



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

## **Die Grenzboten**

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

G., A.: Schauspieler - Silhouetten : 3. Ludwig Dessoir.

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

## Schauspieler-Silhouetten.

### 3. Ludwig Dessoir.

Noch nicht volle zwei Jahre ist Ludwig Dessoir Mitglied des Berliner Hoftheaters. Als er seine ersten Gastrollen spielte, gewann er sich durch den intelligenten Ernst seines Strebens und durch das warme, wenn auch etwas düstere Colorit seiner Darstellungen den Beifall des Publicums. Von einem Theil der Berliner Kritik mit übertriebenem Lobe überschüttet, hat er jetzt das Schicksal, von anderer Seite gleich rücksichtslos verworfen zu werden. Die Wahrheit liegt in der Mitte. Dessoir ist ein schätzenswerther Schauspieler, dessen Darstellungsfähigkeit jedoch durch Natur und Gewohnheit sich in einem beschränkten Kreise von Rollen erschöpft. Ungetheilte Anerkennung erwarb er sich zuerst und mit Recht als Othello.

So wenig seine kleine Gestalt, sein schweres und dumpfes Organ an sich geeignet sind, Auge und Ohr des Zuschauers im Voraus günstig zu stimmen, so viel trugen gerade diese Eigenschaften zu seinem überraschenden Erfolge als Othello bei. Er gab den Helden, auch ohne das äußere Mittel einer sogenannten Helden-gestalt, in unverkennbarer Größe. Der gewichtig schwere Tritt des Kriegers und die damit scheinbar contrastirende gazellenhafte Rascheit der Bewegung, das rastlos umherschauende gluthvolle Auge, der rauhe Ton und Accent der Sprache verlehnen dem Bilde eine scharfe Contourirung, und ein Zug leiser Schwermuth schien daran mahnen zu wollen, daß frühere harte Erfahrungen des vereinsamten Mohnen sich in einem edlen Gemüth melancholisch reflectirten. Einer solchen Stimmung der Seele mußte die Theilnahme der schönen Desdemona wie eine Sonne am dunklen Nachthimmel plötzlich emporflammen, eine so gestimmte Seele mußte mit aller Gluth eines lange entbehrenden Herzens diese Neigung wie Lebensbalsam in sich aufnehmen, in einer so gestimmten Seele lagen bei aller vertrauenden Offenheit des Charakters die leicht erregbaren Zweifel an der Möglichkeit, daß die Venetianische Patriciertochter den von der Natur gezeichneten Afrikaner lieben könne, schon vorbereitet, ehe der Verläumder sie dem bewußtlosen Schlummer entriß. Mit der erwachenden Eifersucht beginnt die wilde Natur der heimischen Zone sich zu regen. Was erst nur aus einzelnen Bewegungen, aus der Gluth des Auges sprühte, durchwühlt nach und nach die ganze Seele, färbt jeden Ton, wird zur grimmig verhaltenen, endlich wüthend losbrechenden Leidenschaft. Die Wahrheit, mit der diese Entwicklung und zuletzt dieser Ausbruch aus den innersten Tiefen des Gemüthes sich löst und entfesselt, ist das Ergreifende an Dessoir's Darstellung. Er beherrscht nicht nur mit declamatorischem Pathos

die Form, den Schein der Leidenschaft, er besitzt diese selbst in fortreißender Gewalt überall, wo sie aus einem düstern Affecte sich entwickeln kann. Das sprechendste Seitenstück zum Othello liefert in dieser Beziehung sein Heißsporn in Shakspeare's Heinrich dem Vierten, dessen wilde, sprudelnde Zorneshitze Dessoir's schweren Ton wie einen Gießbach belebt, der über die Kiesel eines steinigen Bettes hinwegschäumt.

Das bewußte Streben nach realer Gestaltung des Charakterlebens führt Ludwig Dessoir immer zuerst auf die nationalen Wurzeln der dramatischen Person, die er durch die plastische Malerei der Schauspielkunst beleben soll. Hier läßt uns dann eine aufmerksame Beobachtung sehr bald erkennen, daß dem Wesen seines Spiels zwei Nationalitäten besonders entsprechen: die Englische und die Deutsche, denen er durch zwei Grundeigenschaften seiner psychischen Natur, von denen die zweite eigentlich nur eine krankhafte Steigerung der ersten ist, am Nächsten verwandt erscheint. Es sind dies: Innigkeit des Gemüths und Melancholie. Dessoir ist Hypochonder, und ein hypochondrischer Zug geht durch alle seine Darstellungen, färbt sogar seinen Humor, und giebt auch seiner Leidenschaft jene düstere Stimmung, jenes Rembrandt'sche Colorit. Nicht einem allerdings nicht völlig überwundenen schwerpathetischen Accente allein dürfen wir es zuschreiben, daß uns bei Dessoir's Spiel mitunter das Gefühl der Monotonie beschleicht; es ist vielmehr eine gedrückte, krankhafte Färbung, die er nirgends vollständig zu entfernen vermag, und die bei steter Wiederkehr als Grundstimmung der verschiedensten Rollen seiner Spielweise den Stempel der Einseitigkeit aufdrückt. Ganz unleidlich wurde mir diese Krankhaftigkeit in solchen Charakteren, die schon nach dem Willen des Autors an einer überschwänglichen Dosis hypochondrischer Sentimentalität leiden, wie der welt Schmerzelnde Lord in Magdala von Frau Birch-Pfeiffer. Statt der Gefühlsverwässerung hier mit einer etwas kräftigen Zuthat zu einiger männlichen Consistenz zu verhelfen, überließ Dessoir sich der krankhaftesten Ueberspannung, die in der That nur in Romberg's Nervenlehre ihre Kunstprincipien und ihr Kriterium finden kann. Des Humors entbehrt jedoch Dessoir nicht, wenn derselbe heiß- oder schwerblütig zu färben ist. Läßt er ihn schon in seinem Percy in gemüthvoller Weise anklingen, so weiß er demselben als Bolingbroke in Scribe's Glas Wasser noch bestimmter den national Englischen Ausdruck zu geben, und den Staatsmann mit dem Mann von Welt zu verbinden. Trotz der gewissen Schwere seines Organs, die wol weniger im kräftigen Tone, als in den Werkzeugen der Wortprägung ihre Ursache hat, beherrscht er die Conversation nicht ohne Gewandtheit der Sprache. In der gewichtigen Weise, womit er seine Wortgefechte vorträgt, verstärkt sich die Selbstgefälligkeit, welche einen Hauptzug des Charakters bildet; nur wird diese Weise wirklich zur Manier, indem der Künstler sie zu häufig wiederkehren und auch in die Mimik des Antlitzes treten läßt.

Manieren sind von einem Hypochonder untrennbar. So hat denn auch Dessoir

seine Manieren, die er auf jede Rolle überträgt, die aber nicht, wie z. B. bei Döring, aus Effecthascherei, sondern offenbar aus jenem in sich gefehrten, brütenden Wesen hervorgehen. Sie bestehen nicht allein in einer forcirten Anwendung eines leidenschaftlichen Augenspiels, sondern auch in gewissen eckigen Bewegungen der Arme und Hände, gewissen seitwärts gegen das Publicum gerichteten Schulterstellungen und dergleichen mehr, was da, wo Feinheit oder Anmuth der Tournure erforderlich ist, geradezu störend wirken kann. Sehr hinderlich waren ihm diese Angewohnheiten im Gewande der Römischen und Griechischen Antike, in deren Ton und Haltung er sich auch sonst nicht zu finden wußte. Weder sein Coriolan, noch sein Theseus (Hippolyt von Euripides) boten neben vielen Mängeln der Darstellung irgend eine befriedigende Seite dar. Wenn ich am Dithello die Heldengestalt nicht vermißte, so ward ihr Mangel meinem Gefühl am Coriolan allerdings empfindlich. Hier erwarten wir den glänzenden, imponirenden Krieger, den riesenkräftigen Streiter schon in der sinnlichen Erscheinung zu erkennen; ein kleiner, schwächlicher, engschultriger Körper will zu der Vorstellung, die wir uns von einem Coriolan entwerfen, durchaus nicht passen. Die alten Berliner Theatergänger tragen von diesem Römischen Heros das Bild einer gewaltigen Figur und einer gewaltigen Lunge in der Erinnerung: Mattausch, der durch seinen Bastard von Orleans an den Grundfesten des Schauspielhauses zu rütteln pfliegte. Als Coriolan kam er freilich mit seiner Muttersprache nie in Ordnung, da er das zweite D in Corioli stets lang und mit acutem Accente sprach; aber dergleichen Irrthümer der Sprache geschehen manchem Helden der herrlichsten Armee, und deswegen konnte er immer noch ein großer General sein.

Es liegt nicht nur an der körperlichen Erscheinung, daß Ludwig Dessoir und Cajus Marcius Coriolanus zwei durchaus verschiedene Persönlichkeiten blieben; es liegt in der ganzen Darstellungsweise des Erstern das wesentlichste Hinderniß seiner Vereinigung mit dem darzustellenden Charakter. Wir sahen nicht den stolzen Patricier, der sich wiegt auf der Höhe seiner aristokratischen Geburt, sich sonnt im Glanze seines Heldenruhms und in strahlend vornehmer Geringschätzung das Volk verachtet. Eine Art von Stolz ruhte allerdings auf der unwölkten Stirn des Dessoir'schen Coriolan, aber es schien mehr die Weltverachtung eines mürrischen Stoikers, als die Selbstüberschätzung des von Glück und Ruhm emporgetragenen Feldherrn. Und wieder lag in der Weise, wie er mit dem Volke sprach, viel zu viel Zorn, viel zu viel Galle, zu wenig kalte Verachtung, zu wenig Vornehmheit. Ein Coriolan kann der Masse hart, schroff und trotzig begegnen, aber er zetert nicht mit ihr wie ein hypochondrischer Schulmeister. Wenn der gleiche Mangel an antiker und königlicher Haltung im Theseus nicht in gleichem Grade auffiel, so mag die geringere dramatische Bedeutung des Charakters davon die Ursache sein. Die Verstöße gegen die Sitte des Alterthums waren hier noch verletzender als dort; indessen weiß ich nicht, wie weit dieselben, z. B. das anbetende Nieder-

nien vor der Göttin Artemis, dem Darsteller oder der Anordnung durch den Uebersetzer des Euripides zur Last fallen.

Wie viel ein ernster Wille selbst einem widerstrebenden Material abzurufen vermag, lehrte Dessoir's Perin in Donna Diana. Der Spanische Gracioso ist eine dramatische Maske, die als solche sehr national, als Charakter jedoch den Lebensbedingungen einer bestimmten Wirklichkeit durch eine poetisch-phantaftische Laune entrückt erscheint. In diesem Sinne machte die geschickte Verbindung des Hofmannes mit dem Gracioso, des denkenden Kopfes mit dem verschmitzten Schalk, der trefflich ergriffene Ton des täuschenden Mitgeföhls gegen die Prinzessin, der sarkastisch geschliffene Accent des Wizes den Dessoir'schen Perin zu einem charakteristischen Bilde. Hat der Künstler hier seine düstere Gemüthsfärbung fast gänzlich überwunden, so trägt er dagegen in seinen Carlos (Clavigo) einen Zug von Gemüthlichkeit, der den eigentlichen Kern desselben schwächt, und die idealen Wurzeln desselben durchschneidet, mit denen er im Gedanken des Goethischen Kunstwerks haftet. Wie das Streben nach nationaler Begründung seiner Darstellungen, um ihnen schon in der Untermalung die Hauptfarben der Wirklichkeit und des Lebens zu ertheilen, eine durchgreifende Richtung in der künstlerischen Gestaltungsweise Dessoir's bildet, so ist sie auch, im Vergleich zu andern Darstellern derselben Rolle, eine Eigenthümlichkeit seines Carlos. Er ließ auch in der Freundeswärme, mit welcher er des Clavigo Geschick ergreift, das erhobene Pathos Spanischer Nationalität hindurchklingen, aber er gab damit nicht den Carlos des Dichters. Dieser steht mit seiner berechnenden Denkart mehr der Welt gegenüber, als in ihr. Er gehört eben zu denjenigen energischen Naturen, die das All einzig auf ihr Selbst beziehen, weil sie die Kraft in sich fühlen, das Leben nach ihren Zwecken zu meistern. So fühlt er sich, in der Ueberhebung seiner Ironie über die seelischen Bande menschlicher Vereinigung, auch an Clavigo auf die Dauer vorzugsweise darum gefesselt, weil er die eigene Energie leitend und bildend an dessen reichem Talent bethätigt. Ich will jenen menschlichen Zug wirklicher Theilnahme an den fruchtbaren Geistesgaben seines Freundes und an deren vortheilhaftester Benutzung durch ihren Besitzer nicht etwa aus der Seele des Carlos verbannen, doch ist sie ein Zug der Stimmung, welcher das Wesen des Charakters nicht umgestaltet. Dessoir giebt mehr die theilnahmvolle Stimmung des Gemüths, als den Charakter in seiner weltmännischen Consequenz.

Zwei Rollen, welche am Entschiedensten beweisen, wie harmonisch die Eigenthümlichkeit des Deutschen Wesens mit der Natur des Dessoir'schen Spiels zusammenklingt, sind der Tempelherr in Lessing's Nathan und die Titelrolle in Goethe's Faust. Von allen Darstellungen des Künstlers haben mich diese beiden am Vollständigsten befriedigt.

Zuerst sein Tempelherr. Das rauhe, derbe Wesen des Schwaben und die föhnrige Leidenschaftlichkeit des Jünglings, die in der Lebhaftigkeit des Schrittes

sich äußert, aus dem Feuer des Auges sprüht und im Accent der Rede glüht, weiß Dessoir mit einem — leicht melancholisch gefärbten — Adel der Seele zu durchleuchten, die unwirliche Bescheidenheit mit einer Innigkeit des Gemüths zu verschwiftern, daß wir den ganzen Reichthum des Charakters in seinem Spiele aufgehen sehen. Die Wandlungen der Seelenstimmung werden in ihrem Entstehen und wechselnden Uebergang mit psychologischem Takt gezeichnet und tief ergreifend in seiner Wahrheit vor allem Andern das Begegniß mit Mepha. Der erwachende Zug des Herzens, der Kampf der sittlichen Pflicht mit dem Gefühl, die plötzliche und doch so milde Umstimmung des ganzen Wesens, kurz die geheime Macht der Liebe auf ein Deutsch empfindendes Gemüth können nicht wahrer zum Ausdruck gelangen.

Die meisten Darsteller des Faust sind nur dem zweiten, aber nicht dem ersten Theil dieser Rolle gewachsen, und geben jenen als ein völlig losgerissenes Glied. Nichts ist verfehlter, als aus dem Faust mit dem Hexentrank im Leibe einen Don Juan zu machen. Bei Dessoir überwiegt die erste Hälfte, aber auch die zweite ist in voller Harmonie mit jener, ist ihr unverkennbares Product. Wir sehen zu Anfang den Mann der Wissenschaft, der nicht allein im schwülstigen Pathos der Gelehrsamkeit sich ergeht und nicht etwa nach den verbotenen Fleischtöpfen des Genusses ein sinnliches Gelüsten trägt, um das er jammert. Wir sehen in der trefflich ergriffenen Maske schon, im hohlen, tiefblickenden Auge, wir empfinden aus dem hohen Geistesaccent der von gespreizter Declamation befreiten Rede den ungeheuren Kampf, den dieser Mann mit unbekanntem Mächten um die Krone des Erkennens und Wissens gerungen. Die melancholischen Accente des Schmerzes über die Vergeblichkeit alles mühevollen Forschens sind fern von eitler Sentimentalität, die Leidenschaft des rastlosen Denkers energisch, und furchtbar die Verzweiflung, die moralische Vernichtung vor dem Erdgeiste. Dieser Faust kann sich mit Bewußtsein dem Teufel ergeben, dem Genuße des Lebens nachjagen, ohne von seinem Ich ein Atom einzubüßen. Er bleibt immer der grübelnd reflectirende, selbstquälende Faust, der im Genießen nur das Wissen sucht, und den Genuß secirt, indem er sich ihm überläßt. Diese nur im Deutschen Volke heimische Hypochondrie des Denkens, des fruchtlosen Forschens nach dem Unergründlichen, dieser in unendlicher und unstillbarer Sehnsucht nach Erkenntniß immer und immer wieder die Wirklichkeit des Lebens verläugnende Idealismus, schließt als Grundton der Darstellung den Dessoir'schen Faust zu einer Einheit von Gedanken und Ausführung zusammen, die nicht allein im schauspielerischen Pathos vollzogen ist, die uns hier als eine historische Stufe wahrer Intelligenz lebendig entgegentritt. Es ist nicht Faust im Allgemeinen, Faust „der Mensch“, der Repräsentant der Menschheit, es ist eben ein Deutscher Gelehrter, der in's Endlose schweifende Idealist in seiner wirklichen, nationalen und individuellen Existenz. Faust ist der Typus der Dessoir'schen Darstellungsweise. Bei allem ernstem Bemühen um jedesmalige bestimmte Charakteristik jeder

besondern Rolle geht das Colorit Faustscher Melancholie, und daneben sogar mitunter ein leise pedantischer Zug durch die Mehrzahl seiner Darstellungen. Letzterer ist nur die Rehrseite einer Gewissenhaftigkeit des Künstlerstrebens, welche die leichten Künste eines hohlen Idealismus verachtet, und überall des Lebens realen Inhalt zu ergreifen sucht.

N. G.

## Ein Spanischer Dramatiker.

Seit etwa zwanzig Jahren hat das Spanische Theater nach langer Pause wieder einen neuen Aufschwung versucht. Es arbeiten eine Menge nicht ungeschickter Schriftsteller für die Bühne, und suchen theils die alte goldene Zeit des Spanischen Theaters zu erneuern, theils sich der neuen Romantik, welche in dem gesammten gebildeten Europa vorherrschend ist, anzuschließen. Wir haben vor einiger Zeit eines der Dramen dieser neuen Poeten, den Don Juan Tenorio von Zorilla, ausführlich besprochen, und in demselben die Wiederaufnahme der altkatholischen Richtung Calderon's nachgewiesen, freilich mit Zuthaten von neuem Geschmack. Ein anderer dieser Dichter, der in derselben Richtung arbeitet, ist Breton de los Herreros. Derjenige Dichter, der uns hier beschäftigt, Don Eugenio Harzenbusch, von dem so eben in Paris und London Gesammtausgaben erschienen sind, ist ein halber Landsmann von uns. Sein Vater, ein Rheinpreussischer Kunstschreiner, wanderte nach Madrid aus, wo der Sohn, geboren im Jahre 1806, im Anfang das Gewerbe fortsetzte; aber seine Bekanntschaft mit dem Theater zog ihn bald von dieser Beschäftigung ab. Er fing zuerst an, Französische Stücke zu bearbeiten, und ältere Spanische für die Bühne einzurichten. Sein erster Versuch der Art wurde 1829 auf dem Theater de la Cruz aufgeführt; es folgten mehrere ähnliche, bis er endlich im Jahre 1837 mit einem Originalstück: „Die Liebenden von Teruel,“ welches eine Nationalsage behandelte, einen großen Erfolg errang. Sein Vater war mittlerweile 1834 gestorben, er selbst hatte das Geschäft vollständig aufgegeben, und die Berichterstattung der Cortesitzungen für die Madrider Zeitung übernommen. Es folgten mehrere ähnliche Stücke, darunter vorzüglich: „Eine Hochzeit in der Inquisition“, „Alphons der Keusche“, „der Eid in Santa Gadea“ und „die Mutter des Pelagius“; auch viele Lustspiele, die aber nicht den gleichen Erfolg errangen. Außerdem übersetzte er Fabeln aus dem Deutschen und Französischen ins Spanische, und arbeitete für einige Journale. In Folge dieser Leistungen wurde er 1844 in der Nationalbibliothek von Madrid angestellt, und 1847 in die königliche Akademie aufgenommen.

Seine ersten Studien bezogen sich auf das classische Französische Drama,