

UNGARISCHE WESENSART IM SCHAUSPIEL

VON JOLANTHA PUKÁNSZKY-KÁDÁR

Die nationale Wesensart eines Volkes kommt in keiner anderen Kunst in so hohem Maße zum Ausdruck, wie gerade im Schauspiel, da das Medium der künstlerischen Darstellung hier die seelische und körperliche Wirklichkeit des Schauspielers selbst ist. Daher hat die Ausdrucksart unserer Schauspieler, selbst wenn sie anfangs einige flächenhafte deutsche Züge aufwies, das Fremdartige im Laufe ihrer späteren Entwicklung rasch abgestreift; diese Änderung wurde jedoch nicht dadurch hervorgerufen — wie manche Historiker der Schauspielkunst behaupten —, daß die ungarische Spielart die Nachahmung der deutschen Manier mit der der französischen vertauscht hätte, sondern eben dadurch, daß sie mehr und mehr den Weg zu ihrem eignen Wesen fand. Selbst davon kann nicht die Rede sein, daß man sich von dem deutschen theoretischen Schrifttum dem Programm der französischen Romantik zugewandt hatte. Nicht nur darum wäre dies unmöglich gewesen, weil unsere Schauspieler zu dieser Zeit, von wenigen Ausnahmen abgesehen, Naturalisten waren und spielten, wie es ihnen die Natur eingab, sondern auch darum, weil eine solche Theorie, indem sie durch die Hebel der Phantasie in die Wirklichkeit der Stimme und der Gebärden umgesetzt wird, sich mit den Zügen der Nation und der Rasse bereichert, mit Zügen, deren Träger die seelische und körperliche Wirklichkeit des Schauspielers ist. Das Instrument des Schauspielers ist sein Körper; durch diesen ist er mehr als jeder andere Künstler an seine Rasse gebunden.

Noch weniger könnte man von bewußter Nachahmung sprechen. Unsere ersten Schauspieler nahmen sich in der technischen Einrichtung und im Programm zweifellos die deutschen Schauspieler von Buda und Pest zum Vorbild, denn ein anderes Theater und andere Berufsschauspieler bekamen sie nicht zu Gesicht. Die Beeinflußung der Spielart ist selbst zu dieser Zeit schon unbedeutender. Teilweise auch darum, weil die meisten Schauspieler auch die Erinnerung an die Schulaufführungen mit in ihren Beruf brachten, und das Schauspiel der Schule schon alte Überlieferung hatte. Der andere Grund, der die Möglichkeit der Beeinflußung von deutscher Seite mehr und mehr verminderte, bestand darin, daß der Künstler, nachdem das feste ungarische Theater eingeführt wurde, ein deutsches Spiel immer seltener zu sehen bekam. In den alten Theatern mit kleinem Personal spielte jeder Künstler beinahe täglich, so daß er das deutsche Theater kaum besuchen konnte. Unsere besseren Schauspieler sahen sich, wenn sie konnten, das Spiel des einen oder anderen berühmten Gastes des großen deutschen Theaters in Pest an, und lernten auch von ihnen. So wird z. B. Egressy von der Kritik vorgeworfen, daß

er in der Rolle des König Lear Anschütz nachgeahmt habe. Das heißt aber noch nicht, daß seine Spielart deutscher Prägung geworden sei.

Noch weniger kann man vor den fünfziger Jahren von französischem Einfluß sprechen. Bis zum Gastspiel von Rachel in Pest im Jahre 1851 sah außer Egressy von den ungarischen Künstlern niemand einen französischen Schauspieler.

Schon die ersten Bearbeitungen fremder Dramen zeigen, daß unsere Schauspieler sich frühzeitig von dem deutschen Einfluß zu befreien suchten. Diese Art der Übertragung wurzelt in der Überlieferung des Schuldramas ; sie hatte eine Praxis von dreihundert Jahren, fremde Stoffe in ungarische Umwelt zu übertragen. Die schriftstellenden Schauspieler bürgern nun, mangels ungarischer Dramen, fremde Stücke ein, und legen nach dem Vorbild der Schulaufführungen ihren Figuren kernige volkstümliche Redewendungen in den Mund. Und wenn die Schauspieler auf der Bühne in volkstümlichen Wendungen reden, so kann dies kaum mehr nach »deutscher Art« geschehen. Hinter den ungarischen Wendungen stehen bereits ungarische Figuren ; das Vorbild der künstlerischen Darstellung ist nicht die deutsche Bühne, sondern das ungarische Leben selbst.

Die Frage der Bühnenbearbeitungen ist eben nicht nur eine Frage der Sprache. Für die Darsteller ist ein Stück dieser Art kein literarisches Werk und keine Übung der Sprachpflege, sondern künstlerische Aufgabe und lebendiges Spiel. Wenn Alexander Mérey König Lear zum »Führer Szabolcs« umbildet oder Richard III. zu »Tongor«, und dabei den »Zustand von Komárom« im 13. Jahrhundert schildert, so ist dies in dem geschriebenen Text nur Namenswechsel. Nicht so in dem aufgeführten Stück ! Der Darsteller dachte gar nicht mehr an Richard III. oder König Lear, an Shakespeare oder England, nur Ungarn und ungarische Gestalten beschäftigten seine schöpferische Phantasie. Vielleicht projizierte er die Züge einer führenden Persönlichkeit des öffentlichen Lebens seiner Zeit, eines Soldaten oder Staatsmannes in die Vergangenheit ; jedenfalls schuf er für die ungarische Bühne die Gestalt des ungarischen Helden so, wie es ihm seine künstlerische Phantasie eingab : auf diese Weise entstand auf der ungarischen Bühne die Gestalt des geschichtlichen ungarischen Helden, bevor es noch ein ungarisches geschichtliches Drama gab. Diese primitiven, im toten Text vielleicht lächerlich wirkenden Einbürgerungen regten unsere ersten Dramatiker, Josef Katona und Karl Kisfaludy zu echten dichterischen Schöpfungen an. Noch bedeutender sind diese Übertragungen vom Blickpunkt der Ausbildung des ungarischen Schauspiels aus. Möge die philologische Akribie und der gelehrte Snobismus nur von Shakespeares Zerrbild und von primitivem literarischem Geschmack reden, — diese ersten Bearbeiter waren doch die Bahnbrecher der ungarischen Schauspielkunst.

Noch weiter ging dieser Vorgang auf einer anderen Ebene, auf dem Gebiete des Lustspieles und des bürgerlichen Dramas. Hier konnte der geschriebene Text außer dem Namenswechsel auch örtliche Bestände der Umarbeitung aufnehmen.

Aus der Einbürgerung der historischen und Ritterdramen entstand das ungarische geschichtliche Drama, während aus der des Lustspieles und bürgerlichen Dramas das ungarische Volksschauspiel hervorging.

Eine ganze Reihe volkstümlicher Gestalten erscheint in diesen Übertragungen. Bereits im Jahre 1792 begegnen wir in dem nach Brühl bearbeiteten »Findelkind« von Peter Bárány, das als Eröffnungstück der regelmäßigen Aufführungen gespielt wurde, dem Altrichter und Fitzondi, dem tauben Kantor; in den »Postkutschern«, der Umarbeitung von Franz Sággy nach Schikaneder, erscheint der erste Dorfnotar, in dem »Peter Tsapó« von Ladislaus Kelemen aber ist bereits die ganze Versammlung der Gemeindegroßen beieinander. Das ebenso bearbeitete Bühnenstück von Máté Szomor, »Jeder kehre vor dem eignen Heim«, läßt den ersten Slowaken die ungarische Bühne betreten: es ist der Patvarist Tsipkevity, der aus Árva auf seinem Floß kam. Der Zigeunermusikant erscheint auf der Bühne zum ersten Male in »Khremes«, der Plautusbearbeitung von Johann Horváth; in dem »Kongrio« begegnen wir bereits einer ganzen Zigeunersippchaft.

Diese Gestalten sind schon auf dem Papier urwüchsig ungarisch. Wie viel mehr waren sie es auf der Bühne! Aus allen Teilen des Landes und vor allem aus den Dörfern der großen, rein ungarischen Ebene kamen unsere ersten Schauspieler, die zum ersten Male mit lebensstreuen Zügen die Gestalten des Dorfes für die Ungarn des auch von Deutschen bewohnten Pest-Buda darstellten. Von hier aus sind diese Gestalten in die Literatur übergegangen und zwar nicht nur in das Drama. Hier eroberten diese Figuren auch das Herz der deutschen Schauspieler, die in ihren Stücken gern volkstümliche Gestalten als Lockmittel für das Publikum auftreten ließen, besonders nachdem in der Hauptstadt die ungarische Bühne einging. In der Darstellung dieser Figuren gewann der reale Stil der Spielkunst, die lebensstreuere Schilderung die Oberhand, der ungarische Künstler befreite sich in ihrer Darstellung zunächst von dem deutschen Einfluß.

Mögen die zeitgenössischen Quellen in Bezug auf die darstellerische Leistung auch noch so wortkarg sein, soviel läßt sich auch den stummen Texten selbst entnehmen, daß das ungarische Schauspiel von Anfang an bestrebt war, einen eigenständigen Stil auszubilden, und zwar sowohl in der Richtung der idealistisch-heldenhaften Spielmanier, als auch in der der realistischen. Die ungarische Spielkunst hat bereits in ihren Anfängen die Keime einer doppelten Entwicklung in sich, und obwohl diese von fremden Einflüssen nicht unberührt blieb, und in Einzelheiten besonders den einheimischen deutschen Schauspielern Anregungen zu verdanken hatte, ist sie auf beiden Entwicklungslinien dennoch urwüchsig ungarisch. Die rhetorische Veranlagung des Ungartums gab sich in den Reden der Helden kund, in den Figuren des Lustspieles aber kam die realistische Beobachtung des ungarischen Lebens zur Geltung.

Wenn wir nun über das Allgemeine hinaus die näheren Kennzeichen dieser ungarischen Spielart untersuchen, so stoßen wir auf beinahe unüberwindliche Schwierigkeiten. Die erste Schwierigkeit liegt in der Natur der Schauspielkunst selbst. Nicht nur der Name, auch die künstlerische Leistung des Schauspielers fällt der Vergessenheit anheim und ist für die Nachwelt nur auf mittelbarem Wege zu erfassen. Die Charakterisierungen der Schauspieler müßten sich auf zeitgenössische Kritiken stützen, diese aber widersprechen einander oder sind, was noch schlimmer ist, nichtssagend. Aus den widerspruchsvollen Urteilen der Zeitgenossen könnte man auf kriti-

schem Wege die Wahrheit noch einigermaßen ermitteln, was soll man aber mit den vielen »großartigen«, »unübertrefflichen« und »beispiellosen« schauspielerischen Leistungen anfangen? Mit den Einwänden ist es noch etwas leichter, da sie ausführlicher begründet werden. Paul Rakodczay, der bisher nicht genügend beachtete Bahnbrecher der ungarischen Theatergeschichte, der trotz seines Dilettantismus auf diesem Gebiete außerordentlich verdienstvolle Arbeit leistete, versuchte und forderte vergebens die genauere Schilderung der schauspielerischen Leistung in den Kritiken und die Kennzeichnung der Spielart: selbst heute leiden noch besonders die Pressekritiken an der einseitigen Lobpreisung oder tendenziösen Schmähung der Schauspieler, und verraten nichts von den kennzeichnenden Zügen der Spielart selbst für die Nachwelt.

Wir bedürften mit streng wissenschaftlicher Methode geschriebener Schauspielermonographien, in denen die zeitgenössischen Kritiken nicht einfach wiederholt, sondern ihrem Quellenwert nach kritisch gesichtet werden; auch sollte man versuchen, die seelische und körperliche Beschaffenheit des Schauspielers vergangener Zeiten auf Grund von quellenmäßigen Berichten, Darstellungen, Memoiren und Briefen dem heutigen Menschen näher zu bringen.

Reiner als das Berufstheater bewahrte das Volksschauspiel die kennzeichnende ungarische Spielweise; ihre Merkmale wären auch von hier aus wohl leichter zu erfassen. Indessen könnte man nach dem heutigen Stand der Forschung eher zu dem negativen Ergebnis gelangen, daß das Ungarum überhaupt keine oder nur sehr wenige Veranlagung zum dramatischen Ausdruck besitzt. Neben der reichen Volkslyrik und Epik sind die Adern des Volksschauspiels recht dürftig. Auch sind von diesen Schauspielen nur einige veröffentlicht, und selbst die Veröffentlichungen beschränken sich lediglich auf den Text; von der Art der Aufführung sagen die beigelegten Erläuterungen nichts, noch weniger kann man von einer zusammenfassenden Betrachtung oder der Untersuchung der sich in den Spielen kundgebenden Seele sprechen.

Wahrscheinlich gibt es auch hier noch verborgene Schätze, und wenn wir einmal reicheres Material besitzen, wird sich wohl auch unsere Auffassung von der Dürftigkeit des ungarischen Volksschauspiels ändern. Bei reicherm Material werden wir auch das ganze Gebiet des Volksschauspiels nicht als ungeteilte Einheit zu betrachten haben, und auch von Landschaften sprechen können, wo Lust und Freude am Schauspiel lebendiger sind. Wahrscheinlich wird dies Siebenbürgen sein, da wir wissen, daß hier die Mysterienspiele von Csíksomlyó auch in breiteren Kreisen des Volkes Widerhall fanden.

Bei dem größeren Teil des ungarischen Volkes aber ist der Spieltrieb zweifellos geringer als bei dem italienischen, süddeutschen oder russischen. Dies stimmt wohl mit dem Bilde der ungarischen Seele überein, das man von anderer Seite entworfen hat. Das Schauspiel ist seinem Wesen nach ein Heraustreten aus der Wesensart und dem Schicksal des Menschen, eine Auflehnung gegen das Schicksal, das uns in den Kerker unsres Ichs und unserer Bestimmung einschloß. Einer der dauerndsten Züge des ungarischen Charakters aber ist die Passivität, das Sichfügen in das Schicksal, das auch die Verbreitung des kalvinistischen Prädestinationsglaubens

förderte. Dieser Zug prägte sich Jahrhunderte hindurch immer tiefer in den ungarischen Charakter ein : der Ungar lebte stets mehr in der Abwehr als im Angriff, er fand sich damit ab, daß sein Schicksal durch andere gelenkt wurde, und daß das Nichthandeln oft nützlicher und bedeutsamer war, als das Handeln.

Auf diese Weise knüpft sich das Berufsschauspiel des Ungartums nicht an völkische Überlieferungen : es ist eine kulturelle Tat der Nationsrettung. Das ungarische Theater wurde nicht um des Vergnügens willen geschaffen, sondern damit es ein weihvoller Tempel der ungarischen Sprache sei. Der Mangel an Dramen bedeutet aber nicht zugleich auch mangelnden Spieltrieb. Es gibt auch andere Quellen der schauspielerischen Veranlagung, die in der ungarischen Seele reicher zu finden sind. Gyula Ortutay hat unlängst auf eine bisher nicht beachtete Erscheinungsform des ungarischen Spieltriebes hingewiesen, auf die spielerischen Bräuche des Volkes. In diesen offenbart sich nicht die Sehnsucht nach dem Unpersönlichen, sondern die Freude an Neckerei und Spiel und zwar am Spiele des Geistes. Dazu kommen noch andere Anlagen der ungarischen Rasse, die Lust an der Anekdote, die Kunst des Vortrags, die Freude am Vers und die rhetorische Veranlagung.

In der Darstellungskunst der ersten Generation des Nationaltheaters wird der größte Wert auf das gesprochene Wort selbst gelegt. Gerade die Kunst dieser Generation aber darf mit Recht als die kennzeichnend ungarische Spielart betrachtet werden. Dieses Ensemble ist beinahe ausschließlich aus jener rassisch ungemischten Schicht des mittleren Adels hervorgegangen, die damals auch die Führung des literarischen Lebens innehatte. Assimilierte gibt es in dieser Gesellschaft nur zwei : Megyeri-Stampf und Frau von Déry, geb. Rosa Széppataki-Schenbach. Reiner ungarisch als diese Schauspielertruppe war nur die erste Gesellschaft von Kelemen, deren Mitglieder ihre Unterschrift mit dem Siegelabdruck ihrer adligen Wappen beglaubigten. Doch besitzen wir über ihr Spiel nur ganz wortkarge Berichte, und selbst ihre Gesichtszüge sind der Vergessenheit anheimgefallen, keine bildliche Darstellung hat sie aufbewahrt.

Umso eingehender unterrichtet sind wir über die erste Generation des Nationaltheaters. Die Art ihrer Kunst hielten die Kritiken von Vörösmarty und Bajza fest. Die Arbeit dieser beiden klassischen Bahnbrecher der ungarischen Theaterkritik erschöpfte sich nicht in Lob und Tadel. Aus ihren praktischen Ratschlägen erhalten wir das negative Bild des Spieles, während ihr Lob die positiven Züge hervortreten läßt. Bei der Herausschälung der kennzeichnend ungarischen Züge sind Vörösmarty's Kritiken die besseren Wegweiser. Bajza dagegen stand unter dem Einfluß der deutschen Theorien seiner Zeit und im Banne von Engels Mimik, der Werke Seckendorfs und Thürnagels forderte er von dem Schauspieler abgerundete Gebärden, standbildmäßige Stellung und Wellenlinien. Wohl schrieb auch Vörösmarty »Theoretische Bruchstücke«, doch blieb seine Tätigkeit als Kritiker von diesen ebenso unberührt, wie seine Dramen von seiner Dramaturgie. Er war der von jeder Theorie freie, nüchterne ungarische Betrachter, dessen Kritiken die ungarische Auffassung vom Wesen des Schauspiels widerspiegeln ; und da diese aus der Praxis des Spieles abgeleitet wurde, ist die ungarische Spielart selbst. Die Achse

dieses Spieles ist das Wort. Das Ziel ist die Verständigung, seine Eigenart besteht in der ruhig geraden Linie und Klarheit. Mit dem Nebelhaften und Ahnungsvollen will der ungarische Schauspieler nichts zu tun haben, das unbewußt ekstatische Entrücktsein verträgt sich nicht mit seiner ruhigen Linienführung. Vörösmarty und Bajza beurteilen den Schauspieler nach seiner Rede. Vörösmarty bemerkt auch ausdrücklich, daß die Grundlage jedes Spieles die eindeutig klare und verständliche Rede sei. Verschlungene Worte und von Leidenschaft unartikulierte Rede sind für ihn unerträglich. »Das schlechte Spiel ertragen wir aus Patriotismus«, — meint er — »das unverständliche aber nicht«. Er wirft auch Szentpétery vor, daß er über die Worte hinaus von der Mimik Gebrauch macht, denn »neben dem mündlichen Vortrag darf die Mimik nur Hilfsmittel sein ; daher darf man sie nur mit Vorsicht und Maß anwenden, sonst fragen wir nicht ohne Grund, warum redet er nicht, wenn er so bewegt ist.«

Dieses Übergewicht des Wortes läßt sich auch in den Schauspielen des Volkes und in den völkischen spielerischen Bräuchen beobachten. In ihrem Mittelpunkt steht das Spiel des Geistes und der Träger ist das Wort. Während in den Spielen anderer Völker sehr oft die bis zur Verzückung gesteigerten Gebärden und Tänze den wichtigsten Bestandteil bilden, steht bei uns im Mittelpunkt des Spieles stets die kultisch erhabene oder schalkhaft neckende Rede.

Der Kult des Wortes stellt das ungarische Schauspiel neben das französische, obwohl der ungarische Künstler die übertriebene und um ihrer selbst willen gesteigerte Pathetik der Franzosen verschmäh't, eine Pathetik, die mit der alltäglichen Redeweise nichts mehr zu tun hat. Die erhabene Rede des ungarischen Schauspielers erhält nie einen singenden Ton, sie bleibt stets auf der Grundlage der alltäglichen Gesprächsweise, ihr feierlicher Klang und ihre erhabene Färbung ist — wie der Dichter Johann Arany sie vorschreibt — nur jene »treulose Treue, die verschönert und vergrößert«, nie aber über das Ziel hinauschießt.

Es ist nur natürlich, daß Vörösmartys Lieblingsschauspieler Rosa Laborfalvi und Gabriel Egressy sind, beide vor allem Künstler des Wortes. Am Anfang seiner Laufbahn, als sich bei Egressy zunächst seine natürliche schauspielerische Veranlagung kundgab, und nur der Einfluß Vörösmartys und Bajzas zur Geltung kam, legte er den Hauptwert auf die schön klingende ungarische Rede. Nach seiner Studienreise im Ausland verschiebt sich jedoch der Schwerpunkt seines Spieles auf Gebärden und Mimik. Dies war bei ihm ganz bewußt ; es wurde ihm klar, daß es »auch so« geht, und es entsprach auch seiner natürlichen Veranlagung, da er keine besonders stark klingende Stimme besaß. Seine neue Manier widersprach dem Geschmack Vörösmartys und Bajzas. Bajza wirft ihm »das zuckende Spiel der Glieder« in dem »Günstling« von Ladislaus Teleki vor, denn der Gradmesser der künstlerischen Leistung des Spieles bestehe darin, daß »der Schauspieler innerhalb der Schranken einer bewußten Maßhaltung alles Wichtige durch Betonung und Aussprache zum Ausdruck bringe ; das Hauptbild sei in dem Drama durch Rede dargestellt, während die Mimik, die sogenannte Aktion, nur bestimmt sei, Schattierungen für das Hauptbild darzubieten. Durch Reden soll man den Gegenstand beleben und verständlich machen, den der Dichter toten schwarzen Buchstaben einhauchte«.

Neben der führenden Stellung der Rede ist die »weise Maßhaltung« die zweite Forderung; Bajza tadelt in scharfen Worten Egressys Spiel in dem Stück von Bouchardy »Lazar der Hirt«. Auch Vörösmarty betrachtet es als einen Fehler, wenn jemand »allzu natürlich auf der Bühne auftritt«, und meint, »es müsse immer eine künstlerische Reinheit darin sein, selbst wenn der Schauspieler etwas Häßliches und Unsauberes darstellt«. Diese »weise Maßhaltung« war stets die Eigenart der besten ungarischen Schauspieler. Daher schätzen Vörösmarty und Bajza den Schauspieler Szentpétery, daher wird er auch von dem dritten großen ungarischen Theaterkritiker Gyulai für den größten und am kennzeichnendsten ungarischen Schauspieler gehalten. Gewiß hat sich die ungarische Schauspielkunst noch stark entwickelt und umgefärbt, doch blieb diese »weise Maßhaltung« stets ihre kennzeichnende Eigenart. Der ungarische Schauspieler folgt nicht der Lehre des französischen Klassizismus, auch nicht dem Goetheschen Prinzip der »schönen Natur«, sondern seiner eigenen inneren Eingebung und der Überlieferung der ersten rein ungarischen Schauspielergeneration, indem er sich die Lehre des Dichters Johann Arany aneignet, und nicht von der Wirklichkeit, sondern von »ihrem himmlischen Urbild« angeregt wird.

Hiedurch wird mehr oder weniger die obere und untere Grenze für die Leistung des ungarischen Schauspielers gesetzt. Nie wird dieses Spiel zu plattem Naturalismus, und die Darstellung des Unbewußten gelingt ihm ebensowenig, wie die Verkörperung des Irrealen, bloß Spielerischen. Das Ungartum besaß keinen großen naturalistischen Schauspieler, und es ist bezeichnend, daß der erste ungarische Komiker, der eine Neigung zum Grotesken hatte, der assimilierte Megyeri war. Umso besser gelingt dem ungarischen Schauspieler, was zwischen der niedrigen Komik und dem tragischen Pathos liegt. Das erfolgreichste Betätigungsfeld für die erste Truppe unseres Nationaltheaters war das höhere Lustspiel und das mittlere Drama. Auch Shakespeare kam dem ungarischen Schauspieler durch die erhabene Rede und das strömende Pathos entgegen. Später, in der Romantik fühlt er sich durch den Klang der schönen Worte angezogen und ist ein berufener Darsteller des romantischen Schauspiels; nur die Irrealitäten dieser Gattung vermag er weniger zum Ausdruck zu bringen. Kennzeichnend in dieser Hinsicht ist, was die zeitgenössische Kritik über den Cyrano Árpád Odrys bemerkt: man hat den Eindruck, als würde er seinen Helden nicht darstellen, sondern mit leichter Ironie interpretieren. Die Lust am Spiel des Geistes, der wir auch in den völkischen spielerischen Bräuchen begegnen, stellt das ungarische Schauspiel wieder neben das französische Theater, weshalb später unsere Schauspieler meisterhafte Darsteller des Pariser Salondramas wurden. Durch die »weise Maßhaltung« ist der ungarische Schauspieler auch ein besserer Bonvivant und Salonspieler als Possenfigur.

Der ungarische Schauspielerstand blieb später weder rassisch noch gesellschaftlich einheitlich. Der Nachwuchs kam nicht mehr aus den Pfarrhäusern der Provinz und aus den Landhäusern des mittleren Adels; das Schauspiel galt nach der heroischen Zeit des Beginns nicht mehr als nationaler Beruf, sondern als Erwerb. Die zweite und dritte Generation des Nationaltheaters geht bereits aus der gemischten Bevölkerung der

Hauptstadt hervor. Allein das Pfropfen schadet dem Baum nicht, seine Frucht bereichert sich mit neuem Geschmack und neuen Farben, seine Eigenart aber bleibt unverändert. Die Schauspieler der Jahrhundertwende orientieren sich ebenso wie die Dichter und Literaten der Zeitschrift »Nyugat« (»Westen«) nach Paris, doch verschmähen sie auch anderen Einfluß nicht. Dieser Einfluß des Auslandes wird durch die Gastspiele in den Privattheatern auch jenen jungen Schauspielern reichlich vermittelt, die keine Studienreise ins Ausland antreten können. Die neue Generation nimmt jede auswärtige Anregung von Szada Jakko bis Reinhardt empfänglich auf. Nach den Übergangswirren der Jahrhundertwende findet jedoch das ungarische Schauspiel wieder zu sich selbst zurück, und — wie der Dichter des nationalen Ethos, Franz Kőlcsey sich ausdrückt — die »westlichen Winde reißen nicht mehr an dem Laub des im Osten gewachsenen Baumes, sie spielen nur mit den Blättern«.

Vergleicht man die aus den völkischen Spielen und den Kritiken von Vörösmarty, Bajza und Gyulai abgeleiteten Lehren mit den Beobachtungen der Ausländer über das ungarische Schauspiel, so fällt die Beständigkeit der Grundzüge sofort ins Auge. Diese Beobachtungen sind die zuverlässigsten Quellen bei der Feststellung der kennzeichnend ungarischen Züge; leider sind sie spärlich und nur schwer zugänglich, ihre Sammlung wäre jedenfalls eine wichtige Aufgabe der Teilforschung. Erst aus letzter Zeit liegen sie in größerem Maße vor, nachdem das ungarische Theater von dem Wunsche, auch vor der europäischen Öffentlichkeit zur Geltung zu kommen, geleitet, Rufe zu Gastspielen im Ausland annahm. Natürlich sind auch diese Kritiken einseitig, denn sie stammen beinahe ausnahmslos aus dem deutschen Sprachgebiet und heben daher nur jene Züge der ungarischen Spielart hervor, die sie von der deutschen unterscheiden.

Das erste bedeutendere Auftreten ungarischer Schauspieler im Ausland war 1892 das Gastspiel in Wien. Bis dahin lernte das Ausland nur das ungarische Volksstück aus einigen Gastspielen kennen, das natürlich die ungarische Theaterkunst nur einseitig zeigen konnte, und nur als Kuriosum wirkte. Die Künstler des Nationaltheaters spielten 1892 »Bánk bán« von Josef Katona, »Die Tragödie des Menschen« von Emmerich Madách, die »Großmutter« von Csiky, »Donna Diana« von Moreto und die »Medea« von Grillparzer vor dem Wiener Publikum. Die Vorstellungen waren somit in jeder Hinsicht vielseitig. Die Wiener Presse fand, daß das Spiel der Ungarn kalt gewesen sei, und nach einer der Kritiken waren die Künstler ebenso wie ihre Dekorationen gegen Feuer imprägniert. Von den Ungarn, als einem östlichen Volk erwartete man eine Art italienischer Lebhaftigkeit und nach dem Ungarnbild der Romantik das Feuer der Puszta; man erhielt das Gegenteil: eine ruhige, gezügelte, natürliche Spielart, die mit wenig äußerlichen Mitteln arbeitet. Was ist dies sonst, als die »weise Maßhaltung?«

Dasselbe wird auch anlässlich der Gastspiele des Nationaltheaters in Frankfurt a. M. und Berlin 1941 in den deutschen Kritiken hervorgehoben. »Indessen bleibt die Zucht der Geste wie des Wortes gewahrt: gelegentlich nobel-konventionell gebannt, bisweilen ekstatisch ausbrechend, im ganzen aber doch klassisch im Sinne des wortbestimmtem Maßes« — so schreibt Jörgen Petersen am 1. Juni 1941 in »Das Reich«. Die künstlerische

Maßhaltung und Zucht hebt er auch an dem »Faust« von Theodor Uray hervor, der eher innerlich als elementar wirkte. Indessen hebt man auch das andere Kennzeichen der ungarischen Spielart hervor: den Kult der Rede. Man lobt das edle, schwungvolle Pathos der ungarischen Schauspieler, und fühlt an ihrem Spiele, daß in der Überlieferung des Nationaltheaters die Kunst des Wortes herrschend ist. Was das ungarische Schauspiel von dem deutschen zunächst unterscheidet, erblickt man darin, daß das Spiel der Ungarn weniger abstrakt ist: ihr Faust und Mephisto sind menschlicher und farbenfroher, ihre ganze Welt ist sinnlicher und lebensnäher.

Diese Auswahl von Zügen bestimmt und erschöpft indessen die reiche Wirklichkeit des ungarischen Schauspieles natürlich keineswegs. Eine Ästhetik der ungarischen Spielart läßt sich auch heute noch nicht schreiben, und würde auch nicht in den Rahmen dieser bescheidenen Studie passen. Sie suchte nur den Weg nach einem fernliegenden Ziele. Möge aber dieses Ziel noch so fern liegen, die ungarische Theaterwissenschaft muß dennoch nach ihm streben.

OSZK

Central Library of the Hungarian Academy of Sciences