



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Michel, Artur: Russische Schauspielkunst

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

Russische Schauspielkunst

Von Artur Michel

Wir haben in Deutschland heute keine Schauspielkunst. Wir haben geniale Schauspieler und geniale Regisseure. Wir haben die Höflich und die Straub, Wassermann und Krauß, Klöpfer und Kortner. Wir haben Reinhardt und Fehner. Aber wir haben keine im festen Boden einer einheitlichen Kunstgesinnung wurzelnde, durch Einheit der Kunstmittel und der Kunstübung zu gleichem Adel des Wuchses getriebene Schauspielkunst. Wir haben — in der ersten Theaterstadt Deutschlands — kein Theater mit einem Ensemble.

Was ein Ensemble bildet: Einheit der Mittel, der Übung und der Gesinnung haben die Schauspieler des Moskauer Künstlertheaters uns vor Augen gebracht, die gegenwärtig in Berlin gastieren. Die Vorgeschichte dieses Gastspiels — die Abtrennung eines in Charkow spielenden Teils der Stanislawskischen Truppe von ihrem Rückweg nach Moskau, ihre Fahrten über Odessa und Tiflis nach Südoost- und Mitteleuropa, ihre Triumphe in Wien und anderwärts — brauche ich nicht zu schildern. In Berlin, wo Stanislawskis Auftreten vor 15 Jahren Sensation erregt hatte, wurden sie mit Spannung erwartet. Die Erfolge waren diesmal nicht geringer als damals: freilich vor einem fast ganz aus Russen zusammengesetzten Publikum, während damals Deutsche den Zuschauerraum füllten. Aber das frühere Gastspiel ist viel geschrieben worden. Wer, wie ich, damals nicht dabei gewesen ist, also nicht vergleichen kann, wird sich an das jetzige Auftreten halten müssen.

Als deutscher Betrachter ist man jedenfalls auf den künstlerischen Charakter der Moskauer Truppe — bei dessen Beurteilung man davon absehen kann, daß einige ihrer führenden Kräfte, besonders Stanislawski selbst, diesmal fehlen — heute ganz anders eingestellt als vor 1½ Jahrzehnten. Wie

gegenüber der Dichtung und der bildenden Kunst, so ist gegenüber der Bühne in Deutschland der Glaube an die allein seligmachende Kraft des Realismus und Impressionismus längst ins Wanken geraten. Zwar beherrscht der mit diesen Schlagworten zu kennzeichnende Darstellungsstil noch die Mehrzahl der Bühnen und der Schauspieler. Aber alles strebt längst von ihm weg. Die führenden Geister wollen weder Mittel noch Psychologie auf der Bühne geben oder sehen. Die Inszenierung hat sich vom realen Raum als der konkreten Heimat der an ihn gebundenen Menschen zum idealen Raum als dem abstrakten Schauplatz zeitlos-überräumlicher Menschheitskonflikte gewandelt. Der menschliche Körper soll nicht mehr konventionelle Wirklichkeiten nachzeichnen, Lebendigkeit des — wie auch immer besetzten — mimischen Ausdrucks vermitteln. Der körperliche Ausdruck wird allein nach seinem Gehalt an seelischer Spannung und der Kraft, sie zur Entladung zu bringen, beurteilt. Der schauspielerische Urdrang körperlicher Beredtbarkeit, sich auswirkend in rhythmisch bewegter, dynamisch gegliederter Rede und Geste, setzt sich von neuem durch. Nicht der Wirklichkeitsgehalt, sondern der Intensitätsgehalt wird zum Wertmaß schauspielerischer Leistung. Die von dieser Entwicklung erzeugten Gegensätze stehen auf der deutschen Bühne heute hart nebeneinander, stehen im Kampf oder schließen Kompromisse miteinander. Das Alte ist noch mächtig, und das Neue, in bunten Formen sich äußernd, hat weder schon die Kraft noch die Wucht, nachhaltige Siege zu feiern.

So tritt heute der deutsche Betrachter der Schauspielkunst der Russen mit zwiespältigen Empfindungen entgegen. Denn was sieht er? Vor allem eins, was der deutschen Schauspielkunst gänzlich fehlt: eine Ensemblekunst, ein Miteinanderverwachsen sein aller

darstellerischen Mittel und Kräfte ohne-gleichen. Diese Schauspieler stehen auf der Bühne in lebendigen körperlichen Beziehungen zueinander und zu den Wänden und Geräten, zwischen denen sie spielen. Nichts mechanisch Gestelltes, ausdrucksleer Zurechtgemachtes findet sich in der Konfiguration der Menschen, ihren Gesprächen, ihrem wie auch immer gearteten Beisammensein. Der Dialog ist nicht gelernte Rede und Antwort, sondern aufs zarteste und klarste abgetönte Ausdrucksform lebendiger Wechselbeziehungen. Hier wird nicht „gesprochen“ und „zugehört“ (und dazu, begleitend, gestikuliert). Aus der inneren Konstellation der Charaktere entwickelt sich die Form ihres Miteinandervernehmens: Art und Grad der Spannung, in der sie zueinander stehen, nebeneinander sitzen oder liegen; Tonfall und Tempo, in dem sie miteinander reden oder schweigen, sich regen oder an sich halten. Soziologie des Seelischen als letztes Darstellungsprinzip! — Wie die Menschen untereinander, so sind auf sie und das Ganze auch die begleitenden und unterbrechenden Nebengeräusche abgestimmt.

Auf dieser Kunst, menschliche Beziehungen, seelisches Milieu sichtbar zu machen, baut sich alles übrige auf. Den seelischen Gehalt, die innere Spannung der einzelnen Szene, Ton und Färbung der Beziehungen zwischen den agierenden Personen wissen die Russen so in den bildhaften Eindruck umzusetzen, optisch so zu steigern (ohne daß dabei die realistische Lebensimplizität verloren geht), daß diese Bildhaftigkeit zugleich unmerklich zum dramatischen Faktor wird, auf die folgenden Ereignisse vorbereitet oder sie kühn kontrastiert. Nicht auf dem rhythmischen, sondern auf diesem bildhaften Verhältnis der Szenen zueinander baut sich der Akt und die Aufführung auf.

Wenn in dieser Abstimmung des Bildhaften der Zauber der russischen Aufführungen auch für den ruht, der das Wort nicht versteht, so mag für die russischen Zuschauer ihr tiefster Reiz in der Gestaltung des seelischen Milieus liegen. Denn jene Kunst, den einzelnen Menschen mit der Luft, die an ihm klebt, das Beziehungsleben der Menschen,

die Fäden, die sich zwischen ihnen spinnen, die Atmosphäre, die um sie webt — das Unausprechliche, Heimlichste, Intimste dieser Beziehungskomplexe sichtbar zu machen: sie erweitert sich zu der Fähigkeit, die Stimmung einer ganzen Gemeinschaft, eines Gutes und seiner Umwelt, einer ganzen Stadt, eines Landes, des ganzen weiten Rußland spürbar zu machen. So gelingt es ihnen, besonders bei Tschechov, dieses gemeinsame seelische Milieu als den Urgrund der russischen Einzelschicksale, als das Schicksal des russischen Menschen lebendig zu machen, es so zu intensivieren, daß alle seelischen Einzelklänge: Trauer und Langeweile, Weinen und Lächeln, Humor und Bergnütigkeit, Suff und Erotik, Gleichgültigkeit und Haß, Spiel und Zeitungslesen, Schlafen und Träumen, Darinaufgehen, Sichdamitabfinden und Sichheraussehnen, an jenem einen Grundklang orientiert, von ihm durchdrungen, in ihn aufgelöst scheinen. Das Milieu wird bildhaft zum Schicksal.

Aber am Anfang dieser Schauspielkunst steht nicht das dramatisch bewegte Individuum, nicht der dionysische Rausch des mit der Gestalt ringenden Einzeldarstellers, sondern die Gesamtstimmung, die seelische Situation, die Szene und die Abfolge der Szenen. Das ist ihr Vorzug und ihre Schwäche. Ihr Vorzug, insofern sie aus sich ein Nuancierungsvermögen entwickelt hat, wie es kaum wiederholbar ist, und eine Sicherheit, einen Takt in der Verwendung dieses Vermögens, die die Schauspieler, wenn sie einmal nicht seelische Belastung, Leiden und Zugrundegehen darzustellen haben, also im Lustspiel befähigt, mit einer fast unwahrscheinlichen Leichtigkeit und Grazie zu agieren. In Deutschland ist kaum eine Lustspielaufführung denkbar, in der, ohne Einbuße an Wesentlichem, so sehr alle Plumpheiten, Schwerefälleigkeiten ausgemerzt wären, wie in der Vorstellung von Ostrowskis „Jede Weisheit hat ihren Hafen“. Das gegenständlich Plump und Wüste wird — sowohl im einzelnen Darsteller wie im Zusammenspiel — durch feinst abgetönte Kontrastmomente seiner eigenen Schwere beraubt und damit dem tänzerischen Gang des

Ganzen eingeordnet. So strömt auch hier der wesentliche Eindruck — die lustspielhafte Heiterkeit — aus der Ensemblekunst.

Ihre Schwäche aber äußert sich — für unsern Blick — nicht bloß in der Darstellungsweise, sondern fast noch deutlicher in ihrem Darstellungsvermögen. Da ihre ganze künstlerische Intention auf die seelische Situation gerichtet ist, so droht immer die Gefahr, daß das Band zwischen der Situation und den Charakteren zerreißt. Zwar mag der Spielmeister immer die Situation aus den von ihm individuell gesehenen Charakteren entwickelt haben. Aber der darstellerische Drang des einzelnen Schauspielers verliert leicht die Kraft, die Charakteristik der Figur so aufzubauen, daß sich aus ihr mit sichtbarer Notwendigkeit die seelische Situation entwickelt. Diese Gefahr zeigt sich gleich von vornherein in der Herkömmlichkeit der Masken. Wie der Darsteller nicht nachdrücklich genug mit der neueren Gestalt der Figur ringt, so beschäftigt sich seine Phantasie nicht genügend mit ihrer äußeren. Es hat viele deutsche Zuschauer gegeben, denen der Jorn über diese Schablonenhaftigkeit des Aussehens besonders der Männer (die den ganzen Aufführungen oft den eigentümlich provinziellen Zug gibt) den Blick für die Vorzüge ihres Spiels geraubt hat.

Die tiefere, der beschriebenen zugrunde liegende Gefahr aber ist jene, die die Darstellungsgrundlagen angreift. In der Stärke der russischen Schauspielkunst, der realistischen Spiegelung des Kleinen, intimen Lebens, liegt zugleich diese ihre tiefste Schwäche. Nur zu leicht wird der Sinn der Darsteller von der den Einzelausdruck, den einzelnen belebten Moment belebenden Menschlichkeit abgelenkt zum Einzelausdruck an sich. Jede derartige — intellektualistische — Schauspielkunst neigt dazu, den Einzelmoment Selbst-

zweck werden zu lassen. An die Stelle künstlerischer Gestaltung tritt dann die Virtuosität, die Routine, die Erstarrung im Technischen. Dieser Gefahr sind bereits sehr viele der Moskauer Schauspieler erlegen.

Schützen kann vor ihr nur eine dauernde, scharfe Selbstkritik und Selbstzucht — die meistens aber nur gerade dort tätig ist, wo sie nicht am ehesten nottut, nämlich bei den begabtesten, den genialen Schauspielern. Denn deren darstellerischer Urtrieb hindert sie schon, die Grenzen, die Form, die Sphäre verdichteter Menschlichkeit, anders ausgedrückt: die das Wesen der Gestalt in einfachen, klaren, großen, unmittelbar sprechenden Zügen ausdrückende Grundhaltung zu verlassen, die jede Variation dieser Haltung, jedes Wort, jede Geste lebenspendend durchdringt. Man stelle beglückt fest, daß eine ganze Reihe der russischen Schauspieler, besonders der Frauen unter ihnen, diesen gesunden Urtrieb, diese schauspielerische Dämonie besitzen. Sie erst macht eine noch so interessante nationale Schauspielkunst zu einer übernationalen Angelegenheit. Allein von ihr strömt der menschliche Zauber einer Aufführung aus. Darum denken die deutschen Zuschauer zuerst an die großen Eindrücke, die sie ihr verdanken, und darum sei zum Schluß statt aller derer, die diese Eindrücke schufen, wenigstens jene eine, unvergleichliche Schauspielerin genannt: Frau Germanowa. Sie beherrscht nicht bloß alle Künste realistischer Lebensspiegelung, sie entschleierte nicht bloß allen Glanz echten russischen Frauentums; sie berührt uns auch am nächsten und stärksten durch die künstlerische Größe lebendigen Aufbaues, lebendiger Entwicklung und dramatischer Abwandlung der von ihr verkörperten Gestalten. Den Maßstäben, die wir an die modernsten deutschen Schauspieler legen, ist diese Russin gewachsen.