich auf der Bühne Lustspielgestalten von höherer Lebenswahrheit als Döring's Banquier Müller (Liebesprotokoll) und Commissionsrath Frosch (Der Verschwiegene wider Willen). Das sind Persönlichkeiten unsrer Gesellschaft, wie sie, — namentlich der Erstere — uns täglich begegnen können und begegnen; so bestimmt, so scharf der Wirklichkeit entnommen, wie sie leiden und leben. Und mit nicht geringerem Glücke als in der bürgerlichen Komik bewegt sich Döring in der Sphäre bürgerlicher Gemüthlichkeit, zumal wenn er einen Zug scharfer Besonderheit, wie die jüdische Nationalität des Schewa, damit verbinden kann. Die genannten Rollen und ebenso der Michel Perrin, der Richter Adam in Kleist's Lustspiel „Der zerbrochene Krug“ und andere sind Cabinetsstückchen der Döring'schen Genremalerei. Auch den Ton schlichtester Einfachheit vermag er anzuschlagen, wo er ihn mit dem Affect der Nührung färben kann, wie im Pfarrer Struensee.

Auf dem Gebiete der Tragik erstreckt sich sein Talent, wenn es sich nicht um Darstellung finsterner oder dämonischer Leidenschaft handelt, selten über das Rührende hinaus. Oft zerzt er das Tragische, zu dessen edlem Ausdruck es ihm auch an künstlerischem Stil der Technik fehlt, in die scharf markirten Accente künstlicher Sentimentalität, für die er sonst in seinem Spiel nicht die geringste Neigung zeigt. Dann dehnt und zieht, wiegt und singt er zuweilen, daß an die Stelle der Wahrheit die geschraubteste Maniertheit tritt. Dabei jedoch wurzelt die Anlage auch solcher Rollen stets in charakteristischer Auffassung, und wo eine grelle Färbung des Tragischen am Orte ist, bricht eine erschütternde Wahrheit sich plötzlich, meteorartig Bahn. So im *Lear*, als der greise, geistig schwache, von Unglück und ohnmächtigem Zorn gehezte König den sich wahnsinnig stellenden *Edgar* erblickt. In dumpfem Schmerz stiert er die Erscheinung an, und aus der schmerzhaften Umnachtung der Seele, aus der Ahnung des Wahnsinns wird dieser selbst geboren. Wo eine derartige grell tragische Färbung mit dem genrehaft Charakteristischen sich verbindet, wie in Hebbels *Tischler Anton*, fühlt sich Döring in seinem Elemente. Dieser *Tischler Anton* ist von Anfang bis Ende eine fesselnde und ergreifende Meisterdarstellung.

Döring hat im *Banquier Müller*, im *Commissionsrath Frosch* oft bewiesen, daß er — wenn er will! — keiner gewaltsamen Mittel bedürfe, um die schlagendste komische Wirkung hervorzubringen. Er erscheint in voller Lebenswahrheit, geht, steht und spricht, wie eben diese bestimmte Persönlichkeit gehen, stehen und sprechen würde, wenn sie nicht zwischen Soffiten, Coulißen und Theaterlampen, sondern im Salon oder auf der Straße uns begegnete, und doch weckt jeder neue Zug neue Heiterkeit, neues Gelächter. Diese Sicherheit des Maßes besitzt Döring, wenn er sich von der Liebe zum Beifall nicht fortreißen läßt, überall da, wo er die Wirklichkeit unmittelbar ergreifen und gestalten kann. Mit dem Humor rein idealer Figuren weiß er selten etwas Rechtes anzufangen. Ich meinerseits bin weit davon entfernt, ihm einen großen Vorwurf daraus zu machen, daß er z. B. mit seiner Auffassung des *Mephistopheles* noch heute nicht im Klaren ist. Vielmehr bin ich der Meinung, daß diese phantastische Gestalt überhaupt nicht darstellbar sei. Soll sie aber dennoch, und zwar von Döring dargestellt werden, so gibt es dafür kaum einen andern Weg, als ihr die derbe Sinnlichkeit des Teufels der Volksfage zu geben, wie es *Seidelmann* stets und auch Döring ohne vieles Grübeln im Anfang seiner Berliner Periode gethan.

Mephisto ist allerdings in allegorischer Verbildlichung die eine der zwei Naturen, welche in der Seele des *Faust* mit einander kämpfen; sie springt aus seinem Wesen in die Vorstellung seiner Phantasie, die sich in ihr bespiegelt. Hiernach wäre wol das Richtige, dem zum Genuße des Lebens sich rüstenden *Faust* in der „Spottgeburt von *Dreck* und *Feuer*“ die Versunkenheit in entgeistigter Sinnlichkeit als persönliches Ebenbild in verzerter Gestalt gegenüberzustellen.

Aber diese Auffassung der Rolle des Mephisto hat ihre sehr zweifelhaften Seiten. Faust weiß sehr wohl, daß er sich dem Bösen ergibt. Er verschreibt sich dem Teufel nicht aus Lust am Genuße, sondern weil er das letzte Mittel darin sieht, um zu dem unbekanntem Gefühl des Genußes zu gelangen. Er bleibt auch im Genuße selbst immer der denkende, speculative Faust. Mit der sentimentalen Behauptung, das Böse müsse hier, um nicht abzuschrecken, sondern zu verführen, der menschlichen Phantasie in verlockender Gestalt erscheinen, ist es nichts. Auch kleidet Goethe seine Mephisto-Idee selbst in das Gewand der Tradition. Er schildert uns zwar den stutzernden Junker des fünfzehnten Jahrhunderts in der Modetracht, dem „rothen, goldverbrämten Kleide, das Mäntelchen von starrer Seide“, aber die Hahnenfeder geht schon darüber hinaus. Und wenn er ihn aus einem sehr verbisinnlichen, auch dem trocknen Wagner bemerkbaren Pudel sich entpuppen, mit Feuer und Schwefelgestank, mit Hexen- und Zaubermirchenschaft und mit dem Blocksberg umgehen läßt, so gibt er uns eben den Teufel des Aberglaubens und der Volksfage, dessen idealer Begriff im Kopfe des Faust stecken bleibt. Es möchte ganz interessant sein, wenn ein genialer Darsteller die ideale Auffassung fern von aller sentimentalen Färbung zu verkörpern verstände, nur fürchte ich, es würde etwas von Shakspeare's Irrungen dabei herauskommen. Jedenfalls ist Döring nicht berufen, abstracten Ideen einen Körper zu schaffen, da er durch die Natur seines Talents entschieden auf das Gestalten nach Vorbild und Muster des sinnlich Anschaubaren hingewiesen wird. Für ihn muß die Gewißheit den Ausschlag geben, daß er nur in der Volksfage, welche dem Teufel wenigstens einen historischen und allegorisch bildlichen Charakter gibt, den Körper findet für das phantastische Geschöpf der Goethe'schen Idee. Beide Auffassungen lassen sich aus dem Gedichte heraus deduciren, weil keine vollständig paßt. Aber für eine muß der Darsteller sich entscheiden, und da wähle dann Jeder nach richtiger Schätzung seiner Fähigkeit und seines Talents. Döring ist durch sein Experimentiren mit Auffassung und Darstellung des Mephisto in eine Zusammenhanglosigkeit und Unklarheit gerathen, die weder auf die eine noch auf die andre Weise zu einem Ganzen kommt. Erst gab er den Teufel roth, dann hechtgrau und nun schwarz mit rothen Puffen, und aus der ironischen Färbung des Accents ist ein Moduliren und Coloriren der Rede in allen möglichen Tönen, ein Suchen nach unmöglichem, phantastischem Ausdruck in Wort und Geberde geworden, die nur um so mehr die Rückkehr zur einfach derben, beschränkt schlaun, ironisirend prahlerischen Teufelsnatur der Volksfage wünschen lassen. Aber freilich, das Grimassenschneiden macht den Teufel nicht aus, und gerade dazu läßt sich Döring durch sein mimi'sches Talent in überschwänglichem Maße verleiten, während er die dibolische Schwelgerei im Pfuhl der Sinnlichkeit trotz eines übertriebenen Farbenauftrags nicht in ihrer cynischen Lust und Energie verstümmlicht.

Auch der Jago in Othello ist eine von den Rollen, in denen Döring sich

dem Irrthum überlassen, er könne Principien beim Schopfe greifen und verklären. Da haben hohe und tiefe Aesthetiker die dämonische Lust am Bösen als das Princip dieses Charakters entdeckt, und Döring geräth mit seinen dämonischen Monologen, welche den Plan der Intrigue stets vor der Ausführung leichtsinnig dem Publikum vorplaudern, in grimassenhafte Annatur. Das Schwanken im Mephistopheles, das Irren im Iago kommt daher, daß der natürliche Instinct im Döring'schen Talente nicht mit einer selbstbewußten Intelligenz harmonisch verschmolzen ist. Der verstorbene Baison entwickelte mir einmal gesprächsweise seine Auffassung des Iago. Er wollte in ihm den Gecken und Wüßling zeichnen, der in seiner Eitelkeit verlegt ist, weil ihm Cassio vorgezogen wurde, der in seiner Unsitlichkeit an jeder reinen Tugend ein Aergerniß nimmt, nicht aus dämonischer Lust am Bösen, sondern aus innerer Zerkahrenheit, die immer nur den nächsten Moment selbstischer Befriedigung bedenkt. Das ist einfach und natürlich; Döring sollte es einmal damit versuchen.

Döring's bedeutendste Darstellungen auf dem Gebiete des Tragischen sind Shylok und Franz Moor. Dort kommt ihm bei dem Ausdruck der Tragik die scharf ausgesprochene Nationalität als genehigtes Moment, hier die Excentricität der Leidenschaft zu Statten, aber in beiden Rollen bewährt sich sein außerordentliches Talent, lebendige Charaktere in voller Sinnlichkeit des Daseins hinzustellen. Am Shylok zeigt es sich, wie eine wahre Beobachtung der wirklichen Menschennatur, die Erziehung des Talents durch richtiges Verstehen des Lebens auch ihre dichterische Tiefe in sich trägt, und mit je intelligenterer Ausbildung des klaren Verstandes das Studium der Wirklichkeit unternommen wird, um so tiefere Wahrheit wird zu Tage gefördert. Wir haben in Döring's Shylok nirgends das bloß äußerliche Pathos der Leidenschaft. Die Wirklichkeit des Charakters färbt jeden Ton, jede Bewegung, jede Miene zur scharf begrenzten individuellen Bestimmtheit. Wir erblicken den Unglücklichen, der den Fluch von Jahrhunderten auf dem Nacken trägt und im irdischen Besitz allein seine Stütze, seine Macht empfindet. Aber nicht in sentimentaler Elegie tritt dieses tragische Geschick vor uns hin; Shylok's Zorn ist groß und hart, frei von allem pathetischen Enthusiasmus. In der Geberde klingt fortwährend die Gewohnheit des Sichbeugens und Schmiegens nach, während der breite Gang von jenem Stolze, jener Behäbigkeit Zeugniß ablegt, welche der Reichthum verleiht. In Blick und Stimme mischen sich Verstellung, Fronte und Schadenfreude, steigern sich zum sarkastischen Hohn des bitteren Ingrimm's und brechen endlich in ohnmächtiger Wuth zusammen. Keines dieser Elemente fehlt auf der Scala des Künstlers, aber unmöglich wäre es ihm, dieselben Affecte in einer Sphäre wiederzugeben, wo sie mit Vornehmheit oder Hoheit gepaart erscheinen müßten. Nicht einmal das höfische Wesen des Marinelli will ihm passen, noch weniger die vornehm kühle Verständigkeit des Carlos.

Mit der Darstellung des Franz Moor begann Döring, nach dem Tode Seydelmann's, im Jahre 1843 sein erstes Gastspiel in Berlin, und elektrisirte durch die Energie seiner Fargebeugung, durch die mächtige Wirkung eines gewaltigen Charakterbildes. Er ist groß in solchen Charakteren, welche durch Gewalt der Leidenschaft aus den Schranken des Gewöhnlichen weichen, ohne geistiger Größe zu bedürfen. Hier faßt sich die Genrehastigkeit seiner Darstellungsweise durch eine glühende Seelenstimmung zur Größe zusammen.

In Döring's Franz Moor haben wir die lubenhafte Unreise neben der überlegtesten Bosheit. In den noch jugendlichen Zügen, in welche Haß und Neid ihre bezeichnenden Furchen gruben, lesen wir nicht minder deutlich die Spuren einer stiefmütterlichen Natur, als den Einfluß verwahrloster Erziehung und kränkender Zurücksetzung. Aus Verwahrlosung und Kränkung haben Mißgunst und Verachtung gegen die Menschen eine selbstfüchtige Schlaubeit und Heuchelei entwickelt. Nie läßt Döring die innere Bosheit lebhafter in das Antlitz treten, als wenn Franz einen reinen Affect, Freude oder Schmerz, heucheln will und nicht über den Widerspruch des Außern mit dem Innern hinauskommt. Er gibt nicht den kalten, fertigen, im Raffinement verdorrten Sünder, sondern den von Leidenschaften zernagten, durch sie zur Lüge, Heuchelei und zu versteckten Schandthaten getriebenen jugendlichen Bösewicht. In einer Hast und Wuth athmenden Rache-gluth steht er vor uns in dem Augenblick, wo er sich gegen die stiefmütterliche Natur verschwört. Die Sehnen und Muskeln des Körpers scheinen sich auszu dehnen, die ganze Gestalt sich emporzurecken und zu wachsen, Ton und Accent schärfen sich zu schneidender Intensität und bringen im Verein mit jener Anspannung des Körpers den Ausdruck eines furchtbar erregten Abgrundes von Leidenschaft hervor.

Und doch klingt neben diesem wild Dämonischen auch das Menschliche des Charakters durch die Döring'sche Darstellung. Der verbissene Grimm, mit welchem Franz, innerlich kochend, Amaliens Schmähungen erträgt, und wobei die Züge etwas schmerzhaft Scheues annehmen, berührt uns sogar mit einem Anflug von Mitgefühl. Wir blicken hier in eine der Ursachen, welche den trotzigen und neidischen Knaben zum Teufel gemacht. Erschütternd ist die Darstellung des Wendepunktes. Franz, welcher mit unbarmherziger Berechnung an dem Leben des Vaters gerüttelt, schleicht der Ueberzeugung, ob der alte Moor todt sei, mit Angst und Hoffnung entgegen. Er wagt kaum zu athmen, wirft einen Blick auf den im Sessel ohnmächtig daliegenden Greis und hält ihn für gestorben. Die Gewißheit des vollbrachten Vaternordes schlägt wie ein Blitz in ihn hinein. Mit schlotternden Knieen, zugeschnürter Kehle wankt er aus dem Zimmer. Das Schuld bewußtsein entwickelt sich nun in steigender Gewissensfurcht vom übertäubenden Bechgelage und wollüstigen Troß bis zur feigen und geisteswirren Verzweiflung.

Den wirklichen, lebendigen Leib für diesen Unmenschen Franz zu schaffen

vermag nur derjenige Schauspieler, der in der Seele des lebendigen Menschen gelesen und geforscht. Döring hat sich mit seinem Talent und seinen künstlerischen Zielen auf die richtige Bahn geworfen, und wenn ihn seine Fähigkeit, in mannigfacher Abstufung den Ton zu coloriren, wenn ihn sein Faschen nach Effect jetzt noch mehr als sonst in das Comödiantische sich verirren läßt, so ist das nicht eine Folge seiner Kunstrichtung, sondern die Folge eines persönlichen Mangels an innerem Maß und künstlerischer Bescheidenheit, einer Vermischung äußerlicher Zwecke mit Zielen der Kunst. Döring's Spiel ist oft so forcirt und manierirt, im Ganzen so ungleich, weil es im tiefern Grunde doch mehr auf der Virtuosität eines ungewöhnlich reichen Talents, als auf einer vollendet durchgebildeten Kunst und stilvollen Technik beruht. Döring hat nicht die Beharrlichkeit ausdauernder Arbeit gehabt und ist in seiner einträglichen Berliner Stellung eher künstlerisch gesunken als künstlerisch gestiegen. Leider findet sich dies allzu häufig gerade bei solchen Schauspielern, welche, auf ein reiches Capital von Naturgaben gestützt, sich die öffentliche Anerkennung im Sturm erobern. U. G.

Polnische Dörfer.

2.

Folgen Sie mir aus dem Bauerdorf auf den Edelhof. Er ist vom Dorfe getrennt, und beide liegen zuweilen weit von einander ab. Vielleicht soll die Entfernung den Abstand des Adels vom Bauernstande andeuten. Allein in der Erscheinung ist kein großer Unterschied zwischen ihm und dem Dorfe. Die Brandstiftungslust der Bauern macht eine sehr weitläufige Aufstellung der Gebäude nöthig, daher findet man sie in der Regel wie die Häuser einer Colonie über einen großen Flächenraum zerstreut. Die Scheuern stehen oft tief im Felde und scheinen gar nicht zu den übrigen Gebäuden zu gehören. Die Ställe und der Speicher befinden sich auf verschiedenen Seiten näher dem Wohnhaus, am nächsten dem Pferdestall, denn die Pferde sind die Lieblinge des Herrn, obgleich wegen der schlechten Zucht oft elende krüppelhafte Thiere. Der Gutsherr nennt seinen Pferdestall Marstall, er ist aber in der Regel nicht mehr, als ein ungeheurer Kasten von Bohlen oder rohen Baumstämmen.

Sein Wohnhaus nennt der Edelmann Palac (Palast), weil er selbst ein jasnje wielmozny Pan (ein erlauchter und vielvermögender Herr ist). Daß die Mitglieder des polnischen Adels einst unter blutigen Prügeleien „Könige gemacht“ haben, das wird nie von ihnen vergessen werden und bläst sie durch alle Ge-