



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das Theater

Winds, Adolf

Dresden [u.a.], 1920

Seine künstlerische Arbeit

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

Seine künstlerische Arbeit

An der Wirkung, die das theatrale Kunstwerk ausübt, ist der Schauspieler ebenso beteiligt wie der Dichter; in welchem Maße, ist wohl in jedem einzelnen Falle verschieden, keineswegs aber ist die Schauspielkunst immer nur eine Hilfskunst der Dichtung, als die sie oft angesehen wird; vielmehr kommt ihr, ist nur die Künstlerschaft der Ausübenden groß genug, auf einem bestimmten Gebiete eine volle Selbständigkeit zu.

Ruhmvolle Namen sind mit unvergänglichen Lettern auf den Tafeln der Geschichte eingezeichnet: Roscius, Burbadge, Garrick, Talma, Lekain, F. L. Schröder, Ludwig Devrient, Jffland, Seydelmann usw. Freilich nur Namen, ihre künstlerischen Schöpfungen sind mit den Persönlichkeiten ins Grab gesunken; aber leben nicht auf anderen Kunstgebieten, dort wo uns die Werke erhalten blieben, oft denn auch nichts weiter als nur die Namen fort? „Wer wird nicht einen Klopstock loben? Doch wird ihn jeder lesen? — Nein! Wir wollen weniger erhoben und fleißiger gelesen sein,“ klagt schon Lessing.

Die Unsterblichkeit jener Schauspielernamen erbringt den Beweis, daß die Kunst, die ihre Träger ausübten, werktätigen Anteil nahm an dem großen Bau unserer geistigen Kultur, daß sie in der Entwicklungsgeschichte der Menschheit ihre bedeutsame und eigenartige Aufgabe zu erfüllen hatte.

Der Einwand: eine Kunst, die nur Vergängliches schafft, die nur eine Augenblickswirkung zu erzielen vermag, zeitlich also beschränkt ist, könne dem Laufe der Zeiten ihre Spur nicht einprägen — hält nicht stich. Von Vorfahr auf Nachfolger schließt sich in die Kette der Überlieferung Glied an Glied; freilich treten Wandlungen ein, Wandlungen, die aber in der Zeit und im Wechsel des Geschmacks ihre Ursache haben. Daher ist auch ständig und von jeher vom Verfall der Schauspielkunst die Rede gewesen, jeder urteilt aus seiner Zeit heraus und trägt dem Geschmack der folgenden nicht Rechnung. Die Kunst aber verliert den einmal gewonnen Boden nicht unter sich, büßt wohl je nach der Art der führenden Persönlichkeiten zeitweise technische Hilfsmittel ein, um wieder neue und anders geartete zu gewinnen; wie sich denn überhaupt erkennen läßt, daß epochenweise einer Generation im Schauspiel das Wort, oder um sich des Ausdrucks zu bedienen, das Hörbare das Wichtigere ist, einer anderen das Sichtbare. Dadurch wird in der schauspielerischen Kunst einmal der Hauptwert auf die ausdrucksvolle Geste gelegt, das andere Mal auf das schöne Wort.

Die Tragik im Leben des Schauspielers aber besteht in der Unfreiheit seinem Stoffgebiet gegenüber. Jeder andere Künstler kann sich den Gegenstand wählen, an dem er seine Gestaltungskraft erproben will, der Schauspieler ist an die Rolle gebunden, die ihm oftmals nicht Gelegenheit gibt, den übervollen Drang seiner künstlerischen Seele zu offenbaren. Eine schlimmere

Grenze als die Rolle setzt ihm aber noch die eigene Persönlichkeit, die sich in soundso vielen Fällen nicht für die Rolle eignet, die der Schauspieler darstellen möchte und für die er sich innerlich berufen fühlt.

Auch die schauspielerischen Talente spezifizieren sich; um nur grobe Unterschiede auseinanderzuhalten, könnte man die Veranlagungen je nach ihrer Art in die Begriffe heroisch, lyrisch, komisch zerlegen. Nun kann die Kraft und Energie für die Darstellung des Heroischen in einem kleinen Körper stecken, der Schwung einer lyrischen Begabung durch eine hölzerne Stimme beeinträchtigt sein, die Ausdrucksfähigkeit des Komikers durch ragende Gestalt und ein klassisches Profil. Auch Vorzüge können im Wege stehen, wie sich denn kurzerhand die Formel aufstellen läßt: schauspielerisches Talent besteht aus der Übereinstimmung der inneren Veranlagung mit den zur Verfügung stehenden äußeren Ausdrucksmitteln. Äußere Ausdrucksmittel sind die Stimme, das Gesicht, Augen, Hände und Gliedmaßen. Was die Stimme anbelangt, ist nicht die Fülle und ihr Wohlklang das entscheidende, sondern die Fähigkeit, den differenzierten Schattierungen seelischer Zustände treffenden Ausdruck zu geben. Schon Laube klagte, daß viele Schauspieler an ihrem schönen Organ zugrunde gehen. Er meinte alle die, welche, durch ihre Mittel verführt, statt im Tonbereich der Empfindung in der des Klanges schwelgen. Auch die Stimmlage ist von ausschlaggebender Bedeutung. Tenororgane sind für das Sprechen wenig geeignet, der machtvolle Heldentenor spricht meist mit kläglichem Stimme, der

Baß brummt, nur der Bariton hat die für die Sprechstimme geeignete Lage. Aber auch hier stoßen wir auf bezeichnende Unterschiede. Der helle, hohe Bariton befähigt zur Darstellung der sogenannten Charakterrollen, der tiefere, volle für die der Helden. Davison, Mitterwurzer, Bossart, Bassermann sind oder waren mit hellen Organen ausgestattet, Hendrichs, Emil Devrient, Matkowsky mit dunklen. Der helle Ton eignet sich mehr für den Ausdruck geistiger Schärfe, der dunkle für den schwellender Leidenschaft. Übereinstimmung zwischen Begabung und Mittel waren auch hier die Träger des Erfolges.

Ein großes sprechendes Auge ist für die Darstellung außergewöhnlicher Menschen unerlässlich, die Gewalt von Ludwig Devrients künstlerischem Vermögen beruhte zum Teil in seinen großen sprechenden Augen; was die übrige Körperlichkeit anbelangt, so ist das Ebenmaß der Glieder nicht so wichtig wie ihre Beweglichkeit; im höheren Maße gilt das vom Antlitz, von der Miene. Aus der Beweglichkeit der Gesichtsmuskeln läßt sich auf das Vorhandensein von schauspielerischem Talent schließen.

Soviel von den äußeren Ausdrucksmitteln; was die inneren betrifft, so lassen sie sich nicht im gleichen Maße auf die Wage legen, am ehesten könnte das noch mit dem sogenannten Kunstverstand geschehen. Der geistreiche Schauspieler ist oft nichts weniger als geistreich im gewöhnlichen Sinne, er ist es nur dann, wenn Geist und Talent sich gegenseitig befruchten, ineinander aufgehen. Der denkende Künstler ist nicht

mehr, wie Lessing meint, noch einmal soviel wert, weil heute — namentlich beim Schauspieler — die Kraft des Denkens über die des Talents so oft das Uebergewicht gewinnt und die naive Selbstverständlichkeit des künstlerischen Schaffens beeinträchtigt.

Innere und äußere Ausdrucksmittel können aber nur einem Zwecke dienen: seelische Vorgänge in mimische Anschaulichkeit zu übersetzen; vermöge der Willenskraft geschieht das ja von selbst, der Schauspieler aber muß seiner Körperlichkeit die Kennzeichen einer seelischen Erregung aufzuprägen wissen, die ihn gar nicht befällt, seine Phantasie muß den Muskel- und Nervenapparat in die gleiche Bewegung setzen können, wie ihn sonst nur die Erregung selber versetzt. Hier ist der springende Punkt, in ihm konzentrieren sich die Fähigkeiten des Schauspielers. Sie bestehen nicht im Sichdecken der Ausdrucksmittel allein, sondern in der Feinfühligkeit der elektrischen Nervenleitung, die einen Hirnreiz ohne den Nachdruck der wirklichen Empfindung in die Muskelbahnen leitet.

Hiermit erledigt sich auch die alte, so oft aufgeworfene Frage, soll der Schauspieler das wirklich empfinden, was er spielt; die wirkliche Empfindung in das Gebiet des körperlichen Ausdrucksvermögens zu leiten, ist ja Natur; zur Kunst wird sie erst, wenn es sich um den Ausdruck vorgestellter Empfindungen handelt und wenn auf diesem Wege Natur in Kunst sich verwandelt.

Im Bereich der schauspielerischen Gestaltung kommt es nicht auf die Konzentration des Empfindungs-

sondern auf die des Denkvermögens an; je größer die vorstellende Kraft ist, je mehr sie es vermag, die vom Dichter in den Grundzügen geschaffene Gestalt in all ihren Eigenheiten zu sehen und zu erkennen, desto mehr wird der Schauspieler imstande sein, seine eigene Körperlichkeit zu beeinflussen, und ihr, vermöge der ihm geläufigen Wechselwirkung zwischen Hirn und Muskeln, eben die Eigenheiten abzugewinnen, die für die Darstellung der betreffenden Figur in Frage kommen. Noch eins ist zu bemerken: der Ton in seiner Färbung ist ganz von der Miene abhängig, von der Anspannung oder Entspannung der Muskel. Reagiert der Körper haarscharf auf die ihm durch die Phantasie gegebenen Vorstellungsbilder, so wird der Ton echt sein, wenn die Gebärde echt war. Beides steht in ursächlichem, unverrückbarem Zusammenhang.

Hier ist der Punkt, wo die eigentliche selbständige Arbeit des Schauspielers einsetzt; ist die Kraft seines Denkvermögens stark genug, daß sie die eben geschilderte Art der Selbstsuggestion zuläßt, so wird ihm auch die Suggestion der Masse gelingen. Es gibt viele, die da sagen, dieses oder jenes Stück lese ich lieber, als daß ich es sehe. Aber dem einsamen Leser, selbst wenn es ihm gelingt, in seiner Anschauung die Gestalten der Dichtung in das farbige Licht des Lebens zu rücken, wird immer eins fehlen: das Mitempfinden der ihn umgebenden Menge. Welch ansteckende Kraft besitzt nicht das Lachen, der Begriff Lustigkeit ist ohne den der Geselligkeit gar nicht zu denken; aber nicht nur Lust-, auch Leidempfindungen stecken an, das

Schluchzen des Ergriffenen löst auch im Auge des Nachbars die Träne aus. Sache des Schauspielers ist es, diese Gemeinschaft im Massenempfinden hervorzurufen, den Kalten, Gleichgültigen aus dem Bannkreis seines Ichs heraus und in die allgemeine Ergriffenheit mit hinein zu reißen.

Die Wirkung durch den Schauspieler geht von den Sinnen aus und wendet sich an die Sinne; sein geistiges Vermögen setzt sich in körperliche Anschaulichkeit um, der Ton seiner Stimme verlebendigt nicht nur das Wort des Dichters, er ergänzt es, gibt ihm Blutwärme, läßt es aufleuchten und drückt dem Abstrakten den Stempel des Persönlichen auf. Das Wort ist das geistige Eigentum des Dichters, Ton und Gebärde das des Schauspielers; je stärker die Person des Schauspielers, je mehr wächst sein künstlerischer Anteil an der dargestellten Figur. Er hat die Aufgabe, schwachen Gebilden der dramatischen Literatur den Schein des wirklichen Lebens zu verleihen, die Gestalten in den großen Dichtungen aber in ein neues Licht zu rücken und sie dadurch lebendig zu erhalten im Besitz der Nation. Auch auf Meisterwerke sichtet sich Staub; die Schauspielkunst hat das, was an ihnen zeitgenössisch ist, zu übertragen in das Leben des gegenwärtigen Tages und sie dadurch rein und neu zu erhalten. Die Geschichte der Schauspielkunst beweist, daß sie diese ihre wirkliche Aufgabe erfüllt, dort am nachhaltigsten, wo es unbewußt geschieht, wo nicht eine absichtliche Modernisierung vorliegt; denn die Kunst des Schauspielers ruht im Unbewußten;

ungleich jedem anderen Künstler kann der Schauspieler seine Gebilde nicht sehen, darum geht sein Weg gar oft im Dunkeln, und er täuscht sich über die in ihm wirksamen Kräfte. Seine künstlerische Arbeit und sein Heil liegt einzig in der Ausgestaltung seiner Persönlichkeit; wie auf einem Instrument muß er die Skalen der Leidenschafts- und Empfindungstöne beherrschen; je reicher und vollkommener sein Instrument ist, um so größer ist auch seine Wandlungsfähigkeit; freilich nicht jede Rolle wird ihm Gelegenheit geben, den ganzen Umfang seines Könnens zu erweisen, Künstler aber ist er nur dann, wenn er stets die volle Summe seines Könnens an die Aufgabe setzt.
