

Jens Roselt (Hg.) *Schauspieltheorien*



*Jens Roselt*, Theaterwissenschaftler und Dramatiker, Professor für Theorie und Praxis des Theaters an der Universität Hildesheim, zahlreiche Veröffentlichungen zur Theorie und Ästhetik des Theaters (u. a. *Phänomenologie des Theaters*, Fink 2008). Dramen beim S. Fischer Verlag (u. a. »Dreier«, in: *Theater Theater – Aktuelle Stücke* 12, Frankfurt am Main 2002). Dramatisierungen für die Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz in Berlin (»Erniedrigte und Beleidigte«, 2001) und das Theater Baden-Baden (»Rauch«, 2004). Übersetzung und Bearbeitung von Shakespeares »Der Sturm« und »Maß für Maß« (Münchener Kammerspiele) sowie »Der Kaufmann von Venedig« (Schauspielhaus Zürich).

# Seelen mit Methode

Schauspieltheorien vom Barock-  
bis zum postdramatischen Theater

Herausgegeben und mit einer Einführung  
von Jens Roselt

Alexander Verlag Berlin

Zweite Auflage 2009

© by Alexander Verlag Berlin 2005

Alexander Wewerka, Fredericiastr. 8, D-14050 Berlin

info@alexander-verlag.com

www.alexander-verlag.com

Alle Rechte vorbehalten.

Jeder Abdruck und jede Vervielfältigung, auch auszugsweise,  
nur mit schriftlicher Genehmigung durch den Verlag.

Lektorat: Christin Heinrichs und Katharina Broich

Druck und Bindung: Interpress, Budapest

Umschlag: Antje Wewerka unter Verwendung eines Fotos  
von Josef Kainz als Hamlet.

Printed in Hungary (July) 2009

ISBN 978-3-89581-139-5

## INHALT

- 8 Jens Roselt  
*Seelen mit Methode.* Einführung

### SCHAUSPIELTHEORIEN VOM BAROCK- BIS ZUM POSTDRAMATISCHEN THEATER

- 74 *Perfektion vom Scheitel bis zur Sohle – Franciscus Lang und  
das Barocktheater*
- 79 Franciscus Lang: Abhandlung über die Schauspielkunst
- 96 *Schicklich und empfindsam – Der ›heiße‹ Schauspieler bei  
Pierre Rémond de Sainte-Albine*
- 102 Pierre Rémond de Sainte-Albine: Der Schauspieler
- 112 *Kontrollierte Körper – Der ›kalte‹ Schauspieler bei Francesco  
Riccoboni*
- 116 Francesco Riccoboni: Die Schauspielkunst. An die Madame  
\*\*\* durch den Herrn Franziskus Riccoboni den Jüngern
- 124 *Im Gewebe von Körper und Emotionen – Gotthold Ephraim  
Lessing und die Hamburgische Dramaturgie*
- 128 Gotthold Ephraim Lessing: Hamburgische Dramaturgie.  
Drittes Stück, den 8. Mai 1767
- 134 *Schauspieler mit Verstand – Denis Diderot*
- 137 Denis Diderot: Das Paradox über den Schauspieler
- 148 *Über die allmähliche Verfertigung der Leidenschaften –  
Johann Jakob Engel*
- 152 Johann Jakob Engel: Ideen zu einer Mimik

- 169 *Ideale Schauspielkunst – Johann Wolfgang von Goethe*  
175 Johann Wolfgang von Goethe: Regeln für Schauspieler
- 192 *Charaktere auf und hinter der Bühne –*  
*Heinrich Theodor Rötcher*  
199 Heinrich Theodor Rötcher: Die Kunst der dramatischen  
Darstellung
- 208 *Schauspieler und Hypnose – Max Martersteig*  
213 Max Martersteig: Der Schauspieler. Ein künstlerisches  
Problem
- 221 *To feel, or not to feel? – William Archer*  
223 William Archer: Masken oder Gesichter? Eine Studie  
zur Psychologie der Schauspielkunst
- 230 *Erleben und Verkörpern auf der Bühne –*  
*Konstantin S. Stanislawski*  
237 Konstantin S. Stanislawski: Die Arbeit des Schauspielers  
an sich selbst
- 252 *Der Tod des Schauspielers – Edward Gordon Craig und die*  
*Über-Marionette*  
257 Edward Gordon Craig: Der Schauspieler und die  
Über-Marionette
- 274 *Verfremdete Figuren – Bertolt Brecht*  
278 Bertolt Brecht: Kurze Beschreibung einer neuen Technik  
der Schauspielkunst, die einen Verfremdungseffekt hervor-  
bringt

- 298 *Die Versinnlichung des Dramas durch den Schauspieler –  
Georg Simmel*
- 303 Georg Simmel: Über den Schauspieler. Aus einer »Philosophie der Kunst«
- 310 *Exzentrische Menschen – Helmuth Plessner*
- 313 Helmuth Plessner: Zur Anthropologie des Schauspielers
- 326 *Masken ab! Vom Schauspieler zum Performer –  
Richard Schechner*
- 330 Richard Schechner: Environmental Theater
- 358 *Das Spektrum der Darstellung – Michael Kirby*
- 361 Michael Kirby: Schauspielen und Nicht-Schauspielen
- 376 Jens Roselt  
*An den Rändern der Darstellung –  
Ein Aspekt von Schauspielkunst heute*

#### ANHANG

- 382 Zeittafel
- 387 Quellennachweise
- 390 Literatur
- 392 Personen- und Sachregister

Jens Roselt

## SEELEN MIT METHODE

*Einführung*

### **Eine eigenartige Kunst**

»Meine Aufmerksamkeit richtet sich so sehr an das Spiel einiger Schauspieler, daß ich nicht an die Folge der Szenen denken kann.«<sup>1</sup> Diesen Stoßseufzer eines Theaterkritikers konnten die Leser der Berliner *Litteratur- und Theaterzeitung* am 3. Juli 1784 vernehmen. Der Rezensent gesteht, daß er nicht in der Lage sei, »den genauen Ausgang des Stückes« mitzuteilen, weil er, statt auf die Handlung, in erster Linie auf die handelnden Schauspieler geachtet habe. Da es seinerzeit keine Schauspielführer gab, in denen er den Inhalt von F. L. Schröders Lustspiel *Stille Wasser sind betrüglich* hätte nachschlagen können, war der Kritiker auf seine eigene Wahrnehmung angewiesen. Schon im Mai, als er zum ersten Mal von der Aufführung schrieb, hatte er den Lesern angekündigt, daß er Verlauf und Ende des Dramas erst nach mehrmaligem Aufführungsbesuch würde mitteilen können. Er schätzte, daß er dafür noch dreimal ins Theater gehen müsse. Daß dies nicht ausgereicht hat, zeigt sein im Juli erfolgtes Geständnis, immer noch nicht auf etwas anderes als die Schauspieler geachtet zu haben.

Wer heutzutage eine Theaterkritik liest, kommt nicht selten zu einer gegenteiligen Beobachtung. Rezensenten teilen auch komplexe Handlungen problemlos mit und verstehen es sogar, Aussageabsichten von Autoren oder Intentionen von Regisseuren zu ermitteln und zu kommentieren. Allein die Frage danach, *was* die leibhaftigen Schauspieler auf der Bühne gemacht haben und vor allem, *wie* sie es gemacht haben, findet kaum Beachtung.

Was kann man über Schauspieler sagen, außer daß sie ›irgendwie gut waren und daß sie von was auch immer überzeugt sind?

Zweifellos sind Schauspielerinnen und Schauspieler die Fixpunkte der Aufmerksamkeit des Publikums. Man erwartet ihren Auftritt, man folgt ihren Bewegungen und lauscht ihrer Stimme. Auf der Bühne stehen keine Dramen, sondern Körper. Man beobachtet keine Ideen, sondern handelnde Menschen. Die analytische Beschäftigung der Zuschauer konzentriert sich jedoch häufig auf diejenigen Beteiligten einer Inszenierung, die am konkreten Abend der Aufführung zumeist gar nicht im Theater sind: Regisseure, Autoren oder Bühnenbildner. Sie gelten als die verantwortlichen Macher, während Schauspielerinnen und Schauspieler als Ausführende im toten Winkel des Interesses verschwinden. Während Zuschauer ihre Sinne auf die leibhaftigen Darsteller richten, erwarten sie den Sinn in vorgefertigten Konzepten und fremden Ideen. Sosehr man auch von der Stimme einer Schauspielerin in Bann geschlagen sein mag, in der Reflexion wird das faszinierende Hörereignis schnell auf den gesprochenen Text reduziert.

Die Schwierigkeit, schauspielerische Leistungen in Worte zu fassen, ist nicht der Inkompetenz von Publikum und Theaterkritik geschuldet, sondern verweist auf eine Eigenart, die im Vorgang des Schauspielens selbst begründet ist. Die Beurteilung von Schauspielern wird nämlich dadurch heikel, daß dabei »die Verachtung der Kunst immer zugleich die Person streift«<sup>2</sup>. Was Johann Jakob Engel hier in seinen *Ideen zu einer Mimik* von 1785 über die Verachtung der Kunst sagt, gilt allerdings auch für deren Beachtung. Schauspieler sind Attraktionen. Der Anblick des Menschen auf der Bühne kann eine Wirkung entfalten, die durch Erotik, Scham oder auch Ekel gekennzeichnet ist und wegen ihrer Unmittelbarkeit stets aus dem ästhetischen Rahmen zu fallen droht. Wer sich über die Darstellung eines Schauspielers äußert, spricht nicht nur über ein Kunstprodukt, sondern zugleich über einen individuellen

Menschen, der vor den Augen der Zuschauer seine Kunst ausübt. Ästhetische und ethische Aspekte können dabei nicht komplett getrennt werden. Schauspieler sind Macher und ‚Gemachtes‘ in einer Person. Der Vorgang des Schauspielens ist Herstellungs- und Präsentationsakt in einem. Der französische Schauspieler Benoit Constant Coquelin (1841–1909) hat den Schauspieler deshalb als »double personality«<sup>3</sup>, als eine Art Doppelwesen, bezeichnet. In seinem zunächst auf englisch erschienenen Aufsatz *Acting and Actors* von 1887 begründet er diese Doppelheit damit, daß Schauspieler sowohl Spieler als auch gespielte Instrumente seien. Auch diese theoretische Unterscheidung kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß die schauspielerische Leistung nie von der individuellen Persönlichkeit eines Schauspielers abstrahiert werden kann.

Dieser Problematik ist sich die Schauspieltheorie stets bewußt gewesen. 1797 weist Friedrich Hildebrand von Einsiedel (1750–1828) in seinen *Grundlinien zu einer Theorie der Schauspielkunst* darauf hin: »Es ist schwer eine Kunst in ein System zu fassen, auf welche Konvention des Geschmacks, und individuelle Behandlungsart des Künstlers einen so wesentlichen Einfluß haben; die in ihrer Ausführung zu transitorisch ist, um überall so bestimmt zu seyn, daß keine momentane Willkühr dabey statt finden sollte; und deren feinste Gesetze oft nur dem leisen Takt' eines inneren Sinnes offenbar werden kann.«<sup>4</sup> Einsiedel macht darauf aufmerksam, daß Schauspieler neben der individuellen Behandlungsart auch auf gesellschaftliche und ästhetische Übereinkünfte und Regeln (»Konvention«) angewiesen sind, die festlegen, was sich auf den Bühnen schickt und was verpönt ist. Vor allem aber kennzeichnet er Schauspielkunst als transitorischen Akt. Der Begriff Transitorik wurde von Lessing für das Theater geprägt und meint die Flüchtigkeit von Aufführungen. Alles, was ein Schauspieler auf der Bühne macht, überdauert nicht den Moment seines unmittelbaren Vollzugs. Ob nun eine pathetische Geste der Arme oder ein unmerkliches leichtes Zittern der

Mundwinkel – all diese Bewegungen existieren nur, wenn und solange der Schauspieler sie ausführt. Auch ein Satz wie Hamlets »Sein oder Nichtsein«, der im Drama aufgeschrieben die Zeiten überdauern kann, ist nur Teil der schauspielerischen Aktion, wenn der Hamletdarsteller ihn spricht. Durch seine Stimme wird aus dem Text erst Sprache, ein konkretes, durch vielfältige Nuancierungen gefärbtes Klang- und Hörereignis, das als solches keinen materiellen Bestand hat. Das ›Sein‹ des Satzes überdauert seine Aussprache nicht. Am Ende einer Theatervorstellung bleibt kein Werk zurück, kein Buch, das immer wieder aufgeschlagen und gelesen werden kann, kein Bild, das auch morgen noch an derselben Stelle hängen würde. Nur in der Erinnerung ihrer Zuschauer können sich Schauspielerinnen und Schauspieler verewigen. So spendet Heinrich Theodor Rötcher (1803–1871) 1841 in *Die Kunst der dramatischen Darstellung* dem Schauspieler Trost, »dessen Werk seinen Schöpfungsakt nur im Gemüte des Zuschauers überlebt, in dem es die einzige Spur seines Daseins zurückläßt«<sup>5</sup>. Die Flüchtigkeit ist somit nicht nur der besondere Ausweis der Schauspielkunst, sondern auch ihr Handicap: »Der dramatische Künstler ist also ganz an die Gegenwart gewiesen; sie ist seine Göttin; was sie ihm nicht gewährt, kann kein tröstender Hinblick auf spätere Zeit ihm ersetzen.«<sup>6</sup>

### Nachahmungen

Flüchtigkeit, Willkür, Geschmack, Individualität – auch Talent, Witz und Laune – all dies sind Kategorien, die sich einer theoretischen Erfäßbarkeit zu entziehen scheinen und sich gegen jede Regelmäßigkeit sperren. Welchen Sinn können Schauspieltheorien also machen?

Am Anfang jeder Theorie steht die Definition ihres Gegenstandsbereichs. Wie kann man Schauspielen definieren? Fragt man angesichts der unterschiedlichen Entwicklungen und den sich wandelnden historischen Kontexten nach einer Art kleinstem

gemeinsamen Nenner, wird man auf einen Begriff verwiesen, der über zweieinhalbtausend Jahre europäischer Theatergeschichte immer wieder auftaucht, wenn es um das darstellerische Handeln geht: Nachahmung. Der Stichwortgeber dafür ist Aristoteles, der in seiner *Poetik* von Nachahmung (*Mimesis*) spricht und neben anderen Gattungen der Dichtung auch Tragödie und Komödie als solche definiert. Speziell für Schauspieler relevant ist folgende Feststellung: »Die Nachahmenden ahmen handelnde Menschen nach.«<sup>7</sup> Dieses Postulat wird bis in die Gegenwart aufgegriffen und jeweils zeittypisch variiert. So wartet beispielsweise der Schauspieler Conrad Ekhof (1720–1778) in einem 1753 gehaltenen Vortrag mit folgender Bestimmung auf: »Die Schauspielkunst ist: durch Kunst die Natur nachahmen, und ihr so nahe kommen, daß Wahrscheinlichkeit für Wahrheiten angenommen werden müssen, oder geschehene Dinge so natürlich wieder vorstellen, als wenn sie jetzt geschehen.«<sup>8</sup> Mit Wahrscheinlichkeit und Natürlichkeit benennt Ekhof zwei Kategorien, die vor allem im Theater des 18. Jahrhunderts viel diskutiert werden. Aber auch über hundert Jahre später, nämlich 1888, reduziert William Archer (1856–1924) das Schauspiel auf den fundamentalen Vorgang der Nachahmung (*imitation*). Für ihn wird der Körper des Schauspielers zum Medium, das Sitten und Leidenschaften anderer Menschen nachahmt: »The actor, then, is a man who, through the medium of his own body, imitates the manners and the passion of other men.«<sup>9</sup>

Das Gebot der Nachahmung kann allerdings auch polemisch gegen die Schauspieler gewendet werden. So stellt Friedrich Nietzsche (1844–1900) fest, daß »ihre nachahmende [...] Kraft« zu einer Art Selbstüberschätzung führt, und hält dagegen, daß der Schauspieler doch nur »ein idealer Affe«<sup>10</sup> sei.

Allgemein kann man Schauspielen als die Nachahmung oder Darstellung des Menschen durch den Menschen auffassen. Für die

Beschäftigung mit Schauspielkunst bedeutet dies, daß es sowohl darum geht, *wie* Schauspieler nachahmen, als auch, *was* sie dabei nachahmen.

Nachahmungen des Menschen sind nämlich davon abhängig, welche Menschenbilder oder welche Vorstellungen von Individualität ihnen zugrunde liegen. Solche Subjektmodelle, auf die sich die Nachahmungen und Darstellungen der Schauspieler beziehen, sind zunächst gar kein Phänomen, das ausschließlich das Theater betreffen würde. Es handelt sich vielmehr um kulturelle Praktiken der Inszenierung des einzelnen und der Gesellschaft, an denen buchstäblich jeder Mensch Anteil hat. Die Art und Weise, wie man sich bewegt, wie man den Körper einsetzt, wie man sich gibt, mit anderen Worten: wie man sich »aufführt«, ist durch Konventionen und tradierte Normen bestimmt. Kindern gegenüber werden solche Ansprüche häufig ausdrücklich formuliert: »Sitz gerade, halt die Beine still, nimm den Ellenbogen vom Tisch, die Hand vor den Mund und den Finger aus der Nase.« Solche Anweisungen sind nicht willkürliche Verhaltensregeln, sondern hinter ihnen verbergen sich Persönlichkeitsideale, die als Inszenierungskonzepte des Alltags dienen. Zwar stehen auch Erwachsenen seit dem 18. Jahrhundert Regelbücher (z. B. Adolf Freiherr von Knigge: *Über den Umgang mit Menschen*, 1788) zu Gebote, doch Gesellschaften verfügen auch über subtile Formen und Praktiken sozialer Konditionierungen, welche die Aufführung des einzelnen regeln. Unwillkürlich kann sich das Verhalten auf unterschiedliche Situationen in der Kirche, in der Vorstandssitzung oder beim Fußballspiel einstellen. Selbst wer sich allein in der eigenen Wohnung vor dem Fernseher besonders unverfälscht, echt oder authentisch vorkommt, verhält sich in einer Art und Weise, die durch die eigenen Lebensumstände geformt bzw. verformt wurde. Dem Körper kommt dabei eine herausragende Funktion zu. Der französische Anthropologe Marcel Mauss (1872–1950) hat dafür den Begriff der

Körpertechniken geprägt. Darunter versteht er die Weise, »in der sich die Menschen in der einen wie der anderen Gesellschaft traditionsgemäß ihres Körpers bedienen«<sup>11</sup>. Wenn hier von Tradition die Rede ist, heißt dies nicht, daß Körpertechniken ursprüngliche, nicht hinterfragbare Wesensmerkmale von Menschen sind, sondern daß sie durch Überlieferung weitergegeben und dabei auch verändert werden. Solche Subjektmodelle sind historisch variabel. Wer beispielsweise heute versucht zu beschreiben, was Menschen ausmacht, wird kaum auf psychoanalytisches Vokabular verzichten. Eine Kategorie wie das Unbewußte oder ein Begriff wie Verdrängung können eine beachtliche Rolle spielen, wenn Schauspieler und Schauspielerinnen Menschen nachahmen, auch wenn es sich nicht um zeitgenössische Rollenvorgaben handelt. Es kann durchaus erhellend sein, nach der ödipalen Konfliktstruktur von *Hamlet* zu fragen, obwohl der erste Hamletdarsteller zu Beginn des 17. Jahrhunderts in London diese Überlegung ebenso wenig kannte wie sein Autor Shakespeare. Umgekehrt dürfte dem heutigen Hamletdarsteller der Verweis auf die elisabethanische Psychologie und die vier humoralpathologisch begründeten Temperamente in der Renaissance nicht unmittelbar weiterhelfen.<sup>12</sup> Schauspieltheorien zeigen exemplarisch, welche Konzepte und Vorstellungen vom Menschen bzw. welche Subjektmodelle zu einer bestimmten Zeit vorherrschen und wie diese aufgeführt, bestätigt, in Frage gestellt und verändert werden.

Nachahmungen, selbst wenn sie sich wie bei Improvisationen nicht auf Textvorgaben beziehen, kommen im Theater nicht unmittelbar oder kontextlos zur Anschauung. Jede Darstellung des Menschen ist Konventionen unterworfen, die sich im steten Bezug zu gesellschaftlichen und ästhetischen Debatten außerhalb des Theaters herausbilden, diese unreflektiert übernehmen oder aber ausdrücklich mitgestalten. Schauspieltheorien benennen die Ziele

der darstellerischen Arbeit, stellen Qualitätskriterien auf und formulieren die angestrebte Wirkung auf die Zuschauer. Sie liefern schließlich Methoden und Techniken, welche in die Lage versetzen sollen, Menschen nachzuahmen. Dies betrifft sowohl die geistigen und intellektuellen Fähigkeiten der Nachahmenden als auch ihre körperlichen Voraussetzungen. Grundsätzlich geht es darum, den Grad an Bestimmbarkeit, Planbarkeit und Wiederholbarkeit beim Akt der Nachahmung zu ermitteln und von den nicht kalkulierbaren individuellen Aspekten wie Spontaneität, Inspiration oder Talent abzugrenzen. Kennzeichen des schauspieltheoretischen Diskurses ist häufig eine zweigeteilte Argumentationsstruktur, die ausgeht von Fragen danach, ob Schauspielerinnen und Schauspieler sich selbst spielen oder andere Menschen vorführen, ob sie Gefühle auf der Bühne nur dem äußeren Anschein nach glaubhaft vermitteln oder ob sie diese im Moment der Darstellung tatsächlich evozieren können, ob sie ihren Charakter der Rolle anpassen oder die Rolle ihrem Charakter, ob sie kalkuliert und distanziert spielen oder ob sie ganz in ihrer Rolle aufgehen bzw. mit dieser verschmelzen.

Dabei zeigen sich die Theoretiker stets bemüht, nachzuweisen, daß schauspielerisches Handeln auf Regeln beruht. Mit der Formulierung allgemeingültiger Regeln kann allerdings auch der Anspruch verbunden werden, über die Einhaltung dieser Vorschriften und damit über die Qualität der schauspielerischen Leistung objektiv urteilen zu können. Es geht also auch darum, ob die Beurteilung eines Schauspielers eine reine Geschmacksfrage ist oder ob es Maßstäbe gibt, die sachlich nachvollziehbar sind. An ambitionierten Versuchen, Schauspielkunst, Theorie und Kritik kurzzuschließen, hat es nicht gefehlt. Sie sind gescheitert – nicht ohne dabei skandalöse Funken zu schlagen. So wollte Gotthold Ephraim Lessing (1729–1781) 1767 die Arbeit der Schauspielerinnen und Schauspieler am Hamburger Nationaltheater kritisch

begleiten. Im 20. Stück seiner *Hamburgischen Dramaturgie* lobte er die Schauspielerin Sophie Friederike Hensel (1738–1790) für ihre Darstellung der Titelrolle in François de Graffignys Schauspiel *Cénie*, machte dabei aber auch auf einen Makel aufmerksam: »Die Aktrice ist für die Rolle zu groß.«<sup>13</sup> Madame Hensel tobte und fädelte eine Intrige mit der Folge ein, daß Lessing sich in den restlichen vierundachtzig Stücken der *Hamburgischen Dramaturgie* der Bewertung der Schauspieler enthielt. Dieses Beispiel zeigt einmal mehr, wie problematisch es ist, trotz aller Sachlichkeit, zwischen ethischen und ästhetischen Argumenten zu unterscheiden. Die Hensel dürfte sich als großer Mensch verletzt gefühlt haben und nicht als großes Kunstprodukt. Schauspielerische Leistungen lassen sich kaum messen – schon gar nicht in Zentimetern. Und Kritik blieb vielen ein Dorn im Auge. Unter dem Intendanten August Wilhelm Iffland (1759–1814) erbaten die Schauspieler vom Nationaltheater in Berlin gar einen königlichen Befehl, der die Theaterkritik in den Zeitungen ganz verbieten sollte, und 1828 wurde immerhin festgelegt, »daß die neuen Darstellungen auf den Königlichen Bühnen nicht vor der dritten Aufführung beurteilt werden dürften«<sup>14</sup>. Wenig später setzte Röscher an, »die dürren Steppen des trostlosesten und leersten Geredes«<sup>15</sup>, als welches er die Kritik seiner Zeit beschrieb, fruchtbar zu machen. Er wollte Theaterkritik als »wissenschaftliche Tätigkeit«<sup>16</sup> begründen, welche die Kenntnis der objektiven Gesetze der Kunst zur Voraussetzung habe. Natürlich meinte er, mit seiner Theorie eine entsprechende Verfassung vorgelegt zu haben. Röscher brach damit eine Lanze für die Kritik, ließ an den tatsächlichen Kritikern aber kein gutes Haar. Er drehte den Spieß sogar um und belegte ihren Berufsstand mit dem bürgerlichen Bannstrahl, den bis dato immer nur die Schauspieler zu spüren bekommen hatten: »Ja, die Theaterkritik ist nicht selten die letzte Zuflucht eines verkommenen Talentes, eines geistig und sittlich zerfahrenen Menschen, der sich alle andern

literarischen Tätigkeiten, zu denen die Erwerbung und Bewältigung eines reichen Stoffes gehört, verschlossen sieht.«<sup>17</sup> Rötchers Glaube an die wissenschaftliche Objektivität in Angelegenheiten der Kunst war ungebrochen und er meinte sogar, würden die Schauspieler diese erst anerkennen, dürften sie sich den Urteilen der Kunstrichter nicht mehr verschließen: »Es wird dann auch bei dem Künstler zu einer Ehrensache werden, häufig und gründlich beurteilt zu werden, weil er das Bewußtsein hat, hier vor einem Tribunal zu erscheinen, das auf der Höhe der Intelligenz steht und nicht mehr aus einer Schar von Flüchtlingen zusammengesetzt ist, welche sich nur der strengen Disziplin des wissenschaftlichen Denkens entzogen hat.«<sup>18</sup>

Wirklich überzeugt vom Urteilsspruch der Kunstrichter waren und sind Schauspieler aber womöglich nur dann, wenn er für sie positiv ausfällt.

### Seelen, Körper, Dramen

Als Vorläufer der Schauspieltheorien können antike Rhetoriken gelten. Hierbei handelt es sich um Abhandlungen, die festlegen, über welche Mittel und Verfahren der körperlichen Darstellung (*actio*) ein Redner verfügen muß, um seine Zuhörer zu überzeugen. Cicero (*De oratore*) empfiehlt den Rednern, sich die Schauspieler zum Vorbild zu nehmen: »Wir müssen unser Augenmerk nicht nur auf Redner, sondern auch auf die Schauspieler richten, damit wir nicht durch schlechte Angewohnheit auf etwas Häßliches, Verschrobenes verfallen.«<sup>19</sup> Dabei war der Stellenwert der szenischen Aufführung in der Antike umstritten. Aristoteles hatte in seiner *Poetik* die Wirkung der Tragödie allein auf den dichterischen Text bezogen, dessen Aufführung jedoch kaum einen eigenen Wert zugesprochen: »Die Inszenierung vermag zwar die Zuschauer zu ergreifen; sie ist jedoch das Kunstloseste und hat am wenigsten etwas mit der Dichtkunst zu tun.«<sup>20</sup> Die Meinung, daß

es auf »die schauspielerische Darstellung«<sup>21</sup> nicht ankommt, weil sich die tragische Wirkung allein durch die Lektüre des Dramas einstellen kann, relativiert Quintilian (*Institutio oratoria*), wenn er feststellt, daß »die Stimme, das Mienenspiel und nahezu alles in der Haltung des Körpers«<sup>22</sup> die Zuhörer packen können: »Den Beweis liefern auch schon die Schauspieler auf der Bühne, die sowohl den vortrefflichsten Dichtern noch soviel mehr Reiz abgewinnen, daß der Genuß, den sie uns bereiten, noch unvergleichlich größer ist, wenn wir die Szene hören, als sie nur lesen.«

Vor allem sind die antiken Texte ein Fundus an Lehrsätzen und Anekdoten, aus dem sich die Autoren späterer Zeiten bedienen konnten, um die eigenen Theorien zu belegen und mit dem Hauch antiker Autorität zu versehen. Dabei wurde das zweitausend Jahre alte Wissen zumeist unmittelbar auf die eigene Gegenwart bezogen und völlig davon abgesehen, daß die Schauspieler Soccus und Kothurn<sup>23</sup> längst abgelegt hatten und das antike Theater andere Formen und Konventionen kannte als das europäische Theater späterer Zeiten.

Erst ab dem 18. Jahrhundert erscheinen Schauspieltheorien, die ausdrücklich auf das zeitgenössische Theater bezogen sind. Die Tatsache, daß zu dieser Zeit in Frankreich, England und Deutschland zahlreiche Schriften erscheinen, die wechselseitig aufeinander Bezug nehmen, sich gegenseitig widersprechen, bekämpfen oder auch bestätigen, hat mit drei theatergeschichtlichen Veränderungen zu tun. Erstens avanciert das Theater im 18. Jahrhundert zu einem Leitmedium. Am Beispiel des Theaters bzw. auf seinen Bühnen werden zentrale Fragen aufgeworfen und verhandelt, die die Gesellschaft, ihre Kunst, Kultur und Philosophie betreffen. Zweitens ist dies eine Phase, die sozialgeschichtlich die Etablierung berufsmäßiger Schauspieltruppen in Deutschland bringt und eine allmähliche gesellschaftliche Akzeptanz ihrer Arbeit einleitet. Und drittens wird die Funktion des Theaters neu bestimmt, indem es in

erster Linie auf die literarische Dichtung, also das Theaterstück, verpflichtet wird.

Man bezeichnet diesen Vorgang als Literarisierung des Theaters. Ein Vorreiter der Reformbewegung ist der spätere Leipziger Professor Johann Christoph Gottsched (1700–1766), der 1729 in einem Vortrag mit dem Titel *Die Schauspiele und besonders die Tragödien sind aus einer wohlbestellten Republik nicht zu verbannen* seine Ziele darlegt. Gottsched rechtfertigt das Theater wegen seiner erzieherischen und moralischen Funktion, die gerade bei der Aufführung von Trauerspielen zum Tragen kommt. Ihm ist die Schaubühne »eine Schule der Geduld und Weisheit, eine Vorbereitung zu Trübsalen, eine Aufmunterung zur Tugend, eine Züchtigung der Laster. Die Tragödie [...] schicket ihre Zuschauer allezeit klüger, vorsichtiger und standhafter nach Hause.«<sup>24</sup> Das klingt sehr aufgeklärt, sehr trocken und ziemlich freudlos. Tatsächlich richtet sich Gottscheds Eifer gegen all die Lustbarkeiten, die für das Theater am Anfang des 18. Jahrhunderts kennzeichnend waren. Er spricht von den »Mißgeburten der Schaubühne« und meint damit vor allem die Haupt- und Staatsaktionen. Die so bezeichneten Aufführungen machten ihrer bombastischen Bezeichnung alle Ehre. In Haupt- und Staatsaktionen wurden historische Stoffe mit Märtyrern oder Tyrannen effektiv in Szene gesetzt, um die Zuschauer durch die Darstellung extremer Situationen wie Gespenster- und Wahnsinnszenen sinnlich zu betauschen. Gottsched sah darin nicht Erbauung, sondern Unterhaltung. Was er an diesen Aktionen in erster Linie tadelt, ist, daß es sich dabei nicht um wahrhaftige Nachahmungen der Natur handelt, »da sie sich von der Wahrscheinlichkeit fast überall entfernen«. Eine populäre Figur jener Zeit verstößt besonders lustvoll gegen die illusionistische Täuschung: der Harlekin. Er kennt keine Regeln der Fiktion und wendet sich mit seinen frechen Kommentaren auch durchaus direkt ans Publikum. Im Harlekin erkennt

Gottsched alles, was er verabscheut, und diese Bühnenfigur bekämpft er in der Folge wie seinen persönlichen Feind. Vor allem spontane Improvisationen stellen in Frage, was für Gottsched die moralische Funktion des Theaters garantiert, nämlich die von einem Dichter geschriebene regelmäßige und wohleingerichtete Tragödie.

Literarisierung bedeutet also, daß sämtliche Ausdrucksmittel und Arbeitsweisen im Theater einer Hierarchie unterstellt werden, in der das Drama an höchster Stelle die entscheidende Instanz ist. Ihm zu dienen, ist oberste Pflicht der Schauspieler. Bewegungen, Blicke, Einfälle, Aktionen – alles ist nur dann ästhetisch gerechtfertigt, wenn es auf das Drama bezogen werden kann. Theaterstücke galten damit nicht nur als mehr oder weniger notwendige Vorgaben, die Handlungen strukturierten und Rollen bezeichnen; vielmehr wurde in der dichterischen Gestaltung des Textes durch seinen Autor eine eigene künstlerische Aussage gesehen, welche Schauspieler zu erkennen, umzusetzen bzw. darzustellen hatten. Nun hat es Dramen und Rollen im Theater auch schon vorher gegeben; selbst Haupt- und Staatsaktionen konnten von schriftlichen Vorlagen ausgehen. Neu war hingegen, daß nunmehr jede Einzelleistung eines Schauspielers nur dann einen Wert hatte, wenn sie dem großen Ganzen diente, d. h. ausschließlich im Sinne des Dramas erfolgte. Für den Arbeitsalltag der Schauspielerinnen und Schauspieler hatte das sehr konkrete Folgen. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts wurden Leseproben eingeführt und Schauspieler darauf hingewiesen, daß sie den gesamten Text eines Dramas zur Kenntnis nehmen mußten und sich bei ihrer Lektüre nicht nur auf die Szenen beschränken konnten, in denen sie auch auftraten. Bis dato war es möglich, daß Schauspieler gar nicht den gesamten Dramentext zur Hand hatten, sondern nur diejenigen Szenen, in denen sie selbst eine Rolle spielten. Der Begriff Rolle, der bis heute den Textanteil eines Schauspielers am Drama bezeichnet, stammt

eben daher, daß diese handschriftlichen Auszüge ursprünglich auf Papierrollen verzeichnet waren, die von einem Darsteller der Rolle an den nächsten weitergegeben wurden.<sup>25</sup> Es konnte vorkommen, daß ein Schauspieler bei einem Dialog den Text seines Dialogpartners gar nicht ›auf der Rolle hatte‹, sondern diesen allenfalls durch Stichworte ermitteln konnte. Mitunter waren Schauspieler deshalb auch nicht über den genauen Verlauf und den Ausgang des Stückes, in dem sie spielten, informiert. Mit der Dramaturgie wurde nun ein Arbeitsbereich geschaffen, der die intellektuelle Auseinandersetzung mit Texten schulte. Lessings *Hamburgische Dramaturgie* ist ein bedeutendes Zeugnis dieser frühen Phase. Vor allem aber wurde das strikte Auswendiglernen zur Notwendigkeit. Das Drama war Wort für Wort wiederzugeben; eigenmächtige Auslassungen oder gar Veränderungen, zu denen Schauspieler während einer Aufführung verleitet werden konnten, waren tabu.

Die Literarisierung des Theaters geht mit der Disziplinierung des Schauspielerberufs einher. Bis dato konnte es ein besonderer Ausweis des Schauspielers sein, daß er geistesgegenwärtig auf die Situation der Aufführung und vor allem das Publikum eingehen konnte. Gerade so stellte ein Harlekin seine darstellerische Qualität unter Beweis. Reaktionen, Kommentare oder Zwischenrufe von Zuschauern konnte man aufgreifen, variieren und witzig zurückgeben. Schauspieler konnten effektvolle Szenen wirkungsträchtig ausbauen und im Gegenzug langweilige Partien raffen. Von dieser Art des Extemporierens berichtet der Schauspieler Johann Christian Brandes (1735–1799). In einer Liebesszene am Anfang eines Stückes hatte er eine noch ungeübte junge Schauspielerin zu becirnen und dabei seine Schwüre nicht nur frei improvisiert, sondern dies auch so überzeugend getan, daß die Angebotete dahinschmolz und erwiderte: »Ach, liebster Leander! Ich kann Ihnen unmöglich länger widerstehen! Hier empfangen Sie meine Hand und mit derselben das zärtlichste Herz.«<sup>26</sup> Zwar

stand dieser Text tatsächlich in der Rolle der jungen Schauspielerin, doch eigentlich war es der Schlußsatz des Stückes und sollte dementsprechend viel später fallen. Laut Drama hatte die Dame sich während dieser Szene spröde und abweisend zu verhalten. Damit die Aufführung nicht schon am Anfang wieder zu Ende war, mußte Brandes sich aus dem Stand neue Hindernisse ihrer Liebe einfallen lassen und ersann so eine böse Tante, die ihnen nicht wohl gesonnen war, was den Abend rettete. Daß der Schauspieler diese Anekdote in seiner Autobiographie *Meine Lebensbeichte* (posthum 1802) selbst kolportiert, zeigt, wie stolz Schauspieler auf ihre Fähigkeit waren, vom Text abweichend auf konkrete Situationen einzugehen. In Deutschland wird diese Art von Improvisationskunst auch Stegreifspiel genannt. Stegreif bedeutet Steigbügel. ›Aus dem Stegreif spielen‹ meint also, daß der Schauspieler jederzeit bereit ist, sich auf Ein- und Zwischenfälle ›draufzusetzen‹ und mit ihnen zu arbeiten. Das Wackeln der Kulisse, das Rülpsen im Publikum, das Verpassen des eigenen Einsatzes – all dies konnte Material eines improvisierten Spiels sein. Mit Typen wie dem Narren, dem Harlekin oder dem Hanswurst hat sich diese Spielweise auch als Figurenmuster festgeschrieben, das in Theaterstücken verwendet werden konnte. Doch diese Eskapaden waren zu vermeiden, wenn die Priorität des Dramas gewährleistet werden sollte. 1752 wurde das Stegreifspiel durch einen kaiserlichen Erlaß verboten, obwohl Protagonisten wie der Hanswurst sich noch lange auf Vorstadtbühnen behaupten konnten. Lustige und spontane Einfälle standen nun einmal nicht im Text, sondern entsprangen der Kreativität des einzelnen Schauspielers und seiner Geistesgegenwart. Doch gegenwärtig sollte im Theater vor allem der Geist des Dichters sein. Der Erfolg, den man mit diesen Aktionen haben konnte, diente nicht dem großen Ganzen, also der Inszenierung des Dramas, sondern wurde als kurzfristiger Gewinn eines Effekthaschers verbucht.

Disziplinierung bedeutet auch, daß Kontrolle über die neuen Maßstäbe gewährleistet werden muß, und in Deutschland hat man das besonders ernst genommen. An den großen Reformbühnen in Mannheim, Hamburg oder Weimar wurden Theatergesetze erlassen. Diese regelten nicht nur den Ablauf der Vorstellungen, sondern enthielten auch detaillierte Anweisungen zu den Proben. Am Mannheimer Nationaltheater fanden regelmäßig Ausschusssitzungen mit Schauspielern und der Theaterleitung statt, in denen das Fehlverhalten der Schauspieler zu Protokoll gegeben und mit Geldstrafen geahndet wurde. Wer seinen Text nicht auswendig gelernt hatte oder zu spät zur Probe kam, mußte disziplinarische Maßnahmen fürchten. Aus den Sitzungsberichten kann man heute erkennen, wie Schauspieler konkret mit den neuen Bedingungen umgegangen sind. Dabei zeigt sich, daß die Reformen in der Praxis keineswegs so geradlinig umgesetzt wurden, wie deren Vertreter es sich vorgestellt haben mögen.

So rügt Freiherr von Dalberg (1750–1806) als Intendant in der Sitzung vom 30. November 1781 gleich drei Schauspieler, die in der Vorstellung von de Merciers Schauspiel *Die dürftige Familie* ihre Rollen »vorzüglich schlecht memorirt«<sup>27</sup> hatten. Dafür konnte immerhin ein Viertel der Wochengage fällig werden, wobei die Strafelder in eine Sozialkasse eingezahlt wurden. Hart trifft es auch den Schauspieler Andreas Friedrich Pöschel, den Dalberg überführt, in der nämlichen Aufführung gegen das 14. Theatergesetz verstoßen zu haben. Dieses lautet: »Wer in seiner Rolle Aenderungen oder Zusätze zum Nachtheil des Stücks macht, unsittliche Theaterspiele anbringt, Possen macht, bezahlt den achten Theil seiner wöchentlichen Gage.«<sup>28</sup> Dalberg war an Pöschel »sein übertriebenes, lächerliches Spiel«<sup>29</sup> aufgefallen. Der Intendant schreibt dieses Versagen jedoch nicht dem schauspielerischen Unvermögen Pöschels zu, sondern hat diesen in Verdacht, durch sein distanzirtes Spiel dem Publikum verstehen geben zu wollen,

daß er von der Qualität des Stückes nicht überzeugt sei. Pöschel habe sich gewissermaßen auf Kosten des Stückes mit den Zuschauern solidarisiert. Zwar scheint auch Dalberg nicht sonderlich viel von dem betreffenden Drama zu halten, doch daß ein Schauspieler seine spielerischen Waffen gegen den eigenen Text richtet und so gegen dessen Autorität aufmuckt, kann Dalberg nicht dulden. Er gibt zu Protokoll: »[Der] Schauspieler darf nie sein Urtheil vom Werth oder Unwerth eines Schauspiels auf Unkosten des Publikums in der Vorstellung zum Ekel blicken lassen; bei Theatern, die nach Vollkommenheit streben, suchen gewöhnlich die Schauspieler minder guter Stücke durch pünktliches richtiges Spiel zu heben und zu verbessern.«

Einer der Vorzeigeschauspieler dieser neuen Theaterzeit war August Wilhelm Iffland. Doch auch er muß sein Fehlverhalten zu Protokoll geben. Vorbildlich wie er war, tat er dies in Form einer Selbstanzeige am 11. April 1782: »Ich habe durch Lachen gestört, es ist bemerkt worden! Ich verspreche ernstlich nie wieder in diesen Fehler zu verfallen, der die gute Ordnung am meisten stört.«<sup>30</sup> In der Tat hatte Dalberg bemerkt, daß Iffland bei einer Vorstellung von Bernard Christoph d'Ariens Trauerspiel *Fernando und Olympia* ausgerechnet »bei der feierlichen Scene der Huldigung«<sup>31</sup> durch absichtliche Distanzierung von seiner Rolle Lachen verursacht habe.

In einem auf das Drama verpflichteten Theater beweist der Schauspieler aber seine Qualität eben darin, daß er als ästhetisch Handelnder in der Darstellung verschwindet: »Nach der einstimmigen Meinung des Theater-Ausschusses ist Natur auf der Bühne: die Kunst Menschen darzustellen, eine Kunst, wodurch der Schauspieler den Zuschauer so zu täuschen weiß, daß er die vorgestellte Person vor sich zu sehen glaubt und den Schauspieler darüber vergißt.«<sup>32</sup> Im dramatischen Theater soll die doppelte Persönlichkeit des Schauspielers, von der Coquelin im 19. Jahrhundert spricht, also nicht offenbar werden. Um die Homogenität der Figur und



August Iffland als der »Geizige«

die Täuschung der Szene zu gewährleisten, darf zwischen Schauspieler und Rolle keine Distanz erkennbar sein. Ein Schauspieler muß das besonders eindrucksvoll vorgeführt haben, denn er wurde zum Vorbild einer ganzen Generation: Conrad Ekhof. Er war der erste deutsche Schauspieler, der über seinen Tod hinaus faszinierte und dessen Ruhm durch Nachrufe, Gedichte und zahlreiche Erinnerungstexte nicht nur bewahrt, sondern noch gesteigert wurde. 1773 erliegt Friedrich Nicolai dem Schauspieler und hebt an ihm hervor, daß Ekhof in keiner seiner Rollen er selbst sei, sondern »an Stellung, an Bewegung, an Gang, an Mienen, [...] an Gestalt des Gesichts der Mann, den er vorstellt. Es ist unglaublich, bis auf welchen Grad er aus sich selbst herausgehen, sich auch in das Äußerliche des Charakters, den er vorzustellen hat, hinein individualisieren konnte«<sup>33</sup>. Die Glanzrolle Ekhofs war Odoardo



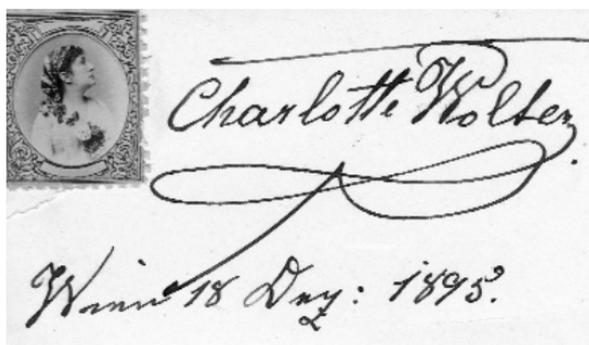
Conrad Ekhof

in Lessings *Emilia Galotti*. Zeitgenossen, die ihn als Odoardo gesehen haben, streckten angesichts der ausgefeilten und durchdachten Mittel ihre sprachlichen Waffen, so z. B. Johann Friedrich Schink (1755–1835): »Sehen mußte man ihn, hören! Was auf seiner Stirne wühlte, was in seinen Augen rollte und auf seinen Wangen glühte, in allen Bewegungen seines Körpers zitterte, das kann kein Pinsel, das kann der feurigste Ausdruck nicht malen. Seine Töne des erstickten Zorns, der knirschenden Wut, des zusammengebissenen Schmerzes, sein Lachen der Verzweiflung: wer kann das malen?«<sup>34</sup> Ein Detail der Darstellung brachte auch Friedrich Nicolai zur Verzweiflung, nämlich »das gleichsam bewußtlose Zupfen am Federhute«<sup>35</sup>, das trotz oder wegen seiner Dezenz dem Zuschauer vermittelte, wie sehr die Figur innerlich ergriffen war. Die scheinbar nebensächliche Geste wird als Einfall dem Schauspieler Ekhof zugeschrieben, der damit gleichsam zum Autor einer

Bewegung wird, die, so minimal sie auch gewesen sein mag, von anderen Darstellern der Rolle übernommen wurde. Ekhs individuelle Handlungen und Einfälle waren insofern gerechtfertigt, als ihr Sinn ganz und gar auf die darzustellende Rolle bezogen werden konnte und sie somit im Dienste des Dramas standen.

Die Literarisierung des Theaters zeigt in der Folge eine ambivalente Wirkung, die bis in die Gegenwart hineinreicht. Die Verpflichtung des Theaters auf die Literatur gewährleistet seinen Status als Kunst und damit die Anerkennung der Schauspieler als Künstler, wodurch es ihnen allmählich möglich wird, bürgerliche Existenzen zu führen. Als im 19. Jahrhundert die Burgschauspielerin Charlotte Wolter (1834–1897) einen Grafen heiratete und damit eine »echte« Gräfin auf der Wiener Bühne stand, war dies in den aristokratischen und bürgerlichen Kreisen der Gründerzeit kein Skandal mehr. Die künstlerischen Erfolge der Wolter, etwa in Wilbrandts *Aria und Messalina* oder Schillers *Maria Stuart*, ermöglichten es ihr, einen großbürgerlichen Lebensstil zu führen; sie verfügte über mehrere Wohnsitze, und prominente Maler wie Hans Makart porträtierten sie in ihren größten Rollen. Die Hochzeit adelte Charlotte Wolter gleich doppelt, denn die Heroine der »Burg« konnte nun auch als »liebende Gattin« und »biedere Hausfrau«<sup>36</sup> verehrt werden.

Allerdings ist die Eigenständigkeit der Schauspielkunst durch ihre Verpflichtung auf Dichter und Text auch in Frage gestellt worden. Für den Wiener Kritiker Wilhelm Hebenstreit ist das Schauspiel lediglich eine »sogenannte Kunst«<sup>37</sup>. In seinem 1843 erschienenen Buch mit dem vielsagenden Titel *Das Schauspielwesen. Dargestellt auf dem Standpunkte der Kunst, der Gesetzgebung und des Bürgerthums* stellt er fest: »Das Schauspiel hat keinen eigenen Grund und Boden, es ist nichts Selbstständiges, nichts für sich Bestehendes, sondern ein durch das Dichtwerk Bedingtes, und mit seiner Erscheinung zugleich Erlöschendes.«<sup>38</sup> Dies muß



oben: Billet von Charlotte Wolter.  
Die Briefmarke zeigt das Bildnis der Schauspielerin.  
(Es handelt sich dabei nicht um ein gültiges Postwertzeichen.)  
unten: Charlotte Wolter als Maria Stuart.

aber nicht notwendig die Degradierung des Schauspiels bedeuten. So erkennt Max Martersteig (1863–1926) in der dienenden Funktion der Schauspielkunst gleichwohl die Voraussetzung dafür, daß die Herrschaft des Textes zu ihrem Recht kommt: »das Werk des Dichters tritt an den Schauspieler mit der Forderung heran, er soll das, was als schwarze Buchstaben auf dem Papiere liegt, in ein farbiges, vielgestaltiges, lebendiges Bild umsetzen.«<sup>39</sup> Den unterschiedlichen Stilformen des 19. Jahrhunderts von der Klassik über die Romantik bis zum Naturalismus war gemein, daß sie dieses Primat im Sinne der Literarisierung anerkannten. Das bürgerliche Kunstverständnis setzte Drama und Theater gleich. In Deutschland entstanden prunkvolle Theaterneubauten, die diesem Anspruch sinnfällig Ausdruck verliehen. Diese Tempel des bürgerlichen Gemeinns hatten sich das Wahre, Schöne und Gute über das Portal gemeißelt, und auf Säulen thronten die Häupter der Dichter in antikisierender Manier. Was in den steinernen Denkmälern an lebendigem Theater tatsächlich gemacht wurde, genügte jedoch keineswegs immer den idealen Ansprüchen. In einem Brief aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts meint der Schauspieler Karl Seydelmann (1793–1843): »Sehnt er [der ordentliche Mann] sich nach Shakespeare, Schiller, Göthe, so nimmt er sie zur Hand und lies't; soll er sich den Ekel daran holen bei der Zubereitung im Theater? Frage Dich selbst und auch Du wirst Dich voll Scham von dem Koth der heutigen Bühne abwenden.«<sup>40</sup> Scheiße auf der Bühne? – Das klingt nach (post-)modernem Regietheater. Seydelmanns giftige Intervention macht aber auch klar, daß das Verhältnis von Theater und Literatur nie selbstverständlich, nie ohne Spannungen und Probleme war. Hierbei handelt es sich keineswegs um eine reine Geschmacksfrage, vielmehr zeichnet sich im Laufe des 19. Jahrhunderts eine Veränderung der kommunikativen Strukturen innerhalb des Theaterbetriebs ab, welche das Tätigkeitsfeld der Schauspielerinnen und

Schauspieler empfindlich berührte. Obwohl alle im Theater auf das Drama und seinen Autoren fixiert waren, fehlte ein im weitesten Sinne modernes Verständnis von Interpretation. Daß verschiedene Personen bei der Lektüre ein und desselben Textes unterschiedliche Lesarten ermittelten, kam in der Probenpraxis zwar ständig vor, wurde aber nicht theoretisch reflektiert. Wenn sich jedoch alle auf den Geist des Dichters beriefen, konnte es auch nur eine richtige Ansicht geben. Und da jeder Schauspieler, Dramaturg und Kritiker seine Ansicht für die richtige hielt, war der Konflikt vorprogrammiert. Was der eigenen Meinung nicht entsprach, konnte polemisch abgekanzelt werden. Im Windschatten dieser Entwicklung gewinnt das Tätigkeitsfeld des Regisseurs zunehmend an Einfluß. Er organisiert und moderiert nicht nur die Proben; vielmehr formieren sich erst in seiner Perspektive die unterschiedlichen Interessen und Meinungen zu einem Ganzen. Am Ende des 19. Jahrhunderts wird er die entscheidende ästhetische Größe des Theaters sein. Der Schauspieler auf der Bühne wird so mit den Worten des Dichters im Sinn und der Stimme des Regisseurs im Ohr zum Diener zweier Herren – ein Konflikt, der bis in die Gegenwart reicht.

Eine Möglichkeit, unter den Bedingungen des literarisierten Theaters die eigene Originalität und künstlerische Souveränität zu bewahren, bot sich den Schauspielern allerdings. Sie konnten ihre eigene Persönlichkeit auf der Bühne zu ihrem Recht kommen lassen, indem sie stets durch dieselben Eigenarten und Fähigkeiten auffielen, die sie unabhängig von der darzustellenden Figur als eigene Manier kultivierten. Der Schauspieler kreierte so eine Art individuellen Stil, der in jeder Rolle erkennbar blieb. Diese möglichst vollkommene Beherrschung der eigenen Mittel und ihre Präsentation vor Publikum bezeichnete man als Virtuosität. Für den schauspielerischen Virtuosen war die Rolle gewissermaßen der äußere Anlaß, seine darstellerischen Muskeln spielen zu

lassen. Johann Friedrich Ferdinand Fleck (1757–1801) war so ein Virtuose. Ein anonymer Rezensent erinnert sich 1798 begeistert an das unwillkürliche Zucken der Gesichtsmuskeln und die krampfartigen Hände Flecks als Richard III., räumt aber gleichzeitig ein, daß er dabei »nicht selten aus seinem Charakter«<sup>41</sup> fiel. Im wahrsten Sinne des Wortes drängte sich Fleck dergestalt in den Vordergrund. Denn als er der Königin seinen Eid zu schwören hat, »tritt er in einer malerischen Stellung vorn auf die Bühne und schwört den ganzen Eid, indem er die Königin halb im Rücken läßt, mit gegen das Parterre gewandtem Gesicht«<sup>42</sup>.

Die Verbesserung der Verkehrswege durch den Ausbau der Eisenbahn im 19. Jahrhundert ermöglichte es den Virtuosen, durch das Land zu reisen und Gastspiele in ihren Vorzeigerollen zu geben. Der Schauspieler Karl Seydelmann war stolz darauf, auf seinen Gastspielreisen vierundzwanzig Rollen anbieten zu können.<sup>43</sup> Als er sich 1829 von Darmstadt nach Breslau begab, sollte er dort innerhalb von drei Wochen in acht Rollen auftreten. Gastspiel bedeutete nicht, daß die gesamten Inszenierungen von Darmstadt nach Breslau reisten, sondern ausschließlich Herr Seydelmann, der seine Rollen »draufhatte« und ohne große Proben in den jeweiligen Inszenierungen vor Ort auftreten konnte. Man erkennt daran, daß die Inszenierung zu dieser Zeit keine ästhetische Größe war und folglich der Regisseur noch kein relevanter Faktor. Beachtet, bewundert und bewertet wurden im Theater die Schauspieler und das Drama.

Diese Praxis und vor allem der Erfolg, den virtuose Schauspieler haben konnten, brachten das Virtuosität in Verruf, so daß Max Martersteig resümiert: »Die Dramaturgie des Kassenrapports und des Eisenbahnfahrplans stand bei diesen dramatischen Musterreisenden allein in Ehren.«<sup>44</sup> Auch Heinrich Theodor Rötcher geißelt den Virtuosen, »welcher nur sich selbst, nicht die Sache, nur die Verwertung seiner Persönlichkeit, nicht die Erzeugung des

Kunstwerks zum Zwecke hat; derjenige, welcher, bei unbestritten bedeutender Begabung und bei großem Berufe zum Künstler, sich durch die Sucht nach dem Absonderlichen und Aparten hervor-thut und, anstatt sich zum Mittel für die Kunst zu machen, die Kunst vielmehr zum Mittel für seine persönlichen Interessen herabsetzt.«<sup>45</sup> Johann Friedrich Ferdinand Fleck, den er nie auf der Bühne gesehen hatte, nimmt Rötischer von diesem Urteil ausdrücklich aus. Ihm gilt Virtuosität im Theater als explizit »moderne Erscheinung«<sup>46</sup>, die mehr mit Reklame zu tun hat als mit Kunst.

Doch so einhellig war die Ablehnung nicht. Virtuosität blieb ein Faszinosum für Schauspieler wie für ihre Zuschauer. Noch 1883 bricht der Theaterkritiker Theodor Fontane dafür eine Lanze: »Wenn ich [...] im großen und ganzen überschlage, was in den letzten sechs, acht Jahren schauspielerisch überhaupt noch Eindruck auf mich gemacht hat, so waren es immer virtuose Leistungen [...]. Es gibt keine Kunst ohne Virtuosität.«<sup>47</sup> Das war willkommener Trost für einen bereits als »Gastspielvirtuos«<sup>48</sup> geschmähten Schauspieler wie Friedrich Haase, der in seiner Autobiographie *Was ich erlebte 1846–1896* Beispiele dafür bringt, was Virtuosen neben den Vorwürfen der Eitelkeit und Kunstfeindlichkeit am meisten fürchten mußten, nämlich die Gefahr, von anderen Schauspielern kopiert zu werden. So erfährt Haase 1864, daß ein Schauspieler in Dresden ihn zu kopieren sucht und dabei womöglich auch »das unnachahmliche Räuspern«<sup>49</sup> rauben könnte. Haases Reaktion kann man nicht nur auf die Eitelkeit des Schauspielers zurückführen; sie zeigt vielmehr auch, daß Schauspieler zu dieser Zeit eine Art ideelles Urheberrecht für ihre Eigenarten und Einfälle zu erheben versuchten. Bereits im 18. Jahrhundert war es deshalb zu Konflikten gekommen. So findet Lessing im 13. Stück der *Hamburgischen Dramaturgie* anerkennende Worte für jene Sophie Friederike Hensel, deren Körpergröße er später monieren wird. Für ihre Darstellung der Sterbeszene von *Miß Sara Samp-*