



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# **Das Theater**

**Winds, Adolf**

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

Der Schauspieler

---

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

# Der Schauspieler

Was gemeinhin Talent genannt wird, dürfte im eigentlichen Grund nichts weiter sein als eine gesteigerte Fähigkeit der Sinne oder vielmehr, je nach der Art des Talents, die eines einzelnen Sinns. „Meinen Sie, daß Raffael nicht das größte malerische Genie gewesen wäre, wenn er unglücklicherweise ohne Hände wäre geboren worden?“ läßt Lessing seinen Maler Conti sagen und meint ohne Zweifel, in der Fähigkeit zu sehen wurzle hier das künstlerische Vermögen. Die geistige Potenz in jedem Falle vorausgesetzt, wird es der Sinn des Auges sein, der für die Befähigung zur bildenden Kunst den Ausschlag gibt, für die redenden Künste der Sinn des Ohrs. In die redenden Künste, die Musik und Dichtkunst in sich schließen, fällt die Kunst des Schauspielers, aus der Fähigkeit zu hören, entspringt die Quelle seiner Begabung. Inwieweit in einer Kunstleistung geistiger und sinnlicher Anteil sich ergänzen, ist nicht festzustellen; von allen Künsten aber dürfte es die Schauspielkunst sein, die die Kraft des sinnlichen Vermögens am stärksten herausfordert.

Nur sind Unterschiede zu machen, die sinnlichen Kräfte wachsen nach außen wie nach innen. Dem Seemann, dem Weidmann schärft der Beruf Auge und Ohr, ihm drängen sich Wahrnehmungen auf, die dem andern entgehen; bei dem Künstler, dem Schauspieler

aber handelt es sich um innere Vorgänge. Nicht der Sinn selbst, sondern der Nerv, der die empfangenen Eindrücke der Psyche zuführt und sie wieder ausstrahlt, wird eine besondere Gewalt, eine besondere Feinfühligkeit besitzen oder erwerben müssen. Diese Erkenntnis kommt dem Schauspieler bald; schon wenn er im Begriff ist, sich die elementare Redetechnik anzueignen, entdeckt er, daß nicht die mechanische Fertigkeit allein seiner Rede schließlich Fluß und Schwung verleiht, sondern der Empfindungseinschlag, den er wachzurufen jederzeit imstande sein muß. Kraft und Fähigkeit des Ausdrucks hängen von der Wechselwirkung ab, die zwischen mechanischem Können und nervöser Bereitwilligkeit sich einstellt, und je mehr er diese zu beherrschen vermag, um so entschiedener reift der Schauspieler zum Meister heran. Der Spottname „Nervenkünstler“ hat deshalb für ihn seine symptomatische Bedeutung.

Freilich tritt diese Wechselwirkung zwischen Nerv und Muskel, selbst bei ursprünglich starken Anlagen, oft verspätet, erst im Lauf des Werdeganges ein, im Theaterjargon heißt es dann: „dem oder der ist endlich der Knopf gesprungen“. Die wachsende Kraft des Ausdrucksvermögens aber hängt mit der Verfeinerung der Sinne zusammen; nicht nur für das ungeheure Tonbereich der Affektmelodien hat der Schauspieler das Ohr zu schärfen, es muß ihm auch stets jener Rhythmus gelingen, der einer Rede, einer Diktion besonders eigen ist; denn nicht durch seinen geistigen Gehalt allein, sondern auch durch die geschickte Verwertung

seiner tonlichen Verhältnisse wird der gesprochene Satz verstanden. Nicht umsonst gilt Goethe als der größte deutsche Dichter, bei ihm decken sich wie bei keinem zweiten Affektion und sprachlicher Wohlklang: ein gleiches Ziel mit den Mitteln seiner Kunst muß sich der Schauspieler setzen; darum wurde Rainz mit Recht so gepriesen, weil sich bei ihm wie bei keinem zweiten der sprachliche Wohlklang mit dem Reichtum und der Treffsicherheit des Affekttons vereinte.

Daß sich der Sinn des Auges bei dem Schauspieler nicht in gleichem Grad entwickelt, dürfte nicht zweifelhaft sein, wengleich das mimische Können sich nicht nur an das Ohr, sondern auch an das Auge des Zuschauers wendet; das „Gesehene“ wirkt auf der Bühne stärker als das „Gehörte“ — dennoch sieht der Schauspieler nicht mit dem Auge des bildenden Künstlers, dem der Gegenstand, dem er künstlerischen Ausdruck geben will, stets im Beharrungszustand vorschwebt. Der Schauspieler aber ist kein Künstler im „Raum“, sondern wie der Dichter, der Musiker einer in der „Zeit“, er sieht die Dinge in der Bewegung und muß sie auch in der Bewegung wiedergeben. Dennoch wird der Kenner wohl zu unterscheiden wissen, ob in einer schauspielerischen Individualität ein Sinn auf Kosten des andern geradezu vernachlässigt wird. Es gibt Schauspieler, die innerlich blind und darum armselig an Gesten sind, sie werden niemals die bezwingenden sein. Aber auch bei den andern, den Reichen werden Mimik und Geste mehr aus dem Anstoß durch die Empfindung als dem durch die Anschauung hervor-

gehen; der echte Schauspieler wird nie vor dem Spiegel studieren, und wenn ein Schauspieler das innere Vermögen des Auges über das gebotene Maß hinaus zu steigern versucht, wird er zum Poseur, wie der, der die Forderungen des Wohlklanges über die des Affekttones setzt, zum Deklamator wird.

Als ein besonderer „Sinn“ des Schauspielers könnte das Gedächtnis gelten.

Man kann geradezu von einem Berufsgedächtnis reden. Musiker haben ein Gedächtnis für Noten, Mathematiker für Zahlen, Maler für Farben; Markart z. B. war imstande, die Farben eines entfernten, ihm bekannten Bildes sofort auf die Leinwand zu werfen, Bülow die einzelnen Noten einer von ihm dirigierten Sinfonie aufzuzeichnen, das Gedächtnis des Schauspielers aber ist vornehmlich ein Wortgedächtnis. Vermöge der Eigenart seines Berufes, die ihn zum ständigen „Auswendiglernen“ zwingt, hat er Gelegenheit, die Funktion der Gedächtnisarbit ausgiebig zu beobachten, und wenn auch selbstverständlich Begabung und Anlage verschieden sind — der eine lernt „leicht“, der andere „schwer“ — so sind gewisse Merkmale doch gemeinsam. Ein gutes Gedächtnis für die „Rolle“ ist darum noch kein gutes Gedächtnis an sich, und mancher, der, wie der Fachausdruck lautet, die Rollen nur so „frisst“, hat kein Sach- und Namensgedächtnis und wird darin von seinem Barbier beschämt. Um wieviel stärker auch die Gedächtniskraft in der Jugend ist als im Alter, kann namentlich der Schauspieler beobachten. Rollen, die er in der Jugend gelernt, sitzen

„bombenfest“, die später gelernten müssen immer wieder aufs neue aufgefrischt werden; das einmal Gewußte geht freilich selten ganz verloren, aber die späteren Schichten werden blaß und blässer, und der Griffel, der die Schrift in die Hirnrinde einprägt, wird immer stumpfer und weniger ausgiebig. Wie sehr aber die empfangenen Eindrücke schichtenweis im Gedächtnis aufgespeichert sind, tritt während der Arbeit des Auswendiglernens häufig ins Bewußtsein. Bei Auffrischung einer vor Jahren gespielten Rolle stehen auf einmal in der Erinnerung Personen da, an die man gar nicht mehr dachte, ja Zimmer, die man vielleicht nur vorübergehend bewohnt hat, sind plötzlich mit all den Einzelheiten ihrer Einrichtung wieder gegenwärtig. Auch den Eigensinn des Gedächtnisses kann der Schauspieler beobachten. An einer Stelle, an der er eines Abends gestrauchelt ist, sich versprochen hat, wird er auch das nächstemal nicht ungefährdet vorüberkommen, wie überhaupt die Furcht des „Steckenbleibens“ ein Gespenst ist, das ihm von Zeit zu Zeit die eiskalte Hand auf den Nacken legt. Mit der Sicherheit des Nachtwandlers ist er dahingeschritten, der Gefahren nicht bewußt, die ihn umlauern, ein Zufall, ein Stocken des Gedächtnisses bringt ihn eines Abends unversehens aus der Fassung, er sieht plötzlich den Abgrund vor sich, der bis dahin verdeckt dagelegen, und auf Wochen, Monate, ja mitunter für immer ist es aus mit der ursprünglichen stolzen Sicherheit. Das ist der geheimnisvolle Grund, warum Schauspieler, die scheinbar in der Vollkraft ihres Schaffens stehen, ganz unerwartet

ihrem Beruf entsagen, Zwangsgedanken richten sich wie Furien ein und rauben die Bewegungsfreiheit.

Störend, wenn auch minder gefährlich sind die Nebengedanken, die sich oft bei der Wiedergabe einer Rolle einstellen. Coquelin behauptete von sich, er könne, während er die Reden des Cyrano spreche, gleichzeitig eine mathematische Aufgabe lösen, und das mag zutreffen. Jedenfalls fällt es schwer, in einer oft gespielten Rolle, deren Text man mühelos beherrscht, die Gedanken ausschließlich auf den Gegenstand zu richten, allerhand zerstreuende Ablenkungen machen sich geltend und bilden ein Hindernis, die mechanische Arbeit der Gedächtniskraft geistig zu durchdringen. Hier ist der Punkt, wo die Gestaltungskraft des Schauspielers ihre Stärke erweist; denn nicht von einem eigentlichen Mitempfinden kann bei der Wiedergabe der Rolle die Rede sein, sondern vielmehr von einem gesteigerten Mitdenken, das sich bei genialen Begabungen zur Gewalt der Hypnose steigern kann, mit der die Zuhörer bezwungen werden. Die Stärke der schauspielerischen Begabung hängt nicht von dem Reichthum des Geistes ab — den Reichthum besitzt der Dichter oder soll ihn besitzen — wohl aber von der vermittelnden Nervenkraft der Sinne, die ihn befähigt, das geistig Abstrakte in das sinnlich Wahrnehmbare zu übersetzen. Je deutlicher ihm das gelingt, um so größer ist seine Künstlerschaft.

Diese Steigerung der sinnlichen Fähigkeiten bringt die Reizbarkeit mit sich, die man so häufig am Schauspieler beobachtet, sie bringt auch, in ihrer Summe,

eine Feinfühligkeit mit sich, die diese Reizbarkeit erklärt. Damit ist nicht eine Feinfühligkeit im ethischen Sinn gemeint, sondern ein gelegentliches Überwiegen der inneren Sinneskräfte über die äußeren. Der Beruf färbt unbedingt auf den Menschen ab; der Kassierer, der beständig Noten zählt, wird schon am Griff die falschen Scheine von den echten unterscheiden können. Was aber hier bloß auf die Fingerspitzen wirkt, trifft bei dem Schauspieler den ganzen Menschen; bei ihm ist meistens das unbewußte Erkennen stärker als das bewußte, sein Intellekt ist in ständiger Tätigkeit, die Überfülle der Eindrücke zu verdauen, und weil seine Nerven so empfindsam sind und der innere Sinn den äußeren an Reizbarkeit übertrifft, so bildet sich bei ihm eine Art Witterungsvermögen aus, das, als reiner Instinkt, oft der beste Bestandteil seiner künstlerischen Begabung sein kann. Nach Art der Individualität sind hier bestimmte Unterschiede zu machen, allen gemeinsam aber ist ein gewisser Widerwille gegen jede bloß theoretische Belehrung. Darum steht die theaterfremde Spezies des „Doktor-Regisseurs“ so häufig dem Schauspieler unverstanden gegenüber, sie weiß nicht, daß ihm oft durch ein einziges aufklärendes Wort, einen Laut, ein Augenzwinkern besser gedient ist, als durch die langatmigste Auseinandersetzung. Darin versehen es auch so viele Autoren, die bei Einstudierung ihrer Stücke zugegen sind und hinterher die bittersten Klagen führen über Mangel an Verständnis, Entgegenkommen und guten Willen. Leicht ist es ja nicht, mit dem Schauspieler auf der Probe zu verkehren, wo



sich in der Arbeit des Ausgestaltens, in der Wiedergabe des oft noch nicht „sitzenden“ Textes die beruflich erworbene Reizbarkeit naturgemäß steigert. Neben dem inneren Gehör, das der Schauspieler pflegen und ausbilden muß, darf er auch das äußere nicht vernachlässigen. Nicht, daß er „jedes Wort aus dem Kasten zieht,“ auf den Souffleur „spielt,“ das kommt an guten Theatern heute kaum mehr vor, aber die zerstreuenden Eindrücke der Szene, des Zuschauerraums bringen es gelegentlich mit sich, daß ihm der textliche Faden entgleitet; dann bedarf es einer geschickten Hand, ihm den Faden wieder zuzuwerfen. Freilich hat an vielen Bühnen der Souffleurkasten die Anziehungskraft eines Magnetenberges, der Männlein wie Weiblein in schönem Kreisrund um sich versammelt, und manche Schauspieler fühlen sich erst geborgen, wenn sie an dem rettenden Hügel stehen.

Entgleisungen bringt mehr oder weniger jeder Theaterabend, es wäre um den Schauspieler schlimm bestellt, wenn er sich nicht durch die beruflich erworbene Geistesgegenwart davor schützen könnte. Diese Geistesgegenwart besteht in einer Bereitschaft der Sinne, auf empfangene Eindrücke schneller und unmittelbarer als üblich zu reagieren. Dadurch wird der Schauspieler zum interessanten Objekt für den Psychologen, sein Beruf erfordert, daß er die sinnliche Empfänglichkeit in besonderem Grad ausbilde und sich ungeschmälert erhalte.

---