

Der große phantastische Spuk des aus den Tagen der Spätantike und des arabischen Mittelalters überlieferten, gegen Ende des Mittelalters noch einmal zu fieberhaftem Leben wiedererweckten Sternenglaubens war zu Ende — jedenfalls in der Kunst. Nicht einmal die so geschichtssüchtige, vergangenheitsstrunkene Romantik des 19. Jahrhunderts hat es gewagt, den traumhaften Bilderkreis des magischen Weltbildes im Zeitalter Doktor Fausts, Agrippas und Paracelsus' noch einmal im Bilde zu beschwören.

Das Geheimnis des „Stars“

Von WERNER BARZEL S. J.

In Australien hat vor einiger Zeit ein Mann, so wird berichtet, sieben Wochen hindurch jeden Tag den Film „Paleface“ besucht, weil sein Lieblingsschauspieler Bob Hope darin zu sehen war. Wenn dies auch ein Rekord sein dürfte, so ist es doch bezeichnend dafür, welche Macht der „Star“ über seine Begeisterten ausübt. Auch bei uns hat der Star Herrscherrechte. Sein Name ist auf dem Plakat viel wichtiger als Titel und Thema des Theaterstücks, des Films, des Konzerts. Es gibt Zeitungen, die fast davon leben, daß sie Vertrauliches aus dem Leben der Stars ausplaudern.

Überall, wo einzelne einer großen Zahl von Menschen gegenübertreten, sucht sich die Menge unter den wenigen den einzigen aus, dem sie halbgöttliche Verehrung darzubringen bereit ist, — wenn sie ihn findet. Der Star, ob in der Kunst, in der Politik oder im Sport, ist nicht einfach der Beste derer, die in die Arena treten. Sein Rang ist nicht relativ, sondern absolut. Der Star wird nicht gewählt und nicht gemacht. Er ist da und wird erkannt, oder er ist nicht da, und dann gibt es keinen Ersatz für ihn.

Man mag persönlich außerhalb des Bannes der Stars stehen, dennoch muß man sich mit dem Startum als einem gesellschaftlichen Phänomen unserer Zeit auseinandersetzen. Die Frage muß einem zu schaffen machen, wieso das Publikum da einem seinesgleichen einen solchen Vorrang der Ungleichheit einräumt. Der Star wiegt ihm nicht nur die ganze Mannschaft seiner Mitbewerber auf, sondern es erkennt ihn, für die Dauer seines Auftritts jedenfalls, zum unbeschränkten Herrn über sich an. Vor seinem Star gibt der Verehrer seinen Anspruch auf Gleichheit und Brüderlichkeit auf; er huldigt ihm, wie in den ältesten Zeiten einem König gehuldigt wurde.

Und dies, obwohl der Star sich keiner großen Taten rühmt. Er zeigt sich nur, und die Dinge, die er vollbringt, sehen äußerst menschenmöglich aus. Niemand sagt zu seinem Star: das könnte ich nicht, was du da tust. Eher ist jeder versucht zu sagen: das ist so leicht, das kann ich auch. Und doch beweist er durch seine Verehrung das Gegenteil: daß da ein Überlegener vor ihm steht, von dem er etwas empfängt, wofür er sich zu Dank verpflichtet weiß.

Der Titel Star ist freilich nicht mehr eindeutig. Der allzu reichliche Gebrauch, den die Filmreklame mit ihm trieb, hat ihn in Mißkredit gebracht, so daß er bisweilen einen verdächtigen oder gar anstößigen Klang bekommt. Soweit jedoch kurzlebiger Ruhm oder flitterhafter Glanz damit gemeint wird, enthält das Startum keinerlei „Geheimnis“. Und wenn man einer Persönlichkeit, um ihre Eitelkeit und ihre Arroganz zu brandmarken, „Starallüren“ nachsagt, so ist das noch kein Beweis, daß die negativen Seiten nicht doch etwas verdecken, was Anspruch auf wirkliche Größe erheben kann. Um sicher zu gehen, daß wir das Phänomen des Startums nicht verfehlen, halten wir uns deshalb zunächst an die wenigen Schauspieler, die nicht nur den Beifall der Masse, sondern auch die Bewunderung der Kritiker finden und die den Namen der Größe durch eine Reihe von Jahren bewahrten.

Wenn der große Schauspieler auf der Szene erscheint, ist es, als ob das Spiel einen neuen, seinen eigentlichen Anfang nimmt. Die übrigen Darsteller mögen unsere volle Aufmerksamkeit gefunden haben, er gewinnt sofort mehr: er erweckt Anteilnahme und, ob er gleich einen Schurken verkörpert, Sympathie. Es kommt etwas auf uns zu, das uns gefangennimmt und mitreißt.

Manche schreiben der äußeren Erscheinung des Schauspielers viel oder alles vom Erfolg zu. Nun ist nicht einzusehen, wie es physiologisch möglich sein soll, daß sich Menschen in ihrem Äußern so unähnlich sind, wie es Star und Nichtstar offenbar doch sind. Außerdem ist es ebenso eine Tatsache, daß viele Stars keine Schönheiten sind, wie es auf der Hand liegt, daß viele Schönheiten keine Stars sind. Trotzdem muß das Startum beim Äußern anfangen; denn wo sollte es bei einem Schauspieler sonst anfangen?

Es ist wohl weniger der Bau des Gesichts oder die Form des Körpers, was für ein längeres Anschauen den Menschen anziehend erscheinen läßt, als vielmehr die Art, wie einer sich bewegt und wie er sich äußert. Und darin gibt es große Unterschiede.

Eine Liebhaberaufführung kann einer professionellen an Frische und Enthusiasmus gleichkommen oder sogar überlegen sein. Aber der Unterschied ist immer unverkennbar in dem, was man auf englisch „timing“ nennt: der Präzision des Einsatzes und der Einteilung der Zeit. Der Berufsschauspieler ist hierin dem Amateur immer voraus, weil ein gewisses Maß technischer Ausbildung dafür unerläßlich ist. Der Star übertrifft seine Kollegen darin, weil die Vollkommenheit des Zeitfühlens außerhalb des Bereiches des Fleißes liegt.

Vollkommenes Timing ist nicht einfach Geschwindigkeit. Die könnte in vielen Fällen gelernt werden. Es handelt sich nicht darum, den frühesten Zeitpunkt zu erreichen, sondern den richtigen zu treffen.

Der richtige Augenblick eines Einsatzes ist der Höhepunkt einer Spannung. Diese kann nur einer bestimmen, der innerlich an ihr beteiligt ist; denn es

ist ja nicht eine mechanische, sondern eine menschliche Spannung zu er-messen.

In einem modernen Konversationsstück kommt es sehr auf die Rasch-heit der Reaktionsfähigkeit an. Ein bon mot kann viel von seinem Witz ein-büßen, wenn es auch nur um den Bruchteil einer Sekunde zu spät kommt. Beim hochdramatischen Moment besteht die Kunst manchmal mehr im Ab-warten. Der Amateur, der den Alba zu spielen hat, sagt die Worte, „Eg-mont, Euren Degen“, aufs Geratewohl, wenn sie sein Gedächtnis ihm an-gibt oder wenn der Souffleur sie ihm zuflüstert. Der geschulte Schauspieler weiß, daß er ein wenig hinzuhalten hat und daß es keineswegs gleichgültig ist, wie lange er zögerte. Der geniale Schauspieler läßt die Spannung genau bis auf den Punkt anwachsen, auf den die versammelten Umstände sie hin-treiben, und er trifft um so genauer, je mehr der vorhandenen Umstände, die Stimmung des Publikums miteingegriffen, von ihm erfaßt sind.

Die Eindringlichkeit des Spiels kann weiterhin gewinnen oder verlieren, je nachdem die Intensität im Verlauf der Handlung abnimmt oder anwächst. Der schwache Schauspieler kann seine Anfangshöhe nicht einhalten; er gleitet in der Dauer ab und braucht einen neuen Einsatz, um wieder zu neuer Höhe zu springen. Der starke Schauspieler bleibt die ganze Zeit hindurch auf der Höhe des Anfangs.

Wir brauchen nur einem beliebigen Schauspieler bei einem ganz gewöhn-lichen Vorgang zuzuschauen. Zum Beispiel nur: wie er sich hinsetzt. Zweifel-los besteht zwischen Noch-stehen und Schon-sitzen eine Spannung. Der Schauspieler, den wir beobachten, ist der Spannung durchaus gewahr. Daß ihm die Balance in der Spannung gelingt, erkennen wir daran, daß sein Hin-setzen geschickt aussieht.

Wenn wir nun dieselbe Aktion bei einem großen Könnern der körperlichen Bewegung, sagen wir bei dem Komiker Theo Lingen, wieder sehen, bemer-ken wir den Unterschied. Wenn Theo Lingen sich hinsetzt, dann bleibt er gleichsam auch sitzend noch zwischen Stehen und Sitzen. Auch nachdem er auf dem Stuhl gelandet ist (wahrscheinlich hat er sich auf keinen Stuhl gesetzt, sondern auf etwas, das leichter umkippt), ist er dem Stehen nicht ferner als den Augenblick zuvor. Wenn dann der Sitz unter ihm zusammen-bricht, so wird die komische Wirkung des Hinfallens durch keine Schwer-fälligkeit getrübt. Er hat nicht so fest gesessen, daß nicht noch Stehen in seinem Sitzen war. Darum ist sein Sturz noch graziös.

Das Hinsetzen ist nur ein Beispiel. Es soll dies veranschaulichen: der Star weicht der Spannung nicht aus, sondern er beherrscht sie, sie entgleitet ihm nie. Für ihn gibt es keine Einsätze, weil er nie aussetzt. Er ist fortwährend in Aktion; er ist immer „da“, auch wenn er zu schweigen hat.

Wir begreifen, warum hier etwas Außergewöhnliches vorliegt, wenn wir uns fragen, wie es möglich ist, daß ein Mensch so anhaltend in Spannung lebt, ohne davon aufgerieben zu werden.

Leben ist Spannung, und das Leben wird seiner Spannung nicht müde, solange es gesund ist. Wo die Spannung richtig angelegt ist, macht sie keine Beschwerde. Es ist eine Lust, Spannungen auszuhalten, — wenn man es versteht.

In den frei geschaffenen Spannungen, also in allen willkürlichen Bewegungen, können wir nicht endlos aushalten. Aber wir können rasch oder langsam ermüden, je nachdem wir die Bewegung richtig oder falsch ausführen. Ein erfahrener Kohleschipper weiß, wie er den Schwerpunkt seines Körpers am günstigsten ausnützt, so daß er am wenigsten Kraft verbraucht. Und der erfahrene Schauspieler weiß, daß es für ihn ebenfalls einen Schwerpunkt auszunützen gilt; nur ist es für ihn schwerer, ihn jeweils zu finden.

Kleist hat in seinem „Marionettentheater“ gezeigt, daß die anmutige Bewegung einfach die vom echten Schwerpunkt aus gesteuerte Bewegung ist. Der Mensch, der sich steif oder linkisch oder befangen bewegt, bewegt sich falsch. Seine Kraft setzt in einem ungünstigen Punkt an, darum ist sie als Kraft vergeudet und als Wirkung vertan. Der Mensch, der sich immer, oder doch möglichst oft, richtig bewegt, verbraucht ein Minimum an Kraft und erreicht ein Maximum an Wirkung. Er scheint voll unerschöpflicher Energie zu stecken; er wirkt frisch und von sprühender Lebendigkeit, seine Bewegungen sehen frei, mühelos und schön aus. Die Spannungen, die das Leben ausmachen und unter denen so viele verkrampt werden, scheinen ihn völlig locker zu lassen; sie bereiten ihm Vergnügen, und darum finden die andern an ihm ebenfalls Vergnügen. Es macht Freude, ihm zuzusehen, und jeder-mann hat ihn gern. Es scheint wenige solcher Menschen zu geben.

Der Star muß freilich über mehr als über die Bewegungen seines Körpers vom Schwerpunkt aus Herr sein. Da sind die vielen Pole des Gefühls, des Denkens und Wollens, die alle miteinander ringen und sich ausschließen wollen und die der Darsteller doch zusammenfassen und in einem geordneten Bild zum Ausdruck bringen muß. Wie vieles muß nicht in dem Innern des Schauspielers vorgehen und Wirklichkeit bekommen, der etwa die Rolle des Faust gestalten will! Wie kann er in dem Chaos der Gegensätze Ordnung halten?

Er könnte es nicht, wenn er sich der einzelnen Posten des Seelenbestandes Fausts durch aneinanderreihende Versammlung bemächtigen wollte. Sein Bewußtsein würde sich in der Vielfalt nicht zurechtfinden, und er könnte sich nicht anders helfen, als indem er, was seiner Übersicht zuviel würde, einfach fallen ließe. Damit würde die Rolle arm und unlebendig.

Aber es gibt eine Stelle, wo alle die ungleichartigen, an der Oberfläche so entgegengesetzten Züge sich in der Tiefe vereinigen. Sie gehören ja alle ein und derselben Persönlichkeit. Wenn das Bewußtsein des Schauspielers sich in dem Treffpunkt ansiedelt, in dem die Akte und die Eigenschaften des darzustellenden Charakters, so sehr sie einander widerstreiten mögen, unter dem Zwang der Personalität von selber zusammenkommen, dann beherrscht er

sicher und unverirrt ihre ganze Vielfalt; denn er hält sie an dem Zügel, der zugleich ihre Wurzel ist.

Es handelt sich also für den Schauspieler wieder darum, einen Schwerpunkt einzunehmen. Wenn schon das körperliche Bewegungszentrum nicht ohne weiteres jedermann zugänglich ist, so scheint noch mehr Auserwählung dazuzugehören, den Abstieg in den Mittelpunkt der Seele zu tun. Die meisten Menschen leben, wie sie ihren Körper vom einzelnen Glied aus, das heißt ungeschickt bewegen, so auch seelisch in den Randgebieten und in den Außenbezirken. Darum empfangen sie den, der ihnen wenigstens am Beispiel der fremden Seele zeigen kann, wie die Teile mit dem Ganzen zusammenhängen, als einen Offenbarer.

Das körperliche Bewegungszentrum ist, wenn wohl auch nicht ein mathematisch identischer, so doch ein endgültiger Punkt. Wer ihn einmal erreicht, hat keinen weiteren Fortschritt mehr vor sich. Der Schwerpunkt des Geistes dagegen ist nicht festzulegen. Man kann ihm immer noch näherkommen, man ist nie so tief in der Mitte, daß man nicht noch tiefer hineingehen könnte. Es eröffnet sich immer von neuem ein noch innerlicheres Innen.

Je zentraler das Bewußtsein des Schauspielers die Seele seiner Rolle durchdrungen hat, um so reicher, lebendiger, überzeugender ist sein Spiel. Denn um so mehr Vielfalt ist in ihrer lebendigen Einheit eingefangen worden. Der Laie, der etwa Richard III. spielt, gibt einen reinen Bösewicht, ganz schwarz gegen weiß. Sein Richard ist mehr eine Idee als eine Person. Der künstlerische Schauspieler mischt die Farben und vervielfältigt das Licht. Er differenziert um so mehr, ein je besserer Schauspieler er ist. Wenn der Umkreis der Gestalt so weit gefaßt ist, daß aus dem historischen Individuum König Richard von England der Ur-Richard hervortritt, der Archetyp von Intrigant und Usurpator, und wenn zugleich der ganze Reichtum der Gestalt dem Befehl einer möglichen menschlichen Person untersteht, dann empfindet das Publikum die Darstellung als groß.

Auch wer es vorher schon wußte, was der Name Richard typisierend bedeutet, meint es hier ganz neu zu erfahren. Der bekannte Begriff gewinnt Leben aus der Persönlichkeit des Schauspielers, die ihre Besonderheit und einigende Kraft der allgemeinen und sich abstrakt verstreuenen Idee zur Verfügung stellt. Wenn Typisierung und Personifizierung, beide im gleichen Maße, gelingen, dann erlebt der Zuschauer so etwas wie einen Rausch des Erkennens. Die Gestalt, die da auf der Bühne entfaltet wird, ist von allem Zufälligen, allem, was zwar historisch war, aber nicht sein mußte, gereinigt. Übrig bleibt nur das Beständige, das immer Wiederkehrende, das sich stets neu Verwirklichende. Jeder kann in der Gestalt wiedererkennen, was er selbst schon einmal gesehen und erkannt hat. Und doch sieht und erkennt er es gleichsam zum ersten Mal. Nie ist es ihm so deutlich geprägt, so eindrucksvoll und einleuchtend gegenübergetreten. Was ihm vorher nur ein Gedanke war, hat vor seinen Augen Fleisch angenommen.

Diese Mischung aus Bestätigung und Überraschung, wobei die Neuheit der Personifikation das Längstgewußte verjüngt und die Vertrautheit des Gedankens den fremden Menschen (der der Schauspieler ja ist), zum Freund macht, dies ist es, was an dem Spiel des großen Mimen so beglückt.

Der große Schauspieler muß ein Geist von tiefen Einblicken sein; denn nur wenn er seiner Rolle auf den Grund kommt, kann er sie allgemeingültig genug aufbauen. Deswegen braucht er kein Philosoph oder gar ein Gelehrter zu sein. Er muß Intuition besitzen. Doch ist das noch nicht genug. Die Intuition muß ans Licht gebracht werden, und zwar ans Licht der Scheinwerfer.

Ein Denker, ein Mystiker mag tiefer schauen als er. Seine Aufgabe ist es, das Geschaute nunmehr zur Schau zu stellen. Das Innen muß sich nach außen kehren, das Geistige muß so restlos wie möglich in Körperlichkeit aufgehen. Es darf nichts nur in der Mitte sein, sondern es muß am Rand auftauchen, in gespannte Vielfalt aufgelöst, wo es zu sehen ist. Hier ist ein weiteres Feld der großen Unterschiede. Unter seinen Kollegen mögen einige nicht weniger tief in der Konzeption der Rolle vorgedrungen sein als er. Aber wenn es dann zum Spielen kommt, können sie es nicht herausbringen so wie der Meister. Sie bleiben in ihrem Innen stecken; das Vorgestellte findet nicht den Weg in den Ausdruck. Der Star ist der Glückliche, bei dem sich Innen und Außen so weit wie möglich decken. Es fällt ihm leicht, seinen Körper bis in den letzten Nerv hinein zu mobilisieren; denn er beherrscht seinen Mechanismus vom Kontrollort aus, wo es nur des Drucks auf den Knopf bedarf. Und er hat die geistige Gestalt seiner Rolle in der Hand, weil er sie dort, wo ihre Bestandteile entspringen, begriffen hat. Wenn nun diese beiden Zentralen so eng miteinander in Verbindung stehen, daß sie reibungslos zusammenarbeiten, dann kann auf dem Wege der Übermittlung nicht allzu viel verlorengehen. Ohne Verlust kann es zwar nicht bleiben, weil das Geistige sich nie voll entsprechend durch das Körperliche wiedergeben läßt. Aber die Verluste können größer oder geringer sein. Der Star ist einer der wenigen Menschen, bei denen die beiden Mittelpunkte so nahe beieinander liegen, daß sie praktisch zusammenfallen.

Dadurch ist die Einheit des Lebens so stark geworden, daß sie freigebig wird in dem, was jede starke Einheit am liebsten tut: sich mitteilen. Darstellen heißt nicht nur: es zeigen, es sehen lassen, sondern es in Bewegung setzen, es über die Rampe senden.

Erst wenn der Zuschauer von einem Strom erreicht wird, der von der Bühne ausgeht, hat das Ereignis des Schauspiels begonnen. Das hat ja den Besucher vor allem ins Theater getrieben, daß ihm ein Zufluß an Leben versprochen wird, der ihn zu einer Insel der Entzückung fortträgt. Er erwartet, daß er, angeweht von einem gewaltigeren Atem, ein heißeres Dasein verspüre als sein eigenes, tägliches. Deswegen drängt sich immer dort das Publikum in Menge, wo es des ersehnten Zuwachses sicher ist. Der Star ist der Zauberer, auf den sich der Direktor sowohl wie der Besucher verlassen kann.

Ihm ist es gegeben, durch die beschwörende Kraft seines Spiels Überschüsse des Lebens aufzutreiben und auszuteilen.

Er kann diese Überschüsse nicht alle seinen eigenen Vorräten entnehmen; denn um so reich zu sein, müßte er mehr als ein Übermensch sein. Aber er weiß, daß die Überschüsse vorhanden sind: sie müssen nur hervorgeholt werden. Im Vertrauen darauf fängt er an, von dem, was er selbst hat, mitzuteilen; und da es mehr ist, als die anderen gewöhnlich zur Verfügung haben, kann er soviel geben, daß jeder etwas bekommt. Die kleine Gabe der Belebung, mit verschwenderischer Geste gespendet, ist groß genug, um alle sozusagen erst an den Tisch zu holen. Eine Gabe fordert zu Gegengaben auf, und so ist bald ein emsiges Suchen nach verschütteten Schätzen im Gange. Unter dem ständigen Anreiz des Faszinators, der mit immer volleren Händen auszuschütten scheint (da immer mehr zu ihm zurückkommt), schwillt die Bewegung des Gebens und Wiedergebens an: das Fest hat sich entzündet. Mehr Fühlen, Erkennen, Wollen regt sich als sonst im Alltag. Es ist eine große Stunde, man wird sie so bald nicht vergessen.

Um das Feuer zu entfachen, muß der Schauspieler verstehen, sich selbst in Brand zu setzen und dann den Mut haben, die anderen anzustecken. Und dazu gehört viel. Es klingt so einfach und ist doch so schwer für den Menschen, dieses: aus sich herausgehen, sein Herz auftun, sich selbst hingeben. Letztlich liegt hier das eigentliche Geheimnis. Es gibt Stars, die unter den übrigen Gesichtspunkten geradezu schlechte Schauspieler sind. Aber das eine macht sie unwiderstehlich, daß sie großzügig im Wegschenken ihrer selbst sind oder wenigstens (da es sich ja nur um ein Spiel handelt) — scheinen. Das Gesetz, daß wir Leben nur gewinnen, indem wir es verlieren, gilt in seiner Art auch für das Theater.

Gewöhnlich hat der Mensch Angst davor, sich aufzutun, sein Herz zu eröffnen. Gerade heute leiden so viele Menschen an Störungen der Kommunikation. Deswegen ist ihnen der Star so willkommen, der ihnen über die Hemmungen hinweghilft. Mit einer Bereitschaft, die oft schon in die Sucht übergeht, warten die Massen auf den Magier, der ihnen ihr Gefühl freilegt. Allein können sie sich nicht mehr aus ihren Befangenheiten erlösen.

Der Star hat den Schlüssel zu den verborgenen Schatzkammern der Menschen in der Hand. Wie hat er ihn gefunden? Er entdeckte, daß es für alle Menschen derselbe Schlüssel ist, und so gab er den seinen her, und die Versammelten staunen: er paßt. Indem sich der Schauspieler selber losläßt, gelangt er an den archimedischen Punkt, von dem aus ein ganzes Publikum sozusagen aus den Angeln gehoben werden kann.

Wir haben den Star zum dritten Mal in einem Zentrum angetroffen. Er ist ein Mensch, der stark genug ist, den Mittelpunkt zu bilden. Der große Schauspieler hat nur während der kurzen Zeit seines Auftretens groß zu sein. Zu Hause mag er schwach sein wie jeder Nachbar oder schwächer. Aber wenn er auf die Bühne tritt, muß er so viel Kraft in sich gesammelt haben, daß er wie ein Riese erscheint.

Es war bisher vom großen Schauspieler die Rede. Wenn man heute bisweilen mit dem Namen „Star“ etwas anderes als große Schauspielkunst bezeichnet, so ist an der Verwirrung die Reklame schuld. Geschäftsinteressen haben es soweit gebracht, daß jedes hübsche Mädchen, das eine Hauptrolle in einem Film spielt, als „Star“ angepriesen wird. Aber niemand kann willkürlich zum Star ernannt werden. Entweder übt einer die magische Anziehungskraft auf die Menschen aus oder nicht. Freilich hat nicht nur die hohe Kunst der Bühne ihre Stars, aber auch im Kino und im Kabarett wird die Bezauberung des Publikums im Grunde nach denselben Gesetzen bewirkt wie bei einer Tragödie. Wer die wesentlichen Eigenschaften des großen Schauspielers nicht hat, den kann auch die geschickteste Propaganda eines Filmkonzerns dem Publikum nicht als Star aufdrängen. Der anhaltende Ruf nach „neuen Gesichtern“ beweist, daß viele der so laut herausgestellten Schauspieler den zündenden Funken nicht schlagen können. Wenn nun trotzdem sich manche Namen auf den Plakaten behaupten, ohne daß der Kritiker entdecken kann, was außer einem schönen Gesicht das Verdienst dafür sein soll, dann ist zu bedenken, daß nicht der Geschmack des Kritikers maßgebend ist. Das Publikum findet dann eben an dem Schauspieler, dem Kritiker unverständlich, einen Zuspruch, der es in seinen Nöten tröstet; es sieht in der Darstellung etwas von seinen Sehnsüchten verwirklicht, und es fühlt sich von dem Lächeln der Diva, so fragwürdig es sein mag, geliebt. Wohl mag es in manchen Fällen bedauernswert sein, was da von Menschen als Trost, als Erfüllung, als Geschenk hingenommen wird. Aber der Star ist nicht schuld; er hat den Seelenkitsch nicht erfunden, er zeigt nur sein Bestehen an.

Das Urteil der Masse ist ferner nicht von moralischen Erwägungen geleitet. Deshalb ist es nicht zu verwundern, daß einer trotz des bisher Gesagten ein Star sein kann und zugleich ein Verführer. Niemals aber verdankt einer seine Macht über die Massen einfach seiner Unmoralität. Er kann sein Startum zum Bösen mißbrauchen, wenn er will; aber wenn er nicht schon ein Star wäre, würde ihm niemand Gehör schenken. Man muß nicht nur die Bosheit, sondern auch etwas vom Genie Satans haben, wenn man das Böse verlockend darstellen will. Denn Satan wäre völlig ungefährlich, wenn er nur böse und nicht zugleich ein gefallener Engel wäre.

Freilich hat der Verführer-Star den Vorteil, daß der gefallenen Natur das Böse auf den ersten Blick oft eindrucksvoller erscheint, als das Gute. Doch der einzige Schluß, der daraus gezogen werden kann, ist, daß einer, der das Gute eindrucksmächtig machen will, der stärkere Faszinator sein muß.