



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das Theater

Winds, Adolf

Dresden [u.a.], 1920

Modellstudien

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

Modellstudien

Dem Künstler in die Werkstatt zu sehen, gewährt ein eigenes Vergnügen. Atelierbesuche sind von jeher beliebt. Sie schärfen das Urteil, wecken und fördern den Kunstverstand, sind aber zugleich ein Nest jener kindlichen Neu- und Wißbegier, die das Fragen nicht lassen kann nach dem Woher, Wieso und Warum. Besonders interessant und besonders beliebt ist ein Gang hinter die Kulissen eines Theaters. Freilich befriedigt er nur die Neugier, die Wißbegier vermag er nicht zu stillen. Dem Maler kann man auf die Finger sehen, ein geschickt geführter Pinselstrich, ein kühn aufgesetzter Farbfleck gibt Aufschluß über technische Geheimnisse; im Atelier des Bildhauers vergleicht der prüfende Sinn das entstehende Bildwerk mit dem Modell und schärft seine künstlerische Sehkraft, in die Werkstatt des Schauspielers aber dringt kein neugieriger Blick, denn sie befindet sich — ihm selbst oft unbewußt — in seinem eigenen sinnlichen Anschauungsvermögen. Dennoch bedient auch er sich gelegentlich eines Modells, das Ziel jedoch: „Natur in Kunst zu verwandeln“ vermag er nur auf größerem Umweg zu erreichen als der bildende Künstler, denn der Schauspieler ist an die Rolle gebunden, unfrei durch die Grenzen, die ihm die eigene Persönlichkeit steckt. Soll er heraus aus seiner Haut,

so drückt seine persönliche Eigenart der darzustellenden Figur doch nur zu leicht den individuellen Stempel auf, und das um so merklicher, je kraftstrotzender die Individualität eben ist. Darum fizelt kein Lob ihn mehr, als wenn der Schauspieler zu hören bekommt, man hätte ihn an dem und dem Abend, in dieser und jener Rolle kaum erkannt. Er sieht seine künstlerische Absicht voll erfüllt, die doch darauf hinausläuft, nicht er selbst, sondern ein anderer zu sein; wie oft sitzt er des Nachts in seiner Stube und brütet über der Rolle und kann sich kein Bild von ihr machen, plötzlich steht es vor seinem geistigen Auge da mit all den mimischen Einzelheiten, die ihm für die Ausarbeitung den Fingerzeig geben.

Dem Schauspieler kann nicht wie dem Maler das Modell als Ganzes dienen, er hält sich immer nur an die Einzelheiten; hier beobachtet er eine besondere Art von Gang und Haltung, die er nachahmt, dort eine Eigentümlichkeit im Tonfall, die er benützt; braucht er aber — und das ist der häufigste Fall — das Modell zur Herstellung der Maske, dann schont er weder Nasenkitt noch Bartwolle, um dem Original im ganzen möglichst nahezukommen. Die gute Maske ist die halbe Rolle, lautet eine Schauspielerredensart. Damit ist gesagt: siehst du so aus wie der, der du sein sollst, so bist du es schon zur Hälfte.

Diese Redensart gibt zu denken; man sollte meinen, die Verlebendigung des Dialogs sei für den Schauspieler die Hauptsache, seine Aufgabe bestünde darin, das abstrakte Wort der Dichtung mit Ton und

Ausdruck zu erfüllen, darum wurzle seine Fähigkeit im Klangbereich des Tons. Aber gefehlt: die echte schauspielerische Begabung beruht in der Frische und Ursprünglichkeit einer geistigen Anschauungskraft, ihr folgt die Natürlichkeit und Fülle des sprachlichen Ausdrucks von selbst. Mithin ist des Schauspielers erste Pflicht, die mimischen Anforderungen zu erfüllen, danach heißt er. Das wird nun von den Strebsamen und Einsichtsvollen erkannt und befolgt, wenngleich der einzelne auch in diesem Punkt von dem Geist des Ensembles abhängig ist. Kam es doch in einer Generalprobe eines Stückes von Sudermann vor, daß drei Darsteller erschienen, jeder mit dem prachtvollen Sudermannbart; zwei mußten ihn natürlich opfern, damit der eine zur Geltung kam. So kann die ausgeflügeltste Maske nur dann wirken, wenn sie sich von der Umgebung abhebt, die eifrigsten Modellstudien können vergeblich sein, wenn der Abstand von Figur zu Figur nicht gewahrt wird. Das bezieht sich freilich nicht nur auf die äußere, sondern vornehmlich auch auf die innere Gestaltung.

Nicht alle, die am Webstuhl der Schauspielkunst weben, sind auch wirklich Weber geworden, viele bleiben zeitlebens Handlanger, und der Schmerz des Künstlers ist, daß ihn und seine Absichten der Handlanger nicht begreift. So geschah es einem korrekten Hoffschauspieler, der in einer österreichischen Bäderstadt in der Hauptrolle von Lindaus „Der Andere“ gastierte. Er war glücklich, ein Modell für die Rolle gefunden zu haben, und sah zu seinem Kummer, daß die Figur

in die Umgebung nicht paßte. Er modellierte in Wachs, um ihn herum aber wurde Holz gespalten. Er wagte zu opponieren. „Ja, wissen's, auf die Klassiker san mir net eing'fuchst.“ Der Korrekte schmunzelte: „Lindau wird sich sehr geschmeichelt fühlen, daß Sie ihn immer unter die Klassiker zählen, aber Sie brauchen, um über die Absicht des Dichters orientiert zu sein, nur das Buch zu lesen.“ Der Einheimische stürmte in das Konversationszimmer. „Habt's g'hört? Habt's g'hört? Der fragt, ob ich das Buch gelesen habe? Ich hab noch net mal mein Roll'n g'lesen. . . wo kommt denn der her?“

Dieser Künstler brauchte kein Modell, viele seines Schlages begnügen sich mit gangbaren Klischees, gleich den verschiedenen Schminkestangen littera F, littera K. Figuren, abseits vom Herkömmlichen, „sind nicht auf der Walze.“ Freilich denen, die Originalen nachlaufen' kann ihr Schöpfungsdrang gelegentlich übel bekommen, namentlich in kleineren Städten, wo man sich gegenseitig genau kennt. In Karlsruhe stülpte eines Tages ein Schauspieler in einer neuen Rolle den Kragen seines Überrockes auf, zog beim Gehen in eigentümlicher Weise die Schultern hoch, hatte einen Zylinderhut auf dem Kopf, und ohne daß er die entsprechende Maske gemacht hatte, rief das ganze Theater: das ist ja der Mottl! Ein andermal hatte an der gleichen Stelle ein anderer Schauspieler ein absonderliches Beinkleid an, der Mode direkt entgegen, Stoff und Muster vom Landläufigen abweichend. Wieder lachte das ganze Haus. Der Schauspieler hatte von sonstigen

Außerlichkeiten seines Modells — diesmal war es ein alter, behäbiger Herr — nichts übernommen als die Hose; aber das genügte, die Hose kannte die ganze Stadt.

Die rasche Auffassungsgabe eines Publikums ist übrigens sehr bemerkenswert, sie bestätigt die alte Erfahrung, daß im Bereich der Bühne Andeutungen oft wirksamer sind, als die volle Ausführung es sein kann; das Überraschende, das in manchem Erfolg oder Mißerfolg liegt, findet auf diese Weise seine Erklärung; wer die Auffassungskraft eines Publikums unterschätzt, verstimmt es leicht. Um aber bei unserm Gegenstand zu bleiben. Die Verwandlungskünstler, die im Varieté in der Geschwindigkeit eine Reihe von Köpfen zeigen: Bismarck, Beethoven, Hindenburg usw., bedienen sich nur dürftiger Mittel zur Herstellung der Masken, dennoch erkennt man das Urbild sofort. Ein Ähnliches gilt in diesem Punkt für die theatralische Darstellung. Zur Maske für den Wallenstein z. B. genügt die kurze, rote, sogenannte Malkontentperücke und der Knebelbart; für den Großen Fritz Haarbeutel, Krückstock, vorgebeugte Haltung, linker Arm am Rücken; für den Alba der lange Spitzbart, die buschigen Augenbrauen; für Napoleon die Stirnlocke und das wachsbliche Gesicht usw. Unendlich einfach und kaum zu vergreifen. In diesen Fällen aber ist die gute Maske noch lange nicht die halbe Rolle, weil sie nicht dem Leben entnommen, kraft des inneren Anschauungsvermögens in eigenes Gebild verwandelt wurde, sondern aus zweiter Hand einem Vorbild entstammt. Auch

dem Maler wird die starre, nur bildhafte Haltung seines Modells nicht immer genügen, namentlich dann nicht, wenn er ein Porträt auf der Staffelei hat; er muß das Gesicht, das er malen will, wie ein Seelenanatom studieren, um die Summe aller empfangenen Eindrücke wiedergeben zu können. Auf diesen Weg der Beobachtung der Eigenschaften seines Modells ist der Schauspieler noch strenger gewiesen als der Maler, weil hier der Wiedergabe des rein Außerlichen bestimmte Grenzen gezogen sind. Der realistische Schauspieler oder vielmehr der Darsteller des „Genre“ ist in diesem Fall besser daran als sein Kollege von der historischen Fakultät. Jener kann die Augen aufmachen, die Leute und Leutchen, die er verkörpern soll, laufen in allen Spiel- und Gangarten um ihn herum, er braucht nur zuzugreifen; wo aber kriegt der historische z. B. das Modell für Richard III. her? Für die Verkörperung dieser und ähnlicher Rollen sind ihm die „Vorbilder,“ soweit sie schauspielerischen Darstellungen entstammen, eher schädlich als nützlich; ihn machen sie oft unfrei und das Publikum voreingenommen. Wo findet er in der Umgebung des Tages das menschliche Modell für den Coriolan, den Lear, den Faust? Für all die großen Gewalt- und Höhengemessen im Umkreis der Literaturen? Da gilt es denn, kraft der eigenen Phantasie, sich selbst das Modell zu schaffen, durch emsiges Vertiefen in die Absichten der Dichtung den Schlüssel für die Darstellung zu finden, am Born der Geschichte zu schöpfen, im Nachleben ihrer bedeutsamen Erscheinungen den Umgang

mit großen Männern zu pflegen, den das wirkliche Leben selbst nicht bietet. Die Ausbildung der eigenen künstlerischen Persönlichkeit des Schauspielers ist freilich die technische Voraussetzung, die Leidenschaften in ihren mannigfachen Regungen und Ausdrucksformen lassen sich nur in eigener Brust an der Quelle studieren. Nicht daß der Schauspieler die Eigenschaften der Rolle anzunehmen braucht, sein innerer Mensch nur muß dem Instrument gleich sein, auf dem die Leidenschaften und Affekte, in denen sich die Rolle bewegt, mühelos und jederzeit in ihren Erscheinungen hervorgerufen werden können. Alle Griffe muß er beherrschen, die dünnen Saiten aber, auf denen die Alltagsmisere kimpert, für die Darstellung des Heroischen auszu-
schalten wissen.
