

dasein, als ernst und wesentlich und wertvoll und ... mehr als die wichtige Vorbereitung auf ein künftiges zu behandeln, die Pflicht ohne Rücksicht auf künftigen Lohn oder Strafe zu thun, und in dieser materiellen Existenz so viel des Geistigen und Symbolischen zu sehen, daß die strenge Theilung in ein erbärmliches irdisches Diesseits und ein strahlendes jenseitiges Seelenreich uns im Vergleiche profan und mechanisch erscheint. Alle irdischen Beziehungen erhalten den höchsten Wert, sobald wir im Vergänglichem das Gleichniß des Ewigen sehen. Im geraden Gegensatz zur mittelalterlichen Tendenz, die sich am schärfsten in dem wundersamsten aller frommen Bücher, im Thomas a Kempis ausgesprochen findet: „Vere prudens est, qui omnia terrena arbitratur ut stereora . . .“ soll es unsere Tendenz sein, ernst und froh zu leben. Carlyle hat mehr den Ernst, Emerson die Freudigkeit dieses Lebens betont. Beide aber wirkten und schrieben nach den Worten Goethes, der uns statt des alten „Memento mori“ den weit fruchtbareren Satz „Gedenke zu leben!“ zur Richtschnur gesetzt hat.

Dr. Karl Federn.

Marionetten.

Wir haben jetzt ein Theater, das Schauspieler besuchen sollten: sie können da, ja alle Künstler können da lernen. Das ist das Theater von Marionetten in diesem so bunten, so zierlichen Wiener Biederig. Puppen, an Fäden gezogen, führen da ein Drama auf, eine Art höchst romantischer Oper, wo ein Tyrann eine Braut raubt, mit seinen schlimmen Lüsten quält, aber doch der treuen Seele nicht Herr werden kann, die schließlich, wie es der Jugend und Geduld gebührt, glücklich gerettet, mit ihrem Prinzen vereint und in einer sehr feierlichen Gondel zur Ehe geführt wird. Das stellen ungemein niedliche, gepugte Figuren an Drähten, bald tanzend, bald agierend, jetzt munter, jetzt erztört, immer aufs Schicklichste bewegt, mit einer so subtilen Grazie, in so edlen Linien, so schamhaft schön dar, wie man es noch nicht gesehen hat. Man wird ergötzt, ist gerührt, das Auge schweigt, die Seele schwillt und wer es nicht versäumt, ein wenig nachzudenken, nimmt von ihnen leicht allerhand Lehren und Geheße der Kunst mit.

Man kann sich nicht genug wundern, wie schön und mächtig die Gesten dieser Marionetten sind. Der Despot drückt seine Wuth in untadelhaft classischen Geberden aus und, wenn die Krieger auf die Bühne ziehen, glaubt man das Gemälde einer antiken Vase zu sehen. Keine Braut kann Scham und Huld inniger und keuscher äußern; wie sie sich vor dem Prinzen neigt, an ihn schmiegt, das ist von einer himmlischen Milde. Die Tänze gar, die Bindungen und Sprünge der Chöre haben eine Gnade und Träuer, die sich nicht schildern läßt. Man sieht und staunt, keinen Schauspieler zu wissen, der sich mit ihnen messen dürfte. Es mag Schauspieler geben, die an Kraft den Marionetten gleichen, nicht weniger fähig, Leidenschaften auszubrüden; aber dann ist es auf Kosten der Schönheit. Es mag andere geben, die ihnen an Schönheit gleichen, nicht weniger geschickt, durch ihre Linien zu gefallen; aber dann ist es auf Kosten der Kraft. So kräftig schön und von so schöner Kraft sind die Geberden der Schauspieler nie; immer sagen Marionetten mehr, indem sie es edler sagen. Das hat schon Heinrich von Kleist bemerkt, der behauptete, „daß in einem mechanischen Gliedermann mehr Anmuth enthalten sein könne als in dem Bau des menschlichen Körpers und daß es dem Menschen schlechthin unmöglich wäre, den Gliedermann darin auch nur zu erreichen; nur ein Gott könne sich auf diesem Felde mit der Materie messen und hier sei der Punkt, wo die beiden Enden der ringsförmigen Welt ineinandergreifen“; und er hat auch die Ursache erkannt, gar wohl wissend, „welche Unordnungen in der natürlichen Grazie der Menschen das Bewußtsein anrichtet“. Es ist in der That der Zauber der Marionetten, daß sie unbewußt sind: sie folgen der Schwere und die Anmuth der Natur wird durch keinen Gedanken verflört. Der denkende Mensch hat die Unschuld der Geberden verloren: indem sie dem Leide folgen wollen, sollen sie doch auch dem Geiste folgen und nun hemmt diese Kraft jene, keine kann die andere bewältigen, ihre Spuren verwischen und trüben sich. So nimmt der Verstand nur, ohne zu geben. Kein Künstler hat je eine Linie erfunden, die sich mit den Geberden der Hunde oder Pferde an Schönheit vergleichen dürfte. Der Künstler, der alle Gedanken so zum Schweigen brächte, bis die Instincte allein gebieterisch walten würden, wäre vollkommen.

Schauspieler können daraus entnehmen, daß es falsch ist, schöne Gesten nach Gemälden vor dem Spiegel zu üben und sich nach Regeln zu bewegen. Sie sollen nicht trachten, sich Linien anzugewöhnen, sondern sich jene abzugewöhnen, die ihnen fremd, die nicht in ihrer Natur sind. Im Zorne, in der Liebe, in Ertränen, wenn die Gedanken verstummen, ist jeder schön; wer auf sich achtet, nie. Die Unschuld der Geberde nur bezwingt. Das hat schon der gute alte Niccoboni gewußt, dieser weiseste Lehrer der Schauspielerei, indem er schrieb: „Wenn man nur auf den Bau eines Menschen Achtung geben wollte, so würde man sehen, daß er niemals leichter und schöner stehen könne, als wenn er auf beiden Füßen, einen nicht weit von dem anderen, ruhet und die Arme und Hände so sinken läßt, wie sie natürlicher Weise nach ihrem Gewichte fallen. Diese Stellung, die Hände auf den Taschen, nennt man in der Tanzkunst die zweite Stellung. Sie ist die einfachste und natürlichste; gleichwohl hat man unendliche Mühe, sie Anfängern im Tanzen üblich

zu machen. Es scheint, als ob sich die Natur beständig sich selbst widersehe. Das Bernästeln, welches nicht allezeit so gar vernünftig ist, sucht beständig die einfachen Schönheiten zu vermeiden.“

Maler können daraus entnehmen, daß es falsch ist, ein Modell zu stellen, zu arrangieren, in eine Haltung zu zwingen. Sie bringen es damit nur um seine Schönheit. Kleist erzählt von einem schönen Jüngling, „über dessen Bildung eine wunderbare Anmuth verbreitet war. Es traf sich, daß wir gerade kurz zuvor in Paris den Jüngling gesehen hatten, der sich einen Splitter aus dem Fuße zieht; der Abguß der Statue ist bekannt. Ein Bild, den er in dem Augenblicke, da er den Fuß auf den Schemel setzte, um ihn abzutreten, in einen großen Spiegel warf, erinnerte ihn daran; er lächelte und sagte mir, welche eine Entdeckung er gemacht habe. In der That hatte ich in eben diesem Augenblicke dieselbe gemacht; doch sei es, um die Sicherheit der Grazie, die ihm bewohnte, zu prüfen, sei es, um seiner Eitelkeit ein wenig heilsam zu begehnen: ich lachte und erwiderte, er sähe wohl Geister. Er erröthete und hob den Fuß zum zweitenmal; doch der Versuch, wie sich leicht hätte voraussehen lassen, mißglückte. Er hob verwirrt den Fuß zum dritten- und vierten-, er hob ihn wohl noch zehnmal: umsonst! er war außerstande, dieselbe Bewegung wieder hervorzubringen. Was sag ich! Die Bewegungen, die er machte, hatten ein so komisches Element, daß ich Mühe hatte, das Gelächter zurückzuhalten. Von diesem Tage, gleichsam von diesem Augenblicke an, gieng eine unbegreifliche Veränderung mit dem Jüngling vor. Er stieg an, tagelang vor dem Spiegel zu stehen; und immer ein Keiz nach dem anderen verließ ihn. Eine unsichtbare unbegreifliche Gewalt schien sich wie ein eisernes Netz um das freie Spiel seiner Geberden zu legen, und als ein Jahr verfloßen war, war keine Spur mehr von der Lieblichkeit in ihm zu entdecken, die die Augen der Menschen sonst, die ihn umringten, ergötzt hatte“. Das ist die Geschichte aller Modelle: die Maler verderben sie, indem sie ihre Schönheit, die im Schlafe wandelt, anrufend erschrecken, thöricht genug, ihnen Posen zu commandieren, statt sie im Atelier herum mit List solange zu treiben, zu necken, zu hegen, bis sie von selber und ohne es zu merken, in sie können.

Endlich können Mütter daraus entnehmen, wie falsch es ist, den Töchtern immer zu predigen, daß sie sich gerade halten sollen. Ein Mädchen, das dressirt wird, sich zu beobachten, sein Betragen zu bedenken, seine Haltung zu lenken, kann keine Anmuth mehr haben. Und daß jetzt alle wie Grenadiere gehen, ist kein Trost.

Noch etwas ist merkwürdig an den Marionetten. Natürlich können diese lieben Puppen, wie stumm und geschickt sie sind, doch ihr Gesicht nicht bewegen. Ihre Mienen bleiben starr. Deshalb muß man sich hüten, ihnen einen Ausdruck zu geben. Man soll vielmehr trachten, sie mit leeren und unbedeutenden Zügen zu versehen, die gar nichts sagen. Jede Art von Ausdruck ist zu vermeiden, weil sie immer stören wird. Wollte man der Braut etwa, die im ersten Acte zur Hochzeit geht, ein recht süßes, girrendes Gesicht anmalen, so würde sich das wunderbarlich mit dem zweiten vertragen, wenn sie da, von Mohnen geraubt, in der Nacht des Wätherich, bei Gesten der Trauer, ja Verzweiflung, immer noch so brüulich lächelnd strahlen würde. Man muß also für recht wichtige, unbeschriebene und, goetheisch zu reden, nulle Mienen sorgen, die, wenn sie auch für keine Lage recht, doch zur Noth in jede passen oder sie wenigstens nicht stören, allgemeine, indifferente, unausdrückliche Gesichter. Aber nun kann der Zuschauer eine seltsame Täuschung an sich gewahren: ihm scheinen diese todtten und stillen Züge im Verlaufe der Handlung plötzlich lebendig und laut, verändern sich, wechseln mit allen Stimmungen, drücken jede Wandlung der Seele mit Treue aus, regen sich auf, spannen sich ab, stehen, zürnen, klagen und er möchte schwören, daß die Prinzessin, die er eben noch so innig schmachten sah, jetzt wild und ergrimmt auf den Bösewicht blickt. Seine Phantasie zögert nämlich nicht, aus den Geberden immer gleich die Mienen zu ergänzen: wie sie eine geballte Faust gewahrt, fügt sie aus eigenem die füstere Stirne hinzu und sie kann keine Linie der Demuth am Rücken sehen, ohne gleich auf die Lippen ein Lächeln der Güte zu zaubern. Wir werden also inne, daß es genügt, wenn uns der Künstler nur den Schmerz an einer mächtigen Geberde sehen läßt; die Miene des Schmerzes geben wir dann aus eigenem dazu. Und umgekehrt: wenn uns der Künstler den Schmerz auf der Miene zeigt, kann er den Körper in Ruhe lassen; wir werden ihn von selbst in schmerzliche Bewegung setzen. Nur hüte er sich, den Geberden einen anderen Grad von Schmerz als der Miene zu geben; dann würden wir stocken, zweifeln, die Illusion wäre verflört.

Die Maler wissen das lange und nützen es. Rossotti hat auf dem Titel zu seinen Early Italian Posts eine Magd dargestellt, die sanft sich neigend, einen knienden Knaben küßt. Wer sie sah, wird nach der Erinnerung die holdselige Verzückung ihrer Miene preisen. Aber prüfend wird man gewahr, daß diese Verzückung gar nicht in ihrer Miene ist: erst der Beschauer trägt sie aus ihrer verzückten Haltung hinein. Man denke an die „Offnung“ des Watts, die auch die Erhabenheit, die wir in ihrem Gesichte meinen, nur in der Linie des Mundes hat. Man denke an die „Wasserträgerin“ von Becker-Gumbahl.

Die Schauspieler mögen ihnen folgen. Sie sollen beherzigen, daß die mächtige Geste nicht erst eine Hilfe der Miene braucht und,