



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Saint Marc Girardin über dramatische Literatur.

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

Saint Marc Girardin über Dramatische Literatur.



Der so eben zum Mitgliede der französischen Academie ernannte St. Marc Girardin veröffentlichte vor Kurzem Vorlesungen über dramatische Literatur (oder über die Benützung der Leidenschaften im Drama), die mit aller Eleganz und geschmeidigen Feinheit seines Styls geschrieben sind, der vielleicht dazu beitrug, ihm Ansprüche auf den eben eingenommenen Sitz in der Academie zu erwerben; desselben Styls, der in dem letzten den Kammern vorgelegten und so heftig debattirten Adresse-Entwurf vielleicht zum ersten Male gezwungen war, ein ungeschicktes und brutales Wort aufzunehmen. Wirklich ist es nur der Styl, die Art und Weise der Darstellung, was in Frankreich so viele Bildung unter das überhaupt lesende Publicum dringen läßt und die ernstesten Fragen des Staates und der Wissenschaft, in so fern sie französische Interessen berühren, klar und anschaulich vor den Sinn der Nation bringt. Französische Schriftsteller kennen den lächerlichen deutschen Ehrgeiz nicht, Wenigen verständlich zu sein und sich gleich den indischen Priestern durch unenträthselbare Worte und Geberden vor der Menge mit einem täuschenden Nimbus zu umgeben. In Frankreich geschieht, politisch zum Scheine, literarisch aber in Wahrheit Alles für das Volk, wodurch es möglich sein wird, eine Zeit des Verständnisses und der allgemeinen Aufklärung herbeizuführen, in der Alles durch das Volk geschehe.

Das vorliegende Buch, das Nichts enthält, was nicht schon von deutschen Aesthetikern gründlicher untersucht und umfassender ausgesprochen worden wäre, und das überdem, wie es sich von einem

Franzosen von selbst versteht, für den Alles, was nicht in Frankreich besteht, werth ist, „daß es zu Grunde gehe“, fast ausschließlich auf das französische Drama Rücksicht nimmt, und auf das fremdländische nur in so fern, als dasselbe in Bezug auf jenes zu bringen ist, muß dennoch bei Deutschen vielfaches Interesse anregen, nicht nur aus der Mode-Ursache, weil es erstens nicht deutsch und weil es zweitens französisch ist, sondern auch, weil es mit einer über dem Rheine nicht täglich zu findenden Mäßigung und Einsicht den Stab bricht über den Dämon der Uebertreibung, den die neuere französische Literatur nicht besitzt, von dem sie befreit wird. Zudem kommt, daß uns diese öffentlich gehaltenen Vorlesungen auf die sociale Wichtigkeit hindeuten können, die in Frankreich dem Theater beigelegt wird und die uns denkenden Deutschen nicht einfallen will, denen das Theater weder eine Manifestation des öffentlichen Geistes, noch eine Tribune für die Bestrebungen der Zeit, noch ein sorgfältig zu pflegender und zu begünstigender Zweig der Literatur ist, sondern nur eine Erholungsart für genüßmüde Aristokraten, ein Spaß, eine veredelte Seltzänzerbude.

Der Gedanke, der den Verfasser zu diesen Vorlesungen anregte, war, zu zeigen, auf welche Art die älteren Autoren, und besonders die des siebzehnten Jahrhunderts, die dem menschlichen Herzen natürlichsten Gefühle und Leidenschaften, wie Elternliebe, Eifersucht, Liebe, Ehrgeiz ausdrückten und wie dieselben Gefühle und Leidenschaften in unseren Tagen zur Anschauung gebracht werden. Und so sagt er unter Andern: Im Theater gibt es nichts Wahres, als das Allgemeine und das, was alle Welt nachempfindet. Von allen dramatischen Leidenschaften ist die Liebe nur deshalb die rührendste, weil sie die allgemeinste ist. Das Herz wird nur ergriffen von Bewegungen, die allen Herzen gemein sind; die Seltsamkeiten, Bizarrerien und Ausnahmen können es nicht erschüttern. Und hierin schon liegt ein wesentlicher Unterschied zwischen dem alten und modernen Theater; jenes stellte die Gefühle so einfach dar, als sie aus der menschlichen Natur hervorbrechen, während dieses die Seltsamkeiten und krankhaften Steigerungen mit demselben Eifer hervor sucht, mit dem das ältere Theater sie vermied. Als das Drama die Erschütterungen erschöpft hatte, die z. B. aus der Schilderung der Liebe in ihrer Einfachheit entsprangen, warf es sich auf die Ausmalung der seltsamen

und raffinirten Liebe. Mit welcher Vorsicht und Zurückhaltung Racine dabei zu Werke ging, als er die ehebrecherische und fast blutschänderische Liebe Phädra's vorführte, ist bekannt; kühner war Campistron im Tiridate, da er die Liebe des Bruders zur Schwester auf die Scene brachte, Ducis ahmte ihm, ohne ihn zu erreichen, im Abufar nach und Chateaubriand machte aus dieser Liebe die Schuld und die Strafe seines René. In der That besitzt René jenen unruhigen und träumerischen Charakter, den Lord Byron nach dem Beispiele Chateaubriand's seinen Helden zu geben wußte, und der seitdem zu einer Schule in der Literatur wurde, nur deshalb, weil er in seine Seele eine seltsame und schuldvolle Leidenschaft gleiten ließ. Die Nachahmer in Auffindung unnatürlicher und raffinirter Passionen fehlten bis auf unsere Zeit nicht, nur tritt dabei der Unterschied hervor, daß in der älteren Literatur Phädra, Tiridate, Abufar, René über ihre Verirrungen errötheten und in dieser Neue darüber sich die Regel wieder geltend machte, während gegenwärtig die Leidenschaft kein Erröthen, sondern nur den Aufruhr gegen die Pflicht kennt, und die Regel vom Throne stoßend, die Ausnahme an ihre Stelle setzen möchte. Bei diesem Verfahren aber erscheinen zwei große Fehler als unvermeidlich: die Monotonie und die Uebertreibung. Jene, weil jede Bizarrerie sich immer in demselben Kreise bewegt und außerdem leicht nachahmbar ist, — welche Leichtigkeit der Nachahmung in der Poesie wie in der Malerei die Strafe dessen ist, was man Manier nennt, — diese, weil der dramatische Autor bei der Darstellung von Seltsamkeiten und Ausnahmen sich nicht wie bei der Schilderung allgemeiner Leidenschaften an ein bestimmtes Maß und an seine Kenntniß menschlicher Zustände halten kann, sondern, gezwungen, in seiner Einbildungskraft zu finden, was ein Mensch dieser Art thut und soll, sich immer mehr von den allgemeinen Empfindungen, das ist von dem einzig Wahren entfernt. Im Glauben, niemals gewaltig genug wirken zu können, überschreitet er das Ziel, aus Furcht, es nicht zu erreichen. Dabei sehen wir mehr eine Wirkung auf die Sinne, als auf den Geist, beabsichtigt und erreicht, und hören in den Leiden der modernen Tragödie mehr den Schrei des gemarterten Körpers als die Klage der gequälten, aber endlich siegreichen, weil unsterblichen Seele; diese ist mannigfaltig und wechselnd, der Körper weiß Nichts als zu sterben, dies ist das ganze

Ziel, der ganze Umfang seines Leidens. Die Griechen hatten, um dramatisch bewegt werden zu können, kaum ein die Illusion äußerlich herbeiführendes Theater nöthig, und dies ist es, was die Ursache ihrer Größe in der dramatischen Kunst ausmacht. In Rom hingegen brauchte das Volk, um angeregt zu werden, plumpe und materielle Schauspiele, die harmonischen Klagen von Philoكتet und Oedipus erschütterten nicht mehr die römischen Herzen, die Illusion war ihnen nicht genug, sie brauchten den Schrei der sterbenden Gladiatoren. Rom verachtete die kleinlichen Schrecken der griechischen Tragödie, es wollte Männer sehen, die sich schlagen, verwunden und tödten, eine von Blut überströmte Arena, deren Sand von den Convulsionen der Sterbenden aufgewühlt wird, wirkliche Argonen, wirklichen Tod und wirkliche Leichen. So verstanden die Römer die dramatische Wirkung, drum hatten sie auch keine Theater, sondern nur einen Circus und jede Anregung des Geistes ging unter in der ausschließlichen Befriedigung der Sinne.

Es sei uns erlaubt, den französischen Autor hier zu unterbrechen. Auch das deutsche Theater nähert sich immer mehr dem Circus und die Anrechte des Geistes müssen verstummen vor der sinnlichen Befriedigung. Zwar weiden wir uns nicht an den Zufungen verblutender Athleten, aber der große Raum, den wir auf der Bühne den musikalischen Productionen einräumen, macht die Sache um Nichts besser. Träg und gedankenlos lassen wir die Melodie an unserem Ohre vorüberschleichen, und gewöhnt daran, verlieren wir allmählig im Theater die Aufmerksamkeit des Geistes und die psychische Empfänglichkeit für das Wort des Dichters. Die große Vorliebe für die Oper ist kein Zeichen von Kunstsinne, sondern nur das Lechzen der Sinne nach raffinirtem Genuße. Der Musik, die, selbst wenn sie die gute ist und nicht die gegenwärtig am meisten frequentirte, nur aus der Empfindung hervorgeht und bloß auf dieselbe wirkt, gebührt nicht mehr der theatralische Vorrang, in unserer Zeit, wo die Empfindung überall, in der Lyrik wie in der Philosophie, sich zum Gedanken verklären muß und der Geist allein sein siegreiches Banner schwingt. Man sollte wenigstens ernstlich darauf antragen, daß, wie vielleicht jetzt nur in Berlin und Wien, auch in den übrigen deutschen Städten das recitirende Schauspiel nicht mit der Oper dasselbe Haus zu theilen habe; daß das erstere zur täglichen

Darstellung komme und der letzteren ein minder hervorragendes Locale angewiesen werde. Das Schauspiel, dadurch zu doppelter Anstrengung getrieben, muß endlich dahin kommen, das Publicum zum Besuche zu zwingen, nicht nur, wenn es, wie in der Oper, Nichts zu denken und Viel zu hören und zu schauen gibt, sondern wenn es sich um den Geist und die nationalen Bestrebungen der Literatur handelt. Auch in Frankreich wird, wie St. Marc Girardin gesteht, dem Geiste weniger gehuldigt, als der sinnlichen Aufregung, aber wenigstens geschieht dies nicht durch eine unverhältnismäßige Bevorzugung der Oper, und die Darstellungen, die sinnlich wirken wollen, müssen wenigstens unter einer Form erscheinen, die für den Gedanken und die Seele berechnet ist. Mag der Moralist gegen manche Scene im Vaudeville zu eifern haben, mag der Aesthetiker mit dem Arzte in Gemeinschaft untersuchen, ob die Convulsionen einer Victor Hugo'schen Heldin mehr Nervenzufälle als psychische Leiden darstellen, der Zweck ist doch immer ein geistiger. Die Oper aber mit ihren Beigaben an prachtvoller Ausstattung und reizenden Tänzerinnen in schönem Costüm und in partienweisem Mangel an Costüm, wird in Deutschland das Theater immer mehr zu einem Phantastie-Harem für blasirte Wüßlinge machen.

Wir kehren zum französischen Autor zurück. Nachdem er untersucht hat, wie im älteren sowohl, als im modernen Theater, die vier oder fünf hauptsächlichsten Empfindungen, die der Vorwurf für dramatische Kunst sind, ausgedrückt werden, gelangt er zum Resultat, daß das moderne Theater die Wahrheit einbüßte, gewaltsam und übertrieben geworden ist. Der Schmerz hat sich in Melancholie, die Zärtlichkeit in Empfindsamkeit, die beschauliche Betrachtung in brütende Träumerei verwandelt, überall hat, so zu sagen, der Schatten der Dinge ihre eigentliche körperliche Wesenheit ersetzt, der Schatten, der sie freilich in's Uebertriebene vergrößert darstellt, aber doch nur immer vag, unbestimmt und leer bleibt. Und er setzt die Frage hinzu: ob die Alteration in der Darstellungsweise, im Ausdruck ein Zeichen dafür sei, daß die menschlichen Empfindungen überhaupt heftiger, gesteigert, alterirt worden sind. Ob die Menschen von heute das Leben feiger und weichlicher lieben, als die von ehemals, weil Caterina im Tyrann von Padua weniger ergeben sich zum Tode bereitet, als die Iphigenia des Euripides oder Racine? Ob