



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# **Das Theater**

**Winds, Adolf**

**Dresden [u.a.], 1920**

Nationale Unterschiede

---

[urn:nbn:de:hbz:466:1-71809](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-71809)

# Nationale Unterschiede

Wenn ich einen Fluß befahre, muß ich seinen Krümmungen folgen. So lautet ein altes indisches Sprichwort. Vergleiche ich die Theater der Nationen untereinander, zeigt mir der „Spiegel des Zeitalters“ mit der künstlerischen Darbietung auch die Eigenschaften des Volkscharakters. Ihnen ist Rechnung zu tragen, soll die Schauspielkunst der einzelnen Nationen richtig eingeschätzt werden. Die im Ausland gastierende Truppe gibt niemals ein volles Bild der heimischen Kunsthöhe, das vermag nur der an Ort und Stelle gewonnene Eindruck; die Truppe ist immer nur die eine Hälfte des Theaters, die andere ist sein Publikum. Erst wenn ich das Publikum in seinen Anforderungen kenne, vermag ich auch die Leistung richtig zu werten, beide sind aufeinander eingestellt, Darbietung und Aufnahme ergänzen einander.

Das deutsche Naturell, minder beweglich als das romanische, hat erst langsam innigere Beziehungen zur Schaubühne gewonnen. Ein reicher und vornehmer Geist wie Turgenjew, der die gesamte europäische Kultur in sich aufgenommen hatte, konnte noch behaupten, daß es für einen geschmackvollen Menschen nur ein Theater gäbe, das französische. Auch sonst war man der Meinung, nur der Franzose sei der „geborene“ Schauspieler. Das französische Theater

war in seiner Entwicklung dem deutschen eben um ein paar Pferdelaugen voraus, lange vor ihm hatte es dank seiner älteren Kultur geschlossene Kunstwirkungen erreicht, es besaß in der Hauptstadt Paris von altersher seinen natürlichen Schwerpunkt. Dieser Schwerpunkt festigte die Überlieferung, verschonte das französische Theater von allen stürmischen Wandlungen, heftete ihm aber Blei an die Sohlen. Was für seine Beschaffenheit in der Mitte des vorigen Jahrhunderts galt, gilt noch heute; man bewundert den Fluß des Zusammenspiels, die unvergleichliche Kunst ein Gespräch zu führen, ist entzückt von der Darstellung der Genrefiguren, begegnet den Leuten von Welt in waschechter Wiedergabe, vermischt aber schmerzlich die Kunst der tieferen Charakterisierung; kaum würde einem französischen Schauspieler ein Richard, ein Mephisto, ein Gabriel Borkmann gelingen. Dagegen beherrscht er — sofern er Tragödie — meisterlich das Pathos im Tonfall und Rhythmus des Alexandriners, der zwar unserem Ohr nicht angenehm klingt, dem französischen Kunstgeschmack aber entspricht, der es nicht zuläßt, daß man die alten Dichtungen in einem andern, als dem ihnen eigenen Stil spielt.

Ein konservativer Grundzug beherrscht Schauspieler wie Zuschauer. Bei aller Natürlichkeit der Darstellung im Gesellschaftsstück, wird auch hier auf bestimmte Formen gehalten, die uns oft theatralisch anmuten, dem romanischen Naturell aber angepaßt sind. Der Leichtblütigkeit des Naturells zum Trotz ist der französische Schauspieler ein fleißiger Arbeiter, er besitzt

große Achtung vor der Technik seiner Kunst und ist jedem Dilettantismus abhold.

Nicht die gleiche Sorgfalt bekundet sein italienischer Kollege, dem lange Proben und gründliche szenische Anordnungen leicht wider den Strich gehen; besticht im französischen Theater die Ensemblekunst, so bewundert man im italienischen den Star als Einzelkünstler. Freilich nimmt es der mit den Stücken, in denen er spielt, meist nicht genau, er biegt sie, um sich zur Geltung zu bringen, um; ihm ist die Rolle Selbstzweck, das italienische Publikum stößt sich nicht daran, es hat in seinem ausgesprochenen artistischen Hang seine helle Lust am Komödienspiel an sich und bleibt um so dankbarer, je virtuoser und geschickter die Ausführung ist; um Kostümtreue, die szenische Umwelt bekümmert man sich nicht.

Ganz anders das englische Theater, dort wird die Nebensache oft zur Hauptsache, auf die Bildwirkung der Szene kommt es an. In diesem Punkt hat das englische Theater Schule gemacht. Seine Schauspielkunst steht unter dem Einfluß der Franzosen, im Versdrama verfällt die Rede leicht in Deklamation, in der Sprache des Alltags ist sie schlicht und natürlich. Man wird selten von einer englischen Darstellung hingerissen sein, immer jedoch den Fleiß, manchmal auch den Takt anerkennen, der an die Lösung der Aufgabe gesetzt wurde. Eine tiefere Wirkung aber vermag die englische Bühne schon aus dem Grund nicht zu üben, weil sie meist Stücke spielt, die ohne poetischen Wert sind; die Dramen Shakespeares

gehen fast nur als Ausstattungsstücke in Szene, mit ihnen nimmt es der deutsche Schauspieler ernster. Ohne Skrupel spielt der englische Star Hamlet, Romeo, Jago, Lear, Shylok und Malvolio, begnügt sich aber in Gestaltung dieser auseinanderliegenden Aufgaben meist mit dem Wechseln des Kostüms. Der wahrhafte englische Tragöde ist ein weißer Raabe, Edwin Booth war noch einer von Garriks Abkömmlingen, seitdem aber sieht es schwarz aus. In komischen Rollen dagegen stellt der Engländer seinen Mann, namentlich trifft er, weit besser als der deutsche Schauspieler, die Clownnote in den komischen Figuren Shakespeares. Spleen wird Kunst. Beliebt ist das Melodram; das gesprochene Wort wird an allen passenden und unpassenden Stellen unter Musik gesetzt. Sogar Lear's Flüche, Romeos Liebeswerben, ja selbst Monologe des Cassius werden von zarten Geigenklängen umspinnen, die Musik spielt auch nach dem letzten Fallen des Vorhangs weiter und gibt dem dankerfüllten Zuschauer das Geleit. Dankerfüllt ist der englische Zuschauer meistens, wenn er auch den Beifall nicht mit südlicher Wärme äußert; ebenso dankerfüllt wie der Franzose. Es ist hier wie dort nationale Gewohnheit, den Kunstgenuß nach dem Diner zu sich zu nehmen, darum ist das Publikum minder kritisch gestimmt, als das deutsche, das erst nach dem Theater zu Abend ißt. Der knurrende Magen wird oft zum bösen Kritiker.

Das jüngste unter den Theatern des alten Europa ist das russische. Nicht das geringste. Der Slawe hat gleich dem Romanen eine natürliche Beredsamkeit,

seine Schauspielkunst aber bleibt auf die nationale Dichtung beschränkt. Zu einer Zeit, wo in Sachen des Theaters das Wort Naturalismus noch nicht gefallen war, übten die Russen schon eine Schauspielkunst auf urwüchsig naturalistischem Boden. Dort blieb sie heimisch, ihr stehen Typen zu Gebote, die sich in der Gesellschaft noch unvermischt vorfinden oder vorfanden. Die staatliche Umwälzung gleicht die Unterschiede wohl aus, vordem aber hob sich der russische Beamte vom Kaufmann, vom Studenten usw. augenfällig ab, die Stände waren in Erscheinung wie Gehaben durchaus verschieden. Der Schauspieler konnte die Typen, die er vorfand, nach Bedarf auch in historische Gewänder stecken, sie füllten sie aus.

Die Beweglichkeit des slawischen Naturells gibt sich auch im Zuschauer kund, er kann sich begeistern bis zur Raserei, kann hingerissen sein bis zur Berauschung.

Das deutsche Theater, das anfänglich unter den welschen Schwestern wie ein Aschenputtel stand, tritt mehr und mehr an den ersten Platz. Es hat wie die Kirche einen guten Magen, es hat von überall her aufgenommen. Vom Franzosen den leichten Fluß der Rede, vom Italiener die Anschaulichkeit der Gebärde, vom Engländer die Ausgestaltung der Szene, zuletzt vom Skandinavier und Russen Vertiefung in der Seelenkunde. Dem deutschen Schauspieler sind aber auch die schwersten Aufgaben gestellt, er ist, im Gegensatz zu dem anderer Nationen, gehalten, die gesamten dramatischen Dichtungen der Weltliteratur zu verkörpern. Ferner stehen auch im engeren Kreise der

eigenen Literatur bestimmte Stilrichtungen wie Wegweiser da. Der deutsche Schauspieler soll in einem Duzend von Sätteln gerecht sein, während es die fremdländischen Kollegen nur in einem sind. Dazu wogt die literarische Bewegung auf und nieder, und vom Schauspieler wird verlangt, daß er ihr folgen soll; er muß heute den Ton herabstimmen, um ihn morgen wieder zu erhöhen, andere Schauspieler haben nur national, er hat auch modern zu sein.

Außerdem hat die deutsche Schauspielkunst im Vergleich zu anderen Ländern einen größeren Wirkungskreis, verbraucht darum eine größere Anzahl Talente. In Frankreich konzentriert sich das Bühnenleben auf Paris, in England auf London, in Rußland auf Petersburg und Moskau. Deutschland, das seine Kultur aus einer Dezentralisation empfing, hält eine ganze Reihe von Kunststätten aufrecht. In England und Italien besteht das Wandersystem; in Deutschland beanspruchte bisher jede Stadt, ja selbst jedes Städtchen seine eigene ansässige Bühne. Dadurch mehrt sich die Arbeitslast, und die durchschnittliche Stufe der einzelnen Vorstellung sinkt, der Schauspieler aber rostet nicht und bleibt wandlungsfähig. Das deutsche Naturell kommt der Ausübung schauspielerischer Kunst ohnehin nicht sonderlich entgegen; aber wie auf allen Gebieten deutscher Arbeitskraft, bezwingt auch der deutsche Schauspieler, was ihm nicht mühelos in den Schoß fällt, durch Beharrlichkeit, durch sicheres Erfassen. Steht ihm sein französischer, sein englischer Kollege an Fleiß nicht nach, so hat der deutsche Schauspieler durch die

Mannigfaltigkeit seiner sich immer erneuernden Aufgaben die größere und beständigere Arbeit an sich selbst; er steht auch in einem innigeren Verhältnis zur Dichtung, die er darstellt, weil er gehalten ist, je nach ihrer Art Stil und Stärke des Ausdrucks zu verändern. Er ist auch lebhafter an der Dichtung interessiert als sein fremdsprachiger Kollege, weil — im Gegensatz zu den Romanen, die reine Freude am Artistischen haben, zu den Engländern, die sich unterhalten, zu den Russen, die sich berauschen wollen — der Deutsche kritisch veranlagt ist und im Theater verlangt, daß ihm die Dichtung etwas sagen, ihm eine Anregung bieten soll. Die Art der Darstellung reizt erst seine Aufmerksamkeit, wenn er den Gegenstand, dem sie gewidmet ist, für wertvoll hält. Dem Romanen, dem Engländer ist das Theater eine gesellschaftliche Einrichtung, dem Deutschen ist es Bildungssache. Seine Schauspielkunst war niemals emsiger an der Arbeit als heute, die ihr anvertrauten Güter zu pflegen, sie strebt weniger nach bestechender Einzel-, als nach harmonischer Gesamtwirkung. Damit trifft sie den Geist der Nation, der nicht artistisch angeregt, sondern zum Nachdenken gereizt sein will, dadurch gewinnt das Theater oder vielmehr die im Theater zu Gehör gebrachte Dichtung in Deutschland einen Einfluß auf das geistige Leben, wie ihn keine Bühne einer anderen Nation besitzt.