

Badische Landesbibliothek Karlsruhe

Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe

Otto Kienscherf: Vom künstlerischen Problem des Schauspielers

[urn:nbn:de:bsz:31-220083](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:31-220083)

VOM KÜNSTLERISCHEN PROBLEM
DES SCHAUSPIELERS

Von Otto Kienscherf

Wird das Schicksal der deutschen Bühnenkunst erörtert und erwogen, wie dem behaupteten fortschreitenden Verfall Einhalt zu tun und wie die Grundlage zu schaffen sei, auf der sie die neuen, höheren Aufgaben unserer lebendigen Gegenwart besser lösen könne, so ergibt sich schließlich die Frage: Kommt der Schauspielkunst überhaupt die von ihr beanspruchte Schätzung als eines der wichtigsten und untrüglichen Kennzeichen für die kulturelle Reife eines Volkes zu oder mißt sie sich eine Bedeutung bei, die selbst durch ihre besten Leistungen nicht gerechtfertigt wird? — Einmal angenommen, die Schauspielkunst wäre der höchsten Schätzung würdig und die berufene Pflegerin wichtiger geistiger Güter, die gerade dieser Pflege nicht entraten können, wenn sie nicht ihren Zweck verfehlen und auf ihre tiefste Wirkung verzichten sollen: dann ist kaum ein Zustand denkbar, der die natürlichen Lebensbedingungen einer im besten Sinne künstlerisch strebenden Schaubühne erfolgreicher zu zerstören fähig wäre, als der bestehende. Aber jeder, der bedeutende Forderungen an den öffentlichen Kredit stellt, hat die Verpflichtung, sich genügend zu legitimieren. Wenn die Schauspielkunst nicht zu beweisen vermag, daß ihr Anspruch zu Recht besteht, werden Mißtrauen und Vorurteil, diese ihre uralten Widersacher, nicht schweigen.

An mehr oder minder geistreichen Versuchen, Art und Charakter der mimischen Kunst zu deuten, hat

es nicht gefehlt. Eine befriedigende Lösung brachte keiner. Obwohl nun zwar der Begriff „Kunst“ gemeinhin ebenso wenig eine vollkommen klare, dem schlichten Verstande einleuchtende Erklärung zu erfahren pflegt, so ist es doch gerade die Schauspielkunst, an der das Unzureichende all jener Bemühungen besonders deutlich zutage trat. Hier ward es offenbar, daß mit den schönsten Umschreibungen nichts gewonnen ist. Die anderen Künste bieten dem Auge doch immerhin einen imponierenden Apparat greifbarer Ausdrucksmittel, deren Handhabung und Beherrschung unleugbare, nur durch Fleiß und Begabung zu erwerbende Geschicklichkeit voraussetzt. Ihre Werke sind — einmal vollendet — von ihrem Schöpfer losgelöst und führen ein selbständiges Dasein. Solcher Merkmale kann sich die Schauspielkunst nicht rühmen. Zwar könnte man von der Art der Wirkung, die sie zu üben vermag, auf eine Wesensgleichheit schließen. Zwar hat tiefere Einsicht seit altersher für die Echtheit ihrer edlen Herkunft plädiert. Aber — in einer Epoche, wie der unserigen, die selbst an die geheiligtesten Überlieferungen die kritische Sonde legt, gilt auch das Zeugnis erlauchter Geister keineswegs mehr als beweiskräftig genug und wird mit derselben Skepsis geprüft, wie der Charakter derjenigen, für die es einstehen zu dürfen glaubt. Der Schauspieler — so lautete das vulgäre Urteil — bedarf keiner Instrumente, auf deren kunstgemäßen Gebrauch er unbedingt besonderes Studium verwenden müßte. Er ist sein eigenes Instrument, und das beherrscht ja in zureichendem Maße jeder gesunde Mensch schon kraft seiner normalen Naturanlage. Hinsichtlich dieses „Instrumentes“ halten sich ja — Gott sei's geklagt! — unzählige Menschen für vollkommen ausgerüstet zum „Theaterspielen“. Was da außer der alles erklärenden Routine noch erforderlich sein soll, gehört doch zu den unwägbaren Dingen, die noch keiner zu definieren vermochte und deren Vorhandensein zu behaupten der Berufsschauspieler natürlich ein sehr durchsichtiges Interesse hat. Also der Schauspieler und sein Instrument ist ein und dasselbe. Aber diesem Künstler ist es noch viel bequemer gemacht.

Auch das dritte Erfordernis, das Produkt seines Schaffens, das Kunstwerk — es ist mit jenen beiden identisch. Eine Kunst, die solchermaßen Ursache und Wirkung vermengt, bei der der Maler mit seinen Farben, dem Pinsel, der Leinwand und schließlich auch noch mit dem Bilde zu einer untrennbaren Einheit verschmilzt, trägt den Stempel der Spiegelrecherei. Solange die Theaterleute dieses Phänomen nicht bündig zu erklären wissen, wollen wir uns ja wie bisher gern daran ergötzen und uns die Gebilde unserer Dichter vortäuschen lassen, aber für große, echte Kunst können wir es beim besten Willen nicht halten. Also urteilt seit jeher der nüchternsolide Normalverstand.

Und — in der Tat — auf welchem anderen Kunstgebiet wuchert die Nichts-als-Handwerkerei so üppig und schamlos wie hier! Ist es noch sonstwo annähernd so schwierig, die Grenzen zwischen Kunst und Mache zu ziehen! Wie, wenn diese Grenzen gar nicht vorhanden wären und nur in unserer von frommen Wünschen mißleiteten Einbildung beständen? Wer gibt uns denn endlich eine Lösung des Rätsels, das in dem Worte Kunst eingeschlossen liegt, damit wir daraus zu folgern versuchten, was Schauspielkunst an sich ist und was nicht? — Nicht alle, die es angeht — leider —, aber doch einige haben solchen Fragen nachgedacht und die Qualen des Zweifels bitter empfunden.

Nachdem unsere kritische Epoche gegen alle bisher vernommenen Zeugen, die wir die ästhetischen Instinkte nennen können, den Einwand der Befangenheit erhob, hatte eigentlich nur noch ein Beweismittel Aussicht auf allgemeine Anerkennung, und dieses Mittel bietet uns die Wissenschaft. Hat mir doch selbst jüngst erst ein führender und das Theater als eine unentbehrliche Bildungsanstalt nicht missenwollender Politiker rundweg erklärt, er sähe das einzig Imponierende in der Schauspielerei, die keine Kunst im strengsten Sinne sei, in der ihm wunderbar erscheinenden Gedächtnisschulung. Schauspielkunst wäre demnach Gedächtnisartistik, sodann — in zweiter Linie — Körperdressur und Sprachtechnik als Mittel täuschender

Nachahmung. „Kunst“ wäre das nur nach dem Alltags Sprachgebrauch...

Als das Wesentliche im Prozeß des künstlerischen Schaffens gilt die Intuition, das heißt: ein geheimnisvoller Vorgang, der zwar nicht gänzlich dem Willenseinfluß des Künstlers entrückt, aber jeglicher Willkür unerreichbar ist. Bei Schopenhauers „willenloser Erkenntnis“, mit welcher Definition bei voller Erkenntnis und normaler physiologischer Funktion der Wille ausgeschaltet wird, kann man sich des Eindrucks eines logischen Widerspruchs nicht erwehren, obwohl man gleichzeitig fühlt, wie nahe der große Philosoph der Lösung des Problems kommt. Die Untersuchungen auf dem Gebiet psychophysiologischer Wissenschaft nun — die in Deutschland in dem Leipziger Gelehrten Wilhelm Wundt einen ihrer glänzendsten Vertreter hatte — haben den Weg gewiesen, auf dem allen bekannten Umschreibungen des künstlerischen Mysteriums die wissenschaftliche Deutung gefunden wurde. Und diese Deutung schöpft aus dem Vorgang der Hypnose, indem sie zeigt, wie alle charakteristischen Merkmale dieses Phänomens sich auch bei dem intuitiven Schaffensprozeß des Künstlers nachweisen lassen, wie es sich hier wie dort nicht um eine aufgehobene, sondern im Gegenteil um eine gesteigerte Willenstätigkeit, aber mit Ausscheidung der Willkür, handelt. Zum besseren Verständnis und um der Bildung falscher Auffassungen vorzubeugen, sei jene Formulierung des hypnotischen Zustandes zitiert, die Wilhelm Wundt als die wissenschaftlich zulässige aufstellt: „Wenn sich ein größerer Teil des Zentralorgans (Gehirns) infolge hemmender Einwirkungen in einem Zustand funktioneller Latenz befindet, so ist die Erregbarkeit des funktionierenden Restes für die ihm zufließenden Reize gesteigert. Voraussichtlich wird diese Steigerung um so größer sein, je weniger durch vorausgegangene Erschöpfung die im Zentralorgan vorhandenen latenten Kräfte verbraucht werden.“ Wir haben es demnach mit einem funktionellen Prozeß zu tun, der in seinem physiologischen Verlauf freilich bis heute noch nicht einwandfrei bloßgelegt, vielleicht auch

gar nicht erforschbar ist, dessen Besonderheit jedoch keinem Zweifel unterliegt. Den beim künstlerischen Schaffen entscheidenden analogen Vorgang bezeichnet schon Max Martersteig in einer glänzenden Studie zum Problem des schauspielerischen Schaffens als „ästhetische Hypnose“, in die der sensible Künstler durch irgendwelche Reize versetzt wird. Diese Reize — Suggestionen — können sehr verschiedener Art sein. Die Erhabenheit eines Naturschauspiels, persönliche oder mitgeteilte Erlebnisse, plötzlich auftauchende Erinnerungen, Gemütserschütterungen, Einbildungen, Gegenstände jeglicher Art, kurz: jede mögliche Erscheinung der sinnlichen und begrifflichen Welt kann einzeln oder mit mehreren zum Ausgangspunkt eines suggestiven Anreizes werden und mit höchster Eindringlichkeit auf bestimmte Teile des Cerebralsystems in der Weise wirken, daß der übrige größere Bezirk zwangsweise in funktionelle Ruhe versinkt. Die im Zentralorgan vorhandenen Energien richten sich mit gesteigerter Anspannung auf die im Banne der Suggestion stehende Gehirnsphäre und bewirken so die Entstehung eines konzentrierten Reflexbildes der suggerierten Vorstellung. Wir haben in diesem Prozeß die geheimnisvolle Übertragung des psychischen Phänomens der Intuition (der inspirativen Empfängnis) auf den physischen Organismus. Diese Übertragung bedingt den künstlerischen Schöpfungsakt. Dieser wiederum, der zweite Teil des deutbaren Vorganges, der das Kunstwerk erst zur Erscheinung bringt, ist wahrscheinlich von der Stärke des treibenden Willens abhängig, das heißt davon, ob dessen Kraft nach der vorangegangenen Anspannung noch ausreicht, das innerlich Geschaute sinnfällig darzustellen. Der echte, der Vollkünstler, wird in diesem Abschluß erst seine Befriedigung finden. Er bedeutet ihm die Erlösung, nach der alles in ihm drängt. Es sei hier gleich betont, daß die Hypnose, und auch die ästhetische, keine neuen Vermögen zu schaffen imstande ist, sondern nur das Vermögen des Individuums zur ungemessenen und seltenen Leistungsfähigkeit steigert.

Die „wunderbaren“ Ergebnisse gewisser „exakter“ Versuche scheinen zwar dieser Einschränkung zu

widersprechen, in Wirklichkeit bestätigen sie sie. Ein Mensch, dem in der Hypnose suggeriert wird, er sei ein Hund und er solle als solcher bellen und beißen, kommt wohl diesem Befehl nach. Aber das Abbild des Hundes, das dann zur Darstellung kommt, bleibt doch immer nur eine mangelhafte Imitation, eine Karikatur. Es ist ein Hund, der mit Ausdrucksmitteln dargestellt wird, die dem Wesen eines Hundes nicht entsprechen, und — sofern dieses Experiment für uns überhaupt Beweiskraft hat — kann es uns nur zu der Feststellung nötigen, „daß keine Suggestion wirksam werden kann, die über die Gaben und früheren bewußten — oder auch unbewußt gebliebenen! — Erfahrungen des Individuums hinausgehen.“ In unserem Falle konnte die Suggestion zum Teil wirksam werden, da der „Hund“ wohl im Erfahrungsbereich des Hypnotisierten lag, hingegen das, was seine glaubwürdige Verkörperung erfordert, natürlich über die Gaben des Darstellers hinausging. Hätte dieser weder durch Augenschein noch durch Schilderung von einem Hunde je etwas erfahren, so wäre die Suggestion überhaupt unwirksam geblieben. Ich möchte bei dieser Gelegenheit gleich an den bekannten Vorgang in dem einst viel gelesenen Roman „Trilby“ erinnern. Die hier wirksam werdende „Suggestion“ verdient keinerlei Glauben. Trilby, von der wir wissen, daß sie allerdings mit einem in solcher Vollkommenheit seltenen Singapparat ausgerüstet, dabei aber absolut unmusikalisch und talentlos ist, wird in der angeblichen Hypnose zu einer Gesangskünstlerin allerersten Ranges. Damit das Unmögliche glaubhaft erscheine, wird die Sache so hingestellt, als sänge eigentlich nicht sie, die absolut Unbegabte, sondern der stimmlich vernachlässigte Svengali, der Hypnotiseur, durch sie. Sein Genie bediene sich ihrer, ihres Stimmorgans, als eines willenlosen Werkzeuges. Man sieht, es handelt sich also um etwas ganz anderes. Trilby ist das in „Trance“ versetzte Medium, in dem sich der Geist Svengalis manifestiert. Wir stehen auf dem höchst unsicheren Boden spiritistischer Phantastik, wo schließlich das Unmöglichste möglich und das Unglaublichste zu glauben Pflicht ist.

Auf unser Thema zurückkommend und uns zu unserem eigentlichen Gegenstande, dem Problem des Schauspielers, wendend, ist nun zu untersuchen, wie sich die von dem Phänomen der ästhetischen Hypnose gewonnene Vorstellung auf die Schauspielkunst beziehen läßt. Aus dem Gesagten ergibt sich als logische Folgerung, daß das Schaffen des echten Schauspielers genau in demselben Vorgang seine ausreichende Deutung erfährt und somit als Kunst in vollem Sinne angesehen werden muß. Als das für das Zustandekommen der schauspielerischen Leistung Wesentliche wird immer mit Recht Umwandlungsfähigkeit gefordert, wenn anders nicht nur ein Bild erscheinen soll, das als Resultat reiner Verstandesarbeit und technischer Gewandtheit auf der Stufe sehr geschickter Imitationskunststücke stehenbleibt, anstatt sich zur Höhe einer innerlich erlebten Schöpfung zu erheben. An dem Mangel einer vollkommen einleuchtenden Erklärung für dieses sogenannte Transfigurationsvermögen aber scheiterte jeder Versuch, dem Verstande begreiflich zu machen, was im Gefühl unklar geahnt wurde. Und je nachdem in einer Epoche der nüchterne Verstand oder das schwärmende Gefühl vorherrschend war, sank oder hob sich die allgemeine Wertschätzung der Schaubühne. Nicht so kraß, als eben an der Schauspielkunst, machten sich diese Wandlungen an andern Künsten bemerkbar, die zum Unterschied von jener bleibende, den Augenblick überdauernde Werte schufen, an denen die Wirkung jederzeit kontrolliert und von neuem bestätigt werden konnte. So bemerken wir immer einen gewissen Hochstand der Achtung vor der Schauspielkunst in Zeiten, die vornehmlich durch idealistische Welt- und Kunstanschauung sich auszeichnen.

Heute bietet sich also die Möglichkeit, in dem wissenschaftlich analysierbaren Vorgang der Suggestion und Hypnose eine auch dem ungelehrten Verstande annehmbare Erklärung der Transfiguration zu finden.

An den Schauspieler ergeht die Aufforderung, eine Gestalt des Dichters darzustellen, das will sagen: ihren Wesensinhalt zu seinem eigenen zu machen.

Er soll sich seiner Ichheit entäußern und dafür die der darzustellenden Person annehmen. Wir sehen diese Transfiguration bei verwandlungsfähigen Schauspielern sich tatsächlich vollziehen. Wie geschieht das? Das Beispiel der Hypnose gibt darauf Antwort. Dem suggestiblen Individuum wird der starke Anreiz zur Suggestion. Eine solche Suggestion übt auf den empfänglichen Künstler das Werk des Dichters, das da als Buchstabenfolge vor ihm auf dem Papier liegt. Die intime Beschäftigung mit seiner Rolle beim Studium und auf den Proben bereitet den Augenblick vor, da die Suggestion zur vollen Wirkung kommen und die ästhetische Hypnose eintreten soll. Die durch sie vollzogene Umwandlung ist nun auf Grund der heutigen psycho-physischen Forschung nicht anders vorstellbar, als daß der ursprüngliche Zusammenhang des „Ichbewußtsein“ gelöst und dafür die Kausalität einer fremden Gestalt aufgenommen und wirksam wird. Die Möglichkeit, das „Ich“ mit all seinen Beziehungen los zu werden, damit ein fremdes „Ich“, eine fremde Wesenheit, das Vorstellungszentrum beherrschend, eingeführt werden könne, — diese lang angezweifelte Möglichkeit verwirklicht sich in der „ästhetischen Hypnose“.

Das Loswerden des bewußten Ich kann nichts anderes sein, als eine Funktionshemmung aller das gewohnte Ichgefühl bestimmenden Hirndynamismen, wie sie in der Hypnose eintritt. Diese Hirndynamismen machen nun in der Hypnose ihre kausale Bedeutung für das Ichgefühl nicht mehr geltend. Dagegen tun das nun andere, durch die Suggestion zu gesteigerter Tätigkeit gereizte Vorstellungszentren in erhöhtem Maße: sie schieben dem Ich eine andere Kausalität unter, eben die des dichterischen Charakters, wodurch es zwar nicht tatsächlich, aber doch dem nun vorherrschenden triebartigen Bewußtsein nach ein anderes wird. Ein Bewußtsein, das nur die Kausalität begreift, die die Suggestion ihm aufgezungen hat. — Hieraus ergibt sich nun auch die Erklärung dafür, wie der Schauspieler Charaktere glaubhaft zu verkörpern vermag, die seinem sittlichen Empfinden widerstreben müssen. Das oft beobachtete Bemühen vieler Darsteller, das Sittlich-Un-

geheure durch logisches Abwägen von Ursachen zu rechtfertigen, die doch wieder einem sittlichen Empfinden entlehnt sind, wird stets unzulänglich bleiben und im Hinblick auf die doch gewollte große Wirkung versagen. Nur wenn wir uns denken, daß der kontrollierende Einfluß der sittlichen Sphäre ganz und gar außer Funktion gesetzt wird und dafür die Region der triebhaften Selbstsucht in gesteigerte Reizbarkeit gerät und zur Alleinherrschaft kommt, ist die Möglichkeit einer Transfiguration solcher Art glaubhaft.

In vollem Einklang mit dieser Theorie der ästhetischen Hypnose ist zu bemerken, daß auch die vollendetste Transfiguration durchaus noch nicht für die Güte der Darstellung entscheidend ist, jedenfalls aber für ihre Intensität. Für jene ist von Wichtigkeit, daß die Suggestion nicht etwa Ansprüche stellt, denen die Gaben und früheren, auch unbewußten, Erfahrungen des Schauspielers nicht entsprechen. Die Hypnose käme entweder gar nicht oder nur mangelhaft zustande, falls die suggerierte Gestalt über das Zuständige des Schauspielers hinausreichte. Wir verstehen nun, warum von anerkannt umwandlungsfähigen Schauspielern gelegentlich gesagt werden kann, sie wären dieser oder jener dankbaren Rolle trotz einiger sehr guter Momente vieles schuldig geblieben. — Also auch der begabteste Schauspieler ist nicht erhaben über die Notwendigkeit, immerwährend nach Erweiterung seines Gesichtskreises, nach Vertiefung seiner Geistes- und Gemütsbildung zu streben, damit die numerisch ohnehin schon überlegenen „korrekten“, verstandesgemäß nach Indizien „schaffenden“ Schauspieler mit ihren blässeren, innerlich unbelebten Leistungen nicht als die eigentlichen Vertreter der Schauspielerei gelten müssen und die allgemeine Meinung von der „Handwerkskunst“ noch begründeter erscheint, als sie es so wie so schon ist. Der „nur denkende“ und der „nur empfindende“ Schauspieler haben gewiß beide nichts Vorbildliches an sich, wenn schon der letztere unter allen Umständen der Stärkere, dem Quellgrund seiner Kunst Nähere ist. Er berechtigt wenigstens zu jeder Hoffnung, ihm ist alles er-

reichbar. Jener wird im besten Falle nur ein großer Routinier. —

Der Augenblick nun, in dem die empfangene Suggestion wirksam wird und die Hypnose den Darsteller völlig gefangen nimmt, stellt sich meist erst unmittelbar vor der Aufführung ein. Je nach Temperament oder Gewohnheit spielen dabei sehr verschiedene Dinge mit. Der gewöhnlich ausschlaggebende Faktor ist der ganze, zur vollen Entfaltung kommende Bühnenapparat, Kostüm, Maske, volle Beleuchtung, Anwesenheit des Publikums, kurz: der ganze Zwang des Ernstfalles. Unbewußt geht die Verwandlung vor sich, dem Ichbewußtsein lockert sich, wie oben ausgeführt, der Zusammenhang mit seiner Kausalität und sucht Ersatz in dem darzustellenden Charakter. Wie aus der Ferne — ähnlich dem Träumer, der sich selbst im Traum ganz außer sich wie eine von ihm losgelöste zweite Persönlichkeit handeln sieht — erblickt der wache Rest des Bewußtseins die neue Gestalt, sein „Pseudo-Ich“ in einer fremden Welt. Es findet hier die ästhetische Hypnose ihr kongruentes Gegenspiel in der künstlich zu bewirkenden teilweisen Hypnose, in der das Individuum bei vollem Bewußtsein zu handeln meint, während die Handlung und ihre Art doch nicht von seiner Willkür abhängt.

Hier sei gleich eine besonders auffallende Erscheinung berücksichtigt, die — wie manche andere Eigenheit im Wesen des Schauspielers — so gern zum Anlaß genommen wird, seine sprichwörtliche Eitelkeit zu bespötteln. Dieser Spott denen, die ihn verdienen! Bei dem echten Schauspieler indessen gewinnt der Umstand, daß er so großes Gewicht auf die Anwesenheit des Publikums legt, eine tiefere Bedeutung. Der Schauspieler braucht das Publikum als den Spiegel, der sein verwandeltes Ich zurückstrahlt. . . Sein fremdes Ich sucht die Beziehung zur Mitwelt; und eher erwacht dem angenommenen Ich der Mut nicht, sich zu entfalten, ehe es sich nicht von der Welt, die es umfängt, anerkannt fühlt. Diese Beziehung braucht, auf Grund seiner ungleich längeren Erfahrung, der noch wache Rest des Bewußtseins. — Jedes Ich braucht die Kenntnis dieser

Beziehung zur Umwelt als eine Bedingung für seine seelische Existenz. — Was Wille und Charakter ist im Menschen, treibt nach der Erkenntnis dieser Beziehung. Also sucht auch der Schauspieler für seine neue Ichheit diese Beziehung, die er noch nicht kennt, die er aber ganz bestimmter Art schon in der empfangenen Suggestion voraussetzte. Diesem kurzlebigen Ich sind nicht Jahre gegeben, diese notwendige Erkenntnis allmählich zu erwerben, sie muß sich sofort einstellen. Erst wenn das im günstigen Sinne geschieht, wenn sich das neue Ich in seiner Welt bewährt, kann es sich seinen Trieben überlassen. — Ich muß mir versagen, auf jene Zustände einzugehen, die sich nach dem Erwachen aus der ästhetischen Hypnose einzustellen pflegen, auf die eigentümlichen Erscheinungen geistiger Zerrissenheit mit all ihren wunderlichen Formen, die schließlich dem allmählich wieder ins Recht tretenden normalen Bewußtsein weichen.

Es ist schon angedeutet worden, daß die Selbstverantwortlichkeit der künstlerischen Individualität — wie es vielleicht den Anschein hat — durchaus nicht aufgehoben ist. Es sei daher zum Schluß daran erinnert, daß, weil das Individuum nie Suggestionen über seine Gaben aus früheren Erfahrungen hinaus empfangen kann, da solche nie wirksam werden, die Gaben und Erfahrungen in hohem Maße vorhanden sein müssen. Den ernstesten Künstler drängt es daher unablässig und unwiderstehlich, die Vorstellungszentren seines Hirns beständig mit seinen Zwecken dienlichen und notwendigen Anschauungsformen zu bereichern, damit sie durch die Suggestion geweckt werden können. So liegt in dem Verlangen, die Grenzen des ihm Zuständigen zu erweitern, die strikte Aufforderung, an dem Bildungsreichtum der Zeit nicht achtlos vorüberzugehen. Aber mit umso stärkerem Nachdruck muß es gerade heute gesagt werden: Bildung ist nicht Talent und kann es nicht ersetzen; sie wird ihm Wachstumswerte zuführen, es vertiefen können, aber sie kann dem unkräftigen Talent auch zur Gefahr werden und ihm den Blutstrom ursprünglichen Erlebens abschnüren, die Kraft unbekümmerten Gestaltungswillens lähmen.

Möglich, daß diese Auffassung des schauspielerischen Problems als eines hypnotischen Vorgangs in grobem Mißverstehen als ein die Bedeutung und Würde der Kunst herabsetzendes Bemühen hie und da aufgefaßt wird. Das wäre dann durch das Vorurteil gegen die Begriffe Hypnose und Suggestion verständlich, das in dem Maße schwinden wird, je mehr die psycho-analytische Aufhellung unseres Seelenlebens Gemeingut wird. Sollte auf dem Wege der naturwissenschaftlichen Methode später eine präzisere Erklärung des künstlerischen Intuitionsproblems ohne Zuhilfenahme von Hypnose und Suggestion gefunden werden, so wird der Vorgang dennoch nach denselben Gesetzen erklärt und nur seine Benennung gewechselt werden.

Es gibt nun — gerade heute wieder — Menschen, die, von der Welle der neuzeitlichen mystischen Bewegung erfaßt, auch für den künstlerischen Schöpfungsakt eine übernatürliche Deutung bevorzugen und folgerichtig für jene schauspielerische Umwandlungsfähigkeit die oben gezogenen Grenzen nicht glauben gelten lassen zu brauchen. Darnach hat dieser Vorgang übersinnliche Ursachen und ist nicht unbedingt abhängig von den zwar oft verborgenen, aber jedenfalls vorhandenen Anlagen und Trieben in der Seele des Künstlers. Diese Meinung ließe sich nur verteidigen, wenn kein Unterschied bestünde zwischen Eigenart und eigentlicher Art, wenn die eigentliche Art des Individuums gleichbedeutend wäre mit dem als Eigenart erscheinenden Bildungs- und Kulturergebnis, dem im gewöhnlichen Sinne Individuellen.

Schauspielerische Umwandlungsfähigkeit, die wie eine Entäußerung der Individualität wirkt, ist Grundbedingung unserer Kunst. Nur ist diese „Entäußerung“ nicht so zu verstehen, daß ein faktisches Aufgeben der eigenen eigentlichen Art und ein Aufnehmen ganz neuer, der Psyche des Künstlers völlig fremder Empfindungselemente möglich sei. Solche Anschauung führt in das Phantasieland willkürlicher Spekulationen zurück.

Die Umwandlung der Individualität setzt, je vollkommener sie ist, eine künstlerische Persönlichkeit

voraus, die nicht mit der untersten Kulturschicht ihres Wesens schon abgeschlossen ist, sondern eine Vollnatur, die im „Labyrinth der Brust“ — im Unbewußten — den üppigen Reichtum menschlicher und allzumenschlicher Instinkte birgt und nicht auf eine, wenn auch ehrenwerte, so doch dürftige Auslese kultivierter Gefühle beschränkt bleibt. Ein Goethe legte das Selbstbekenntnis ab, daß seines Wesens eigentliche Art eine Stufenleiter von Empfindungen und Trieben umspanne, die vom Niedrigsten, Gemeinen bis hinauf zu den göttlichsten Erhabenheiten reiche. Nur einen gab es, den er frei wußte vom Gemeinen, das uns alle fesselt. Und Shakespeare läßt seinen Prinzen Hamlet gestehen, daß er bei aller leidlichen Tugend sich dennoch solcher Vergehen anklagen könne, daß es besser wäre, seine Mutter hätte ihn nicht geboren. — Wer viel hat, kann viel geben; je nachdem die Skala klangfähiger Töne weit oder eng ist, werden sich diese in der künstlerischen Hypnose — sobald die leitende Melodie des normalen Wachzustandes zum Schweigen kommt und neue Motive eine andere Tonart und veränderten Rhythmus fordern —, zu neuen Klanggemälden fügen oder nur ein lückenhaftes Tonbild hervorbringen, dessen Mängel technische Geschicklichkeit zuweilen zu verschleiern vermag.

Wenn nun trotzdem einzelne Bekenntnisse hervorragend umwandlungsfähiger Schauspieler dazutun scheinen, daß sie innerlich gar keinen Teil haben an ihren bewunderungswürdigen Schöpfungen, so beweist das nur eine nicht auffallende, ja eigentlich wünschenswerte Naivität, die geradezu als Bestätigung der unverständenen, weil ja unterbewußten Zusammenhänge gelten kann. Die private Persönlichkeit ändert sich, indem das normale Ich-Bewußtsein hinter die umgeschichteten Elemente seines Wesens zurücktritt und sie wie aus weiter Ferne beobachtet, oft so total, daß man gemeinhin von einer Aufhebung der Individualität reden kann; aber hier wird nur eine durch den Kulturprozeß bedingte Erscheinungsform: die äußere Eigenart, aber keineswegs die innere eigentliche Art des Individuums beseitigt. Ist der individuelle Gehalt des

...h, nun dann entfällt da-
ner tiefgreuenden Entäuße-
ng. Es gibt ke... großen Künstler, der
nicht zugleich ein Mens... reicher und tiefer
Eigenart wäre. Und wenn er... Traume Dinge be-
geht, über die er sich, erwacht, schauernd entsetzt,
so kann er sich durchaus nicht damit entschuldigen,
daß ihm seine sonst so normale Eigenart abhanden
gekommen war und sein unschuldiges Ich von ihm
gänzlich fremden Trieben im Schlaf überrumpelt
worden wäre. Was da triebartig hervorbrach, ist sei-
ner Art — er mag wollen oder nicht — zugehörig, ist
nicht ein absolut Fremdes, von außen hinterlistig
Eingedrungenes. Und — Hand auf's Herz, ihr Kul-
turmenschen mit dem hundertfach erprobten sitt-
lichen Bewußtsein! Begeht Ihr wirklich nur träu-
mend Dinge, die Euer Gewissen verdammt? Kämpft
keiner je am hellsten Tage unter den Augen seines
sittlichen Urteils mit gewaltsam empordrängenden
Trieben der Rachsucht, des Neides, des Hasses wie
mit Dämonen, deren er Herr zu werden sucht und
die ihn nicht selten zu Taten teuflischer Grausam-
keit treiben — zum Glück nur in Gedanken?...

Was da ans Licht trat, ist unseres Wesens Teil,
und wenn wir's meistern, mit Abscheu von uns wei-
sen, einem jeden, der solches je träumend oder wa-
chend empfand, entschleierte sich seines Wesens
eigentliche Art.

Kohle — Graphit — Diamant, drei grundverschie-
dene Individualitäten, scheint es. Und im Hinblick
auf ihre Erscheinungsform sind sie's auch. Dennoch
stellen die drei in ihrem eigentlichen Wesen völlig
gleiche Arten dar, verschieden nur als Produkte ver-
schiedener chemischer Kulturen, als Ergebnisse an-
ders verlaufener Kausalitäten. Werden durch che-
mische Prozesse die kausalen Bedingungen aufge-
hoben, so offenbart sich die individuelle Gleichheit
aller drei. Nicht, was der Stoff durch Kultur
wurde, sondern was er von Natur ist: das erken-
nen wir dann als seine eigentliche Art.