

Universität Regensburg
Zentrum für Sprache und Kommunikation,
Mündliche Kommunikation und Sprecherziehung, M.A. of Speech Communication and Rhetoric

„Er war ein König der Sprache“

**Die Beurteilung und Beschreibung sprechkünstlerischer Leistungen
in der Zeit der Jahrhundertwende, dargestellt am Beispiel der Schauspieler
Josef Kainz, Adalbert Matkowsky, Josef Lewinsky und Adolf von Sonnenthal**

Abschlussarbeit zur Erlangung des akademischen Grades Master of Arts
in Speech Communication and Rhetoric

Patricia Lippert
patricia.lippert@ur.de

12. Mai 2020

Erstgutachterin: Frau Dr. Brigitte Teuchert
Zweitgutachter: Herr PD Dr. habil. Wieland Kranich

Abstract

Die Beurteilung sprechkünstlerischer Leistungen ist nach wie vor ein problembehaftetes Unterfangen. Ein Blick in die Geschichte der Sprechkunst ist lohnend, um heutige Bewertungsstandards kritisch zu reflektieren. So befasst sich die kritisch-hermeneutische Studie mit den Beschreibungskategorien und Beurteilungskriterien sprechkünstlerischer Leistungen in der Jahrhundertwendezeit. Anhand der vier Schauspieler Josef Kainz, Adalbert Matkowsky, Josef Lewinsky und Adolf von Sonnenthal werden die um 1900 relevanten Facetten sprechkünstlerischen Handelns im Bereich des Schauspiels dargestellt und das künstlerische Wirken der behandelten Personen beleuchtet. Die historische Quellenanalyse fördert die verschiedenen Dimensionen zutage, die den Zeitgenossen als für den künstlerischen Prozess relevant erschienen. Dabei spielen sowohl die Person des Schauspielers als auch dessen Schauspielstil sowie die konkrete Umsetzung auf der Bühne eine Rolle. Es ist zu konstatieren, dass die zeitgenössischen Beschreibungen sehr detailliert gestaltet waren und zahlreiche Querverbindungen zwischen persönlichen Charakteristika, Kunstverständnis und Darbietung hergestellt wurden. Eindeutige Positiv- oder Negativ-Urteile sind hingegen kaum auszumachen. In erster Linie waren der Gesamteindruck, Adäquatheit und Authentizität der Darbietung ausschlaggebend.

The art of performative speech has been historically challenging to judge objectively and remains so today. Dipping into the past may allow us to critically reflect on contemporary evaluation standards. Therefore, this thesis utilises a hermeneutic approach to deal with the descriptive categories and evaluation criteria used at the beginning of the 20th century to judge the merit of these performances. This study aims to elucidate all important aspects in the field of acting that were relevant around 1900; via the exploration of four actors and their entire bodies of work, namely Josef Kainz, Adalbert Matkowsky, Josef Lewinsky and Adolf von Sonnenthal. This historical source analysis reveals the different dimensions which were key factors in the evaluation of the aforementioned actors' performances. The actor's character, acting style, and precise implementation on stage were all considered in such an evaluation. In summary, we can state that the contemporaneous descriptions are very detailed and focus on interconnections between the personal features of the actors, their artistic interpretations, and the performance itself. Purely positive or negative judgements were rarely identified, with the authenticity, accurate character portrayal and overall impression of the performance being the decisive factors.

Inhaltsverzeichnis

1.	Einleitung.....	S. 1
2.	„Er war ein König der Sprache“ - Die Beurteilung und Beschreibung sprechkünstlerischer Leistungen in der Zeit der Jahrhundertwende, dargestellt am Beispiel der Schauspieler Josef Kainz, Adalbert Matkowsky, Josef Lewinsky und Adolf von Sonnenthal.....	S. 7
2.1	Theoretische Fundierung I: Was ist Sprechkunst und wie wird sie beurteilt?...	S. 7
2.1.1	Definitiorische Annäherungsversuche.....	S. 7
2.1.2	Sprechkunst als Kommunikationsprozess.....	S. 12
2.1.3	Sprechkunst und Schauspiel.....	S. 18
2.1.4	Problematik der Beurteilung sprechkünstlerischer Leistungen.....	S. 27
2.2	Theoretische Fundierung II: Welche Rolle spielt der historische Kontext?.....	S. 41
2.2.1	Der Zeitgeist als Rahmenbedingung des Sprechens.....	S. 42
2.2.2	Zur Entwicklung der Sprechkunst im 19. Jahrhundert.....	S. 45
2.3	Die Akteure: Werdegang und Charakteristika der Schauspieler	S. 55
2.3.1	Josef Kainz, der „König der Sprache“.....	S. 55
2.3.2	Adalbert Matkowsky, der „letzte Löwe“.....	S. 62
2.3.3	Josef Lewinsky, der „Meister des Worts“.....	S. 65
2.3.4	Adolf von Sonnenthal, der „liebe Gott des Burgtheaters“.....	S. 68
2.4	Die sprachlich-stilistische Form der Beurteilung und Beschreibung.....	S. 73
2.4.1	Superlative und Ausdrücke von Exklusivität.....	S. 74
2.4.2	Charakterisierende Substantive.....	S. 77
2.4.3	Analogien und Bildhaftigkeit.....	S. 81
2.4.4	Vergleiche.....	S. 83
2.4.5	Figurenzentrierte Darstellungsweise.....	S. 87
2.5	Die Kategorien der Beurteilung und Beschreibung.....	S. 88
2.5.1	Die Person des Schauspielers betreffende Kategorien.....	S. 89
2.5.1.1	Körperliche Konstitution.....	S. 89
2.5.1.2	Persönlichkeit und Charakter.....	S. 97
2.5.1.3	Lebenswandel und Selbstinszenierung.....	S. 105
2.5.1.4	Alleinstellungsmerkmale.....	S. 111
2.5.2	Den Schauspielstil betreffende Kategorien.....	S. 121
2.5.2.1	Kunstverständnis und schauspielerische Ansätze	S. 122
2.5.2.2	Zugehörigkeit zu schauspielerischen Strömungen.....	S. 128
2.5.2.3	Orientierung am Dichter.....	S. 135
2.5.3	Die Rolle und das konkrete Spiel betreffende Kategorien.....	S. 139
2.5.3.1	Weg der Rollenerarbeitung.....	S. 139
2.5.3.2	Kostüm und Maske.....	S. 145
2.5.3.3	Realisation der Rolle: Körpersprachliche und sprecherische Aspekte.....	S. 151

2.5.3.3.1	Mimik und Blickverhalten.....	S. 151
2.5.3.3.2	Gestik.....	S. 155
2.5.3.3.3	Haltung und Bewegung.....	S. 158
2.5.3.3.4	Stimme und sprecherische Gestaltung.....	S. 162
2.5.3.4	Interpretation und Umsetzung der Figur.....	S. 178
3.	Zusammenfassende Überlegungen und Ausblick.....	S. 184
4.	Anhang.....	S. 191
5.	Quellenverzeichnis.....	S. 202
6.	Literaturverzeichnis.....	S. 205

1. Einleitung

Noch sind die Gestalten, die er schuf, unserem Blick nicht entschwunden. Wir sehen sie und sehen, daß sie aus Eisen gearbeitet waren. Fest und sinnreich gefügt. In ihrem ganzen Mechanismus begriffen und deshalb begreiflich.¹

Die zitierte Passage beschreibt nicht das Produkt eines Bildhauers, Steinmetzes oder Skulpteurs. Mit den beschriebenen Gestalten ist nicht das Resultat einer handwerklichen Arbeit gemeint, sondern das Ergebnis eines künstlerischen Prozesses. Bei der skizzierten Person, die offenbar in der Lage war, eiserne Figuren zu erschaffen, handelt es sich um den Schauspieler Josef Lewinsky. Seine Gestalten haben dem Verfasser zufolge überdauert und sind keineswegs entschwunden. Das ist beachtlich, handelt es sich bei dem Produkt, das der Schauspieler erzeugt, doch stets um flüchtige Eindrücke, Gestalten, die lediglich für die Dauer der Aufführung vor dem Rezipienten stehen und dann nur noch vor dem inneren Auge fortexistieren. So lautet die vielzitierte Schillersche Äußerung nicht umsonst „Dem Mimen flieht die Nachwelt keine Kränze“, schafft der Schauspieler – anders als der Dichter – doch keine sich für die Ewigkeit manifestierenden Produkte; oder etwa doch? Das obige Zitat scheint genau dies auszusagen, nämlich dass das Erzeugnis des Schauspielers zwar nicht mehr im greifbaren Sinne fortbesteht, aber dennoch als inneres Bild Bestand hat. Oben war davon die Rede, dass es sich bei den im Zitat beschriebenen Gestalten nicht um das Ergebnis einer handwerklichen Arbeit handelt; dies ist richtig. Jedoch im weiteren Sinne betrachtet darf das Resultat durchaus als Produkt eines handwerklichen Vorgangs begriffen werden, denn – so die These – der Schauspieler ist nicht bloß Künstler, sondern ebenso Handwerker. Ob und inwiefern das auch für den Sprechkünstler beziehungsweise für den sich sprechkünstlerisch betätigenden Schauspieler gilt, wird im Laufe der folgenden Ausführungen zu ergründen sein.

Die vorliegende Untersuchung befasst sich mit den Kategorien der Beurteilung und Beschreibung sprechkünstlerischer Leistungen in der Zeit der Jahrhundertwende. Welche Aspekte wurden von zeitgenössischen Kritikern ins Feld geführt, um das Agieren auf der Bühne zu beschreiben und zu bewerten? Als konkretes Untersuchungsfeld hierfür dient das Theater und die Betrachtung der vier Schauspieler Josef Kainz, Adalbert Matkowsky, Josef Lewinsky und Adolf von Sonnenthal. Zentral ist dabei, dass der Aspekt des Sprechens nicht abgekoppelt von weiteren Dimensionen betrachtet werden darf; beim Sprechvorgang handelt es sich um einen gesamtkörperlichen Prozess, sodass auch die körperlichen

¹ Salten, Felix, Gestalten und Erscheinungen, Berlin 1913, S. 201.

Bedingungen des Sprechens sowie die für den künstlerischen Prozess relevanten Kriterien berücksichtigt werden müssen. Hinzu kommt, dass mit dem Sprechen, insbesondere im künstlerischen Bereich, eine innere Haltung verbunden ist, die ebenfalls einbezogen werden muss. So widmen wir uns im Folgenden nicht ausschließlich dem reinen Sprechvorgang, sondern ebenso allen damit verbundenen und von den Kritikern thematisierten Faktoren, sowohl hinsichtlich des künstlerischen als auch des körperlichen Aspekts. Die Befassung mit dem Bereich des Schauspiels ist dafür besonders ergiebig, da sich hier viele verschiedene Dimensionen ausmachen lassen, die an der Inszenierung Anteil hatten und der Berücksichtigung würdig erschienen. Freilich wird auch auf das Verhältnis von Schauspiel und Sprechkunst einzugehen sein.

Warum ist die Befassung mit sprechkünstlerischen Leistungen um 1900 für die heutige Forschung relevant? Zum einen deshalb, weil insbesondere gegenwärtig viele verschiedene Formate sprechkünstlerischen Handelns existieren, die sich durch jeweils spezifische Charakteristika und Qualitäten auszeichnen. Man denke etwa an Formate wie Poetry Slam, Kabarett, Hörspiel oder Rap. Gewiss lassen sich für jedes der genannten Formate Argumente finden, die eine Zuordnung oder Nicht-Zuordnung zum Bereich Sprechkunst rechtfertigen; dennoch darf nicht übersehen werden, dass auf dem Feld heutiger Sprechkunst vieles in Bewegung ist und der Blick in die Vergangenheit lohnend sein kann, um sich der Gemeinsamkeiten und Unterschiede heutiger und damaliger künstlerischer Realisationsformen bewusst zu werden. Anhand dieser retrospektiven Orientierung können wertvolle Einsichten in die Entwicklungsgeschichte der Sprechkunst sowie des Sprechens und Sprechhandelns gewonnen werden. Zudem ermöglicht eine Befassung mit den Beurteilungen sprechkünstlerischer Leistungen in der historischen Rückschau eine differenzierte und kritisch reflektierende Betrachtung heutiger Beurteilungskriterien. Damit ist die Zielsetzung verbunden, die Vielfalt an Dimensionen des Komplexes „Sprechen“ im künstlerischen Kontext herauszukristallisieren, die beim Rezipienten eine Wirkung hervorrufen, in ihm etwas auslösen – sowohl im positiven wie auch im negativen Sinne. Drittens und letztens möchte die vorliegende Untersuchung zeigen, dass auch eine auf historischer Quellenarbeit basierende, kritisch-hermeneutisch vorgehende Studie wichtige Erkenntnisse im Bereich der Sprechwissenschaft zutage fördern kann, wengleich der Großteil der im Fach entstehenden Studien empirischer Natur ist. Martina Haase bezeichnet die Sprechkunst „innerhalb der Sprechwissenschaft als eine Basisdisziplin, die auch ein wichtiges Fundament für andere Teilgebiete der Sprechwissenschaft liefert und darüber

hinaus als spezialisierter Zugang zu benachbarten Kunstgattungen fungiert.“² Dementsprechend ist eine Befassung mit einem im sprechkünstlerischen Bereich angesiedelten Thema auch als ein Beitrag zur Sprechwissenschaft und insbesondere zu den Grundlagen des Faches zu werten.

Zur Beantwortung der zentralen Leitfrage, welche Beschreibungskategorien und Beurteilungskriterien sprechkünstlerischer Leistungen um 1900 ins Feld geführt wurden, werden die genannten vier Schauspieler den Dreh- und Angelpunkt der Analyse bilden. So wird jeder der vier Schauspieler auf seine spezifischen Charakteristika und schauspielerischen Qualitäten hin untersucht. Die Studie versteht sich insofern nicht nur als Baustein zur Erforschung der Geschichte der Sprechkunst, sondern will auch einen Beitrag zur Erforschung der benannten vier Schauspieler leisten. Daher wird die Frage thematisiert, welche spezifischen Charakteristika die Analysierten laut der Quellen aufwiesen und wodurch sich ihr Schauspielstil beziehungsweise ihre Kunst auszeichnete.

Die vier Schauspieler werden später noch eingehender vorgestellt. Es ist aber an dieser Stelle anzumerken, dass Josef Kainz, Adalbert Matkowsky, Josef Lewinsky und Adolf von Sonnenthal nicht zufälligerweise als Untersuchungsgegenstand dienen. Zum einen hat deren Auswahl quellenbezogene Gründe. Bei den vier Mimen, insbesondere bei Josef Kainz, handelt es sich um namhafte Persönlichkeiten der Jahrhundertwendezeit, sodass deren schauspielerisches Tun großen Niederschlag im zeitgenössischen Schriftgut gefunden hat. Um möglichst repräsentative und plausible Aussagen treffen zu können, ist eine entsprechende Quellenbasis unabdingbar. Zweitens weisen die Personen hinsichtlich ihrer Geburts- und Sterbedaten einige Gemeinsamkeiten auf, was wiederum für die Quellenanalyse relevant ist. Josef Lewinsky und Adolf von Sonnenthal wurden im Jahr 1835 beziehungsweise 1834 geboren und verstarben im Jahr 1907 beziehungsweise 1909; sie werden in der vorliegenden Untersuchung zur älteren Schauspielergeneration gezählt. Josef Kainz und Adalbert Matkowsky wurden 1858 beziehungsweise 1857 geboren und verstarben 1910 beziehungsweise 1909; sie gehören der folgenden Generation an. Insbesondere die Sterbedaten der vier Schauspieler umfassen eine Spanne von nur drei Jahren und liegen damit sehr eng beieinander. Dies ist insofern wichtig, als damit ein möglichst großes Maß an Vergleichbarkeit zwischen den Quellen besteht, da alle demselben

² Haase, Martina, „Definition und Gegenstand der Sprechkunst“, in: Bose, Ines et al. (Hg.), Einführung in die Sprechwissenschaft. Phonetik, Rhetorik, Sprechkunst, Tübingen 2013, S. 177-181, hier: S. 178. Im Folgenden abgekürzt mit „Haase (2013a)“.

Zeitgeist entspringen. Auch wenn die Geburtsjahre der vier Mimen differieren: Die Studie nimmt in erster Linie die in späteren Jahren entstandenen Quellen in den Blick. Dies geschieht in erster Linie deshalb, weil damit das Stadium der ausgebildetsten Künstlerschaft betrachtet werden kann, in dem sich auch spezifische Charakteristika bereits entwickelt haben. Die fokussierten Schauspieler standen um 1900 in der Blüte ihres Schaffens und können in dieser Zeit dementsprechend als in ihrem Metier gesetzt bezeichnet werden.

Wie bereits angemerkt, handelt es sich bei der vorliegenden Arbeit um eine kritisch-hermeneutische Studie, die mittels historischer Quellen die um 1900 bestehenden Beschreibungskategorien und Beurteilungskriterien sprechkünstlerischer Prozesse im Bereich des Schauspiels behandelt. Nach dem in erster Linie auf Sekundärliteratur basierenden Theorieteil, in dem Begriff und Bedeutungsgehalt der Sprechkunst sowie die historische Bedingtheit des Sprechens und schließlich die Biographien der Schauspieler behandelt werden, forciert der zweite Teil der Arbeit die historischen Quellen. Die Quellenanalyse konzentriert sich auf die innerhalb des Quellenmaterials auszumachenden Beschreibungs- und Beurteilungskategorien und reflektiert zugleich die äußere, sprachlich-stilistische Form der Quellentexte. Die Kategorien wurden entsprechend ihres Inhalts verschiedenen Bereichen zugeordnet, die wiederum entsprechend der verschiedenen Facetten gegliedert wurden. Als zentrale Kategorien ergeben sich dabei: Die Person des Schauspielers betreffende Kategorien, den Schauspielstil betreffende Kategorien sowie die Rolle und das konkrete Spiel betreffende Kategorien.

Bei den zu analysierenden Quellen handelt es sich durchweg um Traditionsquellen. „Unter Tradition fallen solche Quellen, die ausdrücklich für die Nachwelt angefertigt sind, wie zum Beispiel eine Theaterkritik, eine Fotografie, ein Aufsatz.“³ Damit beinhaltet der vorliegende Quellenkorpus ausschließlich Quellen desjenigen Typus, der, anders als Überrestquellen, gezielt geschaffen wurde, etwa um die Zeitgenossen oder die Nachgeborenen zu informieren oder zu belehren. Eine Überrestquelle hingegen ist das quasi zufällig entstandene Produkt eines Vorgangs, an das keine weitergehenden Intentionen gebunden sind; sie sollte nicht der Unterrichtung oder Belehrung der Zeitgenossen oder der Nachgeborenen dienen. Auf den Kontext des Theaters bezogen handelt es sich dabei etwa um Kostüme oder Requisiten; sie tragen die zu vermittelnde Information nur indirekt in sich, weil sie etwa Aussagen darüber zulassen, aus welchem Material zeitgenössische Kostüme oder Requisiten gearbeitet waren.

³ Fischer-Lichte, Erika, Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Faches, Tübingen 2010, S. 115.

Allerdings liefern sie keine weiterführenden Erläuterungen mit, wie das bei Traditionsquellen der Fall ist. Dietrich Steinbeck konzipierte 1970 eine grundlegende Kategorisierung für die im theaterhistorischen Kontext angesiedelten Quellen.⁴

Er unterscheidet zunächst zwischen unmittelbaren und mittelbaren Quellen sowie Quellen in Objektsprache und Quellen in Meta-Sprache. Als unmittelbare Quellen bezeichnet er solche, die im Prozess der Inszenierung und/oder der Aufführung Verwendung fanden und unmittelbar Auskunft über sie zu geben vermögen. Als mittelbare Quellen stuft er solche ein, die auf andere Weise auf den Prozess der Inszenierung und die Aufführung bezogen sind. Als Quellen in der Objektsprache bezeichnet er solche, die in der ‚Sprache des Theaters‘ abgefasst sind – also als Überreste erhalten –, und als Quellen in ‚Meta-Sprache‘ Dokumente, die in einer bereits reflektierten Sprache über die ‚Sprache des Theaters‘ geschrieben sind und im Wesentlichen der Bildung von Tradition dienen.⁵

In der vorliegenden Untersuchung werden Nekrologe, Biografien, Theaterkritiken, Jubiläumsschriften Schauspielercharakteristiken und zeitgenössische Abhandlungen zu theatergeschichtlichen Themen analysiert. Sie alle sind schriftlich niedergelegte Quellen, also Textquellen, die in der Systematisierung Steinbecks in die Kategorie der in Meta-Sprache verfassten mittelbaren Quellen fallen. Bildquellen, nämlich Fotos der Schauspieler, werden lediglich zu illustrativen Zwecken, nicht jedoch für eine weitergehende Analyse herangezogen.

Insgesamt wurde darauf geachtet, dass es sich in erster Linie um Quellen aus der Zeit um 1900 handelt, d.h. nicht um solche Texte, die wesentlich später oder bereits wesentlich früher – z.B. in den 1860er oder 1870er Jahren – entstanden sind und sich dementsprechend nur mit der frühen oder mittleren Schaffensphase der Schauspieler befassen. Um eine möglichst gute Vergleichbarkeit zu gewährleisten, werden in erster Linie Quellen herangezogen, die zum Großteil zwischen 1900 und 1918 entstanden sind. Aus geschichtswissenschaftlicher Sicht handelt es sich damit um die letzte Phase des „langen“ 19. Jahrhunderts, das sich in etwa von 1789, dem Ausbruch der Französischen Revolution bis etwa 1918, dem Ende des Ersten Weltkriegs, erstreckt.

Bei den Verfassern der Nekrologe und Beurteilungen handelt es sich um verschiedenste Persönlichkeiten der zeitgenössischen Theaterszene. Aufgrund der großen Vielzahl an Personen ist eine eingehende Analyse der jeweiligen Werdegänge im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht zu leisten. Um dennoch einen Überblick gewährleisten zu können, findet sich im Anhang ein Verzeichnis⁶, dem die zentralen Daten zur Person überblicksartig

⁴ Vgl. ebd. S. 115f.

⁵ Ebd.

⁶ Vgl. Anhang 1.

entnommen werden können. Eine genauere Auseinandersetzung mit den Verfassern der Quellen ist nicht im Detail nötig, denn sie werden in ihrer Gesamtheit als Repräsentanten des ausgehenden 19. Jahrhunderts verstanden. So ist es nicht erheblich, welche Äußerung von welchem Verfasser stammt, da ihre Beurteilungskriterien und Anmerkungen als symptomatisch für die um 1900 bestehenden Verhältnisse gewertet werden. Freilich ließen sich detailliertere Querverbindungen zu den einzelnen Schauspielern und Schauspielhäusern herstellen, nähme man die Kritiker en Detail in den Blick, doch soll der Fokus der folgenden Ausführungen nicht zu sehr auf die einzelnen Akteure verlagert werden, sondern stets der durch sie repräsentierte Zeitgeist betrachtet werden.

Auf eine Anmerkung Irmgard Weithases ist an dieser Stelle noch einzugehen. Wenngleich die Quellen unmittelbare Einblicke in den Sprechstil der Jahrhundertwende gewähren, ist Weithase zufolge eine Beurteilung des Sprechstils einer Epoche aus der zeitlichen Distanz ein höchst komplexes Unterfangen. Problematisch sei dabei nicht allein das Fehlen von Originalaufnahmen akustischer Art⁷, sondern auch, dass

unsere Stellungnahme z.B. zum Ausdruck der Affekte durch das gesprochene Wort eine andere ist als diejenige einer vergangenen Zeit, denn das gemeinsame Schicksal formt über aller individuellen Einstellung noch die Einstellung einer Generation zu diesem für die Beurteilung eines Kunstwerks so ausschlaggebenden Kriterium. Wenn sich aber bereits in diesem Punkte zwei aufeinanderfolgende Generationen erheblich unterscheiden können, wie stark muß das erst dann der Fall sein, wenn beurteilendes Subjekt und beurteiltes Objekt durch viele Generationen und durch entscheidende Veränderungen in der gesamten Struktur des gesellschaftlichen Lebens (somit auch des künstlerischen Lebens) voneinander getrennt sind.⁸

Die Beurteilung einer schauspielerischen Leistung erfolgt also immer vor dem Hintergrund eines historischen, durch Gesellschaft und Sozialisation geprägten Referenzsystems. Dementsprechend ist eine retrospektive Betrachtung schauspielerischer Darbietungen auf die aufgeworfenen Fragestellungen hin nur dann gewinnbringend, wenn diese Faktoren berücksichtigt und kritisch reflektiert werden. Aus diesem Grund widmen wir uns in Kapitel 2.2 dem historischen Kontext, vor dem sich die schauspielerischen Darbietungen Kainz', Matkowskys, Lewinskys und Sonnenthals vollzogen.

Befassen wir uns im Folgenden mit dem ersten Kapitel, in dem es um die Frage geht, was unter „Sprechkunst“ zu verstehen ist und wie sie beurteilt wird.

⁷ Vgl. Weithase, Irmgard, Zur Geschichte der gesprochenen deutschen Sprache, Bd. 1, Tübingen 1961, S. 551.

⁸ Ebd. S. 551f.

2. „Er war ein König der Sprache“ - Die Beurteilung und Beschreibung sprechkünstlerischer Leistungen in der Zeit der Jahrhundertwende, dargestellt am Beispiel der Schauspieler Josef Kainz, Adalbert Matkowsky, Josef Lewinsky und Adolf von Sonnenthal

2.1 Theoretische Fundierung I: Was ist Sprechkunst und wie wird sie beurteilt?

Bevor eine Analyse der Beschreibungs- und Beurteilungskriterien zu sprechkünstlerischen Leistungen der Jahrhundertwende erfolgen kann, muss das theoretische Fundament, auf dem die sich anschließenden Ausführungen basieren, geschaffen werden. Hierzu steht im Folgenden die Frage im Fokus, was unter Sprechkunst zu verstehen ist und wie sie bewertet werden kann – inwieweit das überhaupt möglich ist und auf welche Weise. Zunächst soll hierzu ein begrifflicher Annäherungsversuch an den Komplex „Sprechkunst“ gewagt werden. Dazu kann bereits an dieser Stelle angemerkt werden, dass es allein beim Versuch bleiben muss.

2.1.1 Definitiorische Annäherungsversuche

Warum? Diese Frage lässt sich einfach beantworten: So problematisch es ist, eine hieb- und stichfeste Definition von „Kunst“ zu geben, so unrealistisch erscheint es, „Sprechkunst“ exakt eingrenzen und definieren zu wollen. Zu viele Facetten und subjektive Anklänge weist das Feld „Sprechkunst“ auf, als dass es eindeutig beschrieben werden könnte. So überschreibt Norbert Gutenberg ein Kapitel seines einführenden Werkes, nämlich das zum Themenfeld Sprechkunst, mit „Nein – keine Definitionen!“⁹. Auch er weist der Definition von „Kunst“ einen hohen Gehalt an Problematik zu, er ist der Ansicht, dass „Bestimmungsversuche für ‚Kunst‘ [...] höchst strittig sind“¹⁰.

Die Komplexität von „Sprechkunst“ zeigt sich schon bei der Auseinandersetzung mit den verschiedenen Begrifflichkeiten, die dazu verwendet wurden und werden, „Sprechkunst“ zu erfassen. Gewiss – und das gilt auch für „Kunst“ – gibt es einige Gemeinplätze und augenfällige Charakteristika, die bei der Um- und Einkreisung von „Sprechkunst“ dienlich sind. Dennoch ist es von eklatanter Wichtigkeit, sich bewusst zu sein, dass durch die Wahl des einen oder anderen Begriffs das Wesen von „Sprechkunst“ auf eine bestimmte Art und

⁹ Gutenberg, Norbert, Einführung in Sprechwissenschaft und Sprecherziehung, Frankfurt a. M. u.a. 2001, S. 161.

¹⁰ Ebd. S. 162.

Weise definiert wird. So ist Vorsicht geboten: In der Auseinandersetzung mit den Begriffen ist stets ein bestimmtes Verständnis des Beschriebenen enthalten. Entsprechend unmöglich scheint es, die sich hinter „Sprechkunst“ verbergenden Tätigkeiten und Anschauungen sowie die Begrifflichkeit als solche eindeutig zu umreißen. Zu komplex ist der Prozess, als welcher Sprechkunst der Meinung der Verfasserin nach verstanden werden sollte.

Bei der Klärung der Frage, was unter „Sprechkunst“ zu verstehen ist, muss zunächst der Kunstbegriff kritisch reflektiert werden; schließlich wird zur Beschreibung von Sprechkunst ein Kompositum verwendet, „Sprech-Kunst“, das sich aus „Sprechen“ und „Kunst“ zusammensetzt. Gewiss ist die Frage danach, was „Sprechen“ ist, etwas einfacher zu beantworten als die Frage nach dem Verständnis von „Kunst“. Eine eingehende Auseinandersetzung mit „Kunst“ kann in vorliegender Arbeit nur ansatzweise und stets unter dem Aspekt der Bedeutung für die „Sprechkunst“ geleistet werden. Wagen wir uns an einen ersten Beschreibungsversuch, indem wir den Kunstbegriff, wie ihn der Duden erläutert, auf das Feld des Sprechens anwenden.

Der Duden unterscheidet verschiedene Bedeutungsebenen, die im Kunstbegriff vereint sind. Erstens ist hierbei das „schöpferische[...] Gestalten aus den verschiedensten Materialien oder mit den Mitteln der Sprache, der Töne in Auseinandersetzung mit Natur und Welt“¹¹ genannt. In puncto Sprechkunst würde diese Dimension einen produktiven, mit der Tätigkeit des Sprechens verbundenen Vorgang implizieren, der sich in einem bestimmten Kontext, im Austausch mit der Umwelt, vollzieht. Ein schöpferischer Prozess, wie er hier im Duden beschrieben wird, führt zwangsläufig zu einem Produkt. So vereint der Duden die zweite aufgeführte Deutungsperspektive gemeinsam mit der ersten zu einer Bedeutungseinheit. Diese zweite Teilbedeutung verweist auf das Produkt des unter erstens genannten Prozesses. Kunst ist demnach ein „einzelnes Werk, Gesamtheit der Werke eines Künstlers, einer Epoche o.Ä.; künstlerisches Schaffen“¹². Dieser Deutung folgend, steht das von „Sprechkunst“ Geschaffene im Fokus, also das Ergebnis des Schaffensprozesses. In welcher Form sich dieses Endprodukt im sprechkünstlerischen Kontext manifestiert, wird zu klären sein; sicherlich darf jedoch davon ausgegangen werden, dass es sich keineswegs um eine dingliche Manifestation handeln dürfte. Erika Fischer-Lichte weist, bezogen auf das Theater,

¹¹ O.V., „Kunst“, in: Duden, online abgerufen unter <<https://www.duden.de/rechtschreibung/Kunst>> (3.11.2019).

¹² Ebd.

darauf hin, dass ein zentrales Charakteristikum von Aufführungen deren „Flüchtigkeit“¹³ ist:

Anders als ein Produktionsvorgang [...] bringt die Aufführung kein von ihr gesondertes Produkt hervor, sondern sich selbst. Sie ist transitorisch, ephemer und vergänglich, auch wenn es sich um bestimmte Räume, Körper und Objekte handelt, welche die Aufführung überdauern.¹⁴

Das Produkt der Aufführung ist dementsprechend die Aufführung selbst, die jedoch auf der zeitlichen Achse betrachtet, nicht jederzeit verfügbar oder gar reproduzierbar ist.

Aufführungen verfügen nicht über ein fixier- und tradierbares materielles Artefakt, sie sind flüchtig und transitorisch, sie erschöpfen sich in ihrer Gegenwärtigkeit, d.h. ihrem dauernden Werden und Vergehen – in ihrer Autopoiesis, ihrer Selbsterzeugung.¹⁵

Als zweite große Bedeutungsebene führt der Duden „das Können, besonderes Geschick, [die] [erworbene] Fertigkeit auf einem bestimmten Gebiet“¹⁶ auf. Auf das Gebiet der „Sprechkunst“ angewandt bedeutete dies, dass Sprechkunst nicht von jedem praktiziert werden kann, sondern nur aus dem Vorhandensein einer sich durch Exklusivität auszeichnenden Fertigkeit resultieren kann. Entsprechend hebt sich sowohl der Prozess von „Sprechkunst“ selbst als auch das daraus resultierende Ergebnis von der Sphäre des Alltäglichen, um nicht zu sagen: Banalen ab. Der „Sprechkünstler“ verfügt über ein bestimmtes Repertoire an Fähigkeiten, Methoden oder Techniken, um „Sprechkunst“ praktizieren zu können, was ihn von „Nicht-Sprechkünstlern“ unterscheidet. Vergleichspunkt der Sprache des Sprechkünstlers ist somit die Alltagssprache.

Lesen wir auch bei Gutenberg und seinen Annäherungsversuchen an den Kunstbegriff nach. Gutenberg vertritt die Ansicht, dass „Kunst“ stets der Impetus des Handwerklichen, Technischen innewohnt, er ist überzeugt davon, „daß man ‚Kunst‘ mit der [...] ‚techné‘ zusammenbringen darf“¹⁷. Bezugnehmend auf die Etymologie stellt er diesbezüglich folgende Überlegungen an: „Kunst kommt von Können, ein Künstler ist ein Könnner“¹⁸; „techné wird lateinisch ars und scientia; das griechische Wort wird später ‚Technik‘, die bekanntlich auch als Mal-, Schreib- etc. ‚Technik‘ in den ‚Künsten‘ vorkommt; die lateinischen Wörter sind im Deutschen ‚Kunst‘ und ‚Wissenschaft“¹⁹; „die ‚rhetoriké téchne‘ ist ‚ars et scientia orationis‘,

¹³ Fischer-Lichte (2010) S. 24.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Ebd. S. 32.

¹⁶ O.V., „Kunst“, in: Duden (3.11.2019).

¹⁷ Gutenberg (2001) S. 163.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Ebd.

die ‚Redekunst‘; ein Teil von ihr ist die ‚poietiké téchne‘, die ‚Poetik‘, ursprünglich bedeutet ‚poiein‘ machen, herstellen, weswegen man heute noch fragt, ob der Dichter, Musiker, Redner sein ‚Handwerk‘ verstünde²⁰. Auch Hans Martin Ritter macht auf die enge Verflechtung von Kunst und Technik aufmerksam: „Es besteht wohl kein Dissens darüber, dass ohne Technik im Künstlerischen weder Werk noch Wirkung möglich sind.“²¹ Diese Überlegungen reflektierend zeigt sich, dass es bei „Kunst“, und damit bei „Sprechkunst“, stets auch um das Beherrschen bestimmter Techniken, schlichtweg des sprechkünstlerischen Handwerks, geht.

Dennoch: Es dürfte deutlich geworden sein, dass der Versuch einer begrifflichen Erfassung von „Kunst“ und, daraus ableitend, von „Sprechkunst“, angesichts des komplexen Gehalts seiner Bedeutungsdimensionen äußerst herausfordernd ist. Trotzdem sollten einige zentrale Charakteristika herausgegriffen werden, erscheinen sie doch einer genaueren Betrachtung wert. Kunst, so ein wesentlicher Punkt, bezeichnet einen Vorgang, einen Prozess. Dieser ist schöpferischer Natur, d.h. er erschafft etwas, das wiederum als Kunst, als Endprodukt des künstlerischen Vorgangs, begriffen werden kann. Damit verschmelzen Prozess und Ergebnis zu einer Einheit, die unter dem Kunstbegriff subsumiert werden können, wenngleich jeweils unterschiedliche Vorgänge beziehungsweise Zustände fokussiert werden. Die zweite, sich davon unterscheidende Bedeutungsebene betrifft die Qualifikation, künstlerisch tätig sein zu können. Entsprechend kann der künstlerische Prozess nicht immer, überall und von jedem praktiziert werden, sondern lediglich von einer Person, die über entsprechende Fertigkeiten oder Kompetenzen verfügt, die sich – und das wiederum ist für die Frage nach der Sprechkunst zentral – angeeignet werden können. Diese Überlegungen und Annäherungen an den Kunstbegriff zusammenfassend lässt sich sagen, dass „Kunst“ in der Sphäre des Nicht-Alltäglichen, im Bereich des Exklusiven oder zumindest Besonderen zu verorten ist. Ebenso muss das Prozesshafte und Schöpferische von Kunst mitgedacht werden, reflektiert man kritisch über sie.

Mit diesen Überlegungen zum Kunstbegriff und den ersten Versuchen, die daraus resultierenden Erkenntnisse auf die Sprechkunst übertragen zu wollen, wagen wir uns nun etwas näher an den Sprechkunstbegriff und die damit verbundenen Auffassungen und begrifflichen Alternativen heran. Wie bereits erwähnt, ist „Sprechkunst“ nur eine

²⁰ Ebd.

²¹ Ritter, Hans Martin, ZwischenRäume Theater – Sprache – Musik. Grenzgänge zwischen Kunst und Wissenschaft (Lingener Beiträge zur Theaterpädagogik, Bd. VII), Berlin / Milow / Strasburg 2009, S. 16.

begriffliche Manifestation von vielen, um den dahinterliegenden Prozess zu bezeichnen.

Beginnen wir mit einer „Arbeitsdefinition“²², wie Martina Haase sie liefert:

Sprechkunst: das bewusst gestaltete, gesprochene künstlerische Wort in unterschiedlichen Kommunikationssituationen für ein Publikum (bzw. für einen oder mehrere Hörer), ‚live‘, d.h. direkt im Sinne einer auditiv-visuellen Kunstkommunikation oder medienvermittelt, d.h. indirekt.²³

Welche neuen Aspekte fördert diese Definition zutage? Zum einen wird der Aspekt der Bewusstheit angesprochen. Sprechkunst kann nicht „einfach so“ geschehen; sie ist stets ein bewusster, gezielt vollzogener Prozess. Eine weitere zentrale Rolle spielt der Adressatenbezug. Sprechkunst geschieht Haase zufolge stets für ein Auditorium, selbst wenn dieses aus nur einer Person besteht. Entsprechend ist die Rolle des Rezipienten eine nicht unerhebliche, bemisst sich der Erfolg einer oder das Versagen in einer Darbietung doch letztlich am Urteil der Hörenden. Hinsichtlich der Mittel- beziehungsweise Unmittelbarkeit der Darstellung ist zu sagen, dass dieser Aspekt in der vorliegenden Untersuchung nicht weiter thematisiert wird. Das liegt darin begründet, dass die Untersuchung die Beurteilung von Schauspielern und deren direkt vermittelte Darbietungen auf der Bühne fokussiert, medienvermittelte Formate – man beachte den Untersuchungszeitraum – keine Rolle spielen. Freilich ist aber, insbesondere für die gegenwärtige Situation der Sprechkunst, die Frage nach der Mittel- oder Unmittelbarkeit der Darbietung eine berechtigte, geradezu notwendige.

Dem geschilderten Verständnis nach ist Sprechkunst als eine „spezifische Kunstform, als Kunstausübung und damit als künstlerische Tätigkeit“²⁴ zu begreifen. Demgegenüber darf nicht übersehen werden, dass Sprechkunst ebenso „eine eigenständige Disziplin im Fächerkanon der Sprechwissenschaft“²⁵ ist. Für die vorliegende Untersuchung steht die erstgenannte Bedeutungsdimension im Zentrum der Betrachtungen.

Hinzu kommt, dass Sprechkunst in unterschiedlichen Formen erscheinen kann. Zum einen tritt sie als „eigenständige künstlerische Form, unabhängig von anderen Künsten, ‚quasi autonom‘“²⁶ auf; zum anderen fungiert sie als „wesentlicher Bestandteil anderer Künste und Kunstformen [...], denen eine ganz spezifische Wesensart und Funktion eigen ist (z.B. im

²² Haase (2013a) S. 177.

²³ Ebd.

²⁴ Ebd.

²⁵ Ebd.

²⁶ Ebd. S. 178.

Schauspiel [...])“²⁷; drittens kann sie „vermischt und verknüpft im fließenden Übergang mit anderen Kunstformen (z.B. Szenische Lesung, Szenische Collage) auftreten“²⁸. Im Kontext der vorliegenden Untersuchung steht freilich die zweitgenannte Erscheinungsform im Fokus. Gerade gegenwärtig ist die Bandbreite an sprechkünstlerischen Formaten recht groß. Damit verbunden ist gleichzeitig aber auch stets die Frage beziehungsweise Abwägung, ob das eine oder andere Format schon oder noch Sprechkunst ist, da die Grenzen fließend sind. So können etwa Poetry Slam, Hörbücher oder Rap auch als sprechkünstlerische Realisationsformen beurteilt werden, oder – je nachdem welches Verständnis und welcher Maßstab angelegt werden – nicht.

2.1.2 Sprechkunst als Kommunikationsprozess

Das Kapitel über die ersten definitorischen Annäherungsversuche an das Feld „Sprechkunst“ soll in diesem Kapitel weitergeführt und auf den Aspekt der Kommunikationsprozesshaftigkeit hin verdichtet werden. Denn: „In der Summe lässt sich feststellen, dass die Sprechwissenschaft ihre theoretischen Grundlagen für interpretierendes Textsprechen vom kommunikativen Aspekt her entwickelt hat.“²⁹

Im Folgendem werden einige Begrifflichkeiten und damit verbundene Theorien vorgestellt, die bislang konzipiert worden sind, um „Sprechkunst“ auf einen oder mehrere spezifische Aspekte hin zu umreißen. Wie bereits angemerkt, liegt jeder der Begrifflichkeiten eine je eigene Auffassung von „Sprechkunst“ zugrunde. Allen gemein sein dürfte jedoch der Ansatz, „Sprechkunst“ als einen dialogischen, interaktiven Prozess zu begreifen. Der Einbezug des Rezipienten, die Bewusstmachung, dass *für* jemanden gesprochen wird, spielt hierbei eine eklatante Rolle.

Neben dem Begriff der „Sprechkunst“ wurden immer wieder – und werden es noch immer – alternative Begrifflichkeiten konzipiert, um die sich hinter dem Begriff verbergenden Bedeutungsgehalte und Anschauungen begrifflich pointiert zum Ausdruck zu bringen.

Eine dieser alternativen Benennungen ist diejenige der „Vortragskunst“³⁰. Eva-Maria Krech

²⁷ Ebd.

²⁸ Ebd.

²⁹ Lämke, Ortwin, „Grundlagen des interpretierenden Textsprechens“, in: Pabst-Weinschenk, Marita (Hg.), Grundlagen der Sprechwissenschaft und Sprecherziehung, München 2004, S. 180-189, hier: S. 189.

³⁰ So etwa verwendet in: Weithase, Irmgard, Die Geschichte der deutschen Vortragskunst im 19. Jahrhundert. Anschauungen über das Wesen der Sprechkunst vom Ausgang der deutschen Klassik bis zur Jahrhundertwende, Weimar 1940 und Krech, Eva-Maria, Vortragskunst. Grundlagen der sprechkünstlerischen Gestaltung von Dichtung, Leipzig 1987.

versteht hierunter die „Kunst der sprechgestaltenden Dichtungsinterpretation“³¹. Diese Definition weist verschiedene Bedeutungsgehalte auf. So ist zum einen darauf hinzuweisen, dass es sich bei der Tätigkeit des Vortragskünstlers um eine gestalterische Tätigkeit handelt, als deren Medium das Sprechen fungiert. So ist Krech zufolge der Vortragende nicht „bloßer Mittler zwischen Dichtung und Hörern, sondern die literarische Vorlage wird von ihm interpretiert und mit Hilfe sprecherischer Mittel auf neue Weise künstlerisch gestaltet“³². Dementsprechend handele es sich bei der Vortragskunst um eine „reproduzierende[...] oder interpretierende[...]“³³ Kunst.

Stellt die Sprech- beziehungsweise Vortragskunst tatsächlich eine nur reproduzierende Tätigkeit dar? Ist die Ausarbeitung einer Interpretation der Textvorlage nicht als aktive Tätigkeit zu werten? Krech konstatiert:

Dem Sprecher geht es [...] in keiner Phase seiner Handlungen um eine bloße Reproduktion des Sprachkunstwerkes, sondern immer zugleich und bewußt um dessen Interpretation und künstlerische Neugestaltung [...]. Damit geht der Sprecher über die Realisierung einer Mittlerfunktion zwischen Dichtung und Hörer wesentlich hinaus. Er bestimmt den Aussagegehalt des Werkes mit, das gebrochen durch die schöpferische Individualität und Interpretation des Sprechers zum Hörer gelangt.³⁴

Dem Textsprechenden kommt also durchaus schöpferische Kraft zu, die jedoch durch die textliche Grundlage und durch den zentralen Sinngehalt der Dichtung beschränkt wird – diesen, so Krech, dürfe der Vortragende nicht grundlegend verändern. Den Prozess, sich die Dichtung anzueignen, die Darbietung auszugestalten und das Werk zu interpretieren, durchläuft der Vortragskünstler hingegen allein.³⁵ Interessant ist, dass Krechs Ansicht zufolge die textliche Grundlage eines vortragskünstlerischen Prozesses das Kriterium, künstlerisch zu sein, erfüllen muss: „Der Vortrag nichtkünstlerischer Texte fällt [...] nicht in ihren Gegenstandsbereich“³⁶. An dieser Stelle gelangen wir wieder zur Frage, was unter „Kunst“ bzw. „künstlerisch“ zu verstehen ist und dementsprechend, welche Textgrundlage Krech als angemessen empfindet, um als Vehikel vortragskünstlerischer Prozesse fungieren zu können. Heute ist das Feld der Sprechkunst hinsichtlich seiner infrage kommenden Textgrundlage wesentlich geweitet. Das sieht auch Gutenberg so: „Sprechkunst umfaßt mehr als Dichtungssprechen und das Sprechen von Schauspielern, das nicht Rezitation, sondern

³¹ Krech (1987) S. 13.

³² Ebd.

³³ Ebd.

³⁴ Ebd. S. 22.

³⁵ Vgl. ebd.

³⁶ Ebd. S. 13.

figurendarstellendes Sprechen ist.“³⁷

Nun gehen wir genauer auf den kommunikativen Aspekt in Krechs Anschauungen ein. „Die Vortragskunst verwirklicht sich im Prozeß der sprechkünstlerischen Kommunikation, d.h. in den kommunikativen Handlungen des Sprechers und der Hörer.“³⁸ Die Äußerung Krechs zeigt, dass Sprechkunst beziehungsweise sprechkünstlerische Kommunikation stets den Produzenten sowie den Rezipienten im Blick hat. Dementsprechend handeln beide Seiten, und zwar auf kommunikativem Weg. „Sprechkünstlerische Kommunikation wird als eine spezifische Art sprachlich-kommunikativer Tätigkeit verstanden. Das bedeutet, die Wesenszüge sprachlicher Kommunikation [...] besitzen auch für die sprechkünstlerische Kommunikation Gültigkeit.“³⁹ Welche Charakteristika spricht Krech hier an? Grundlegend weist sie darauf hin, dass von sprachlicher Kommunikation die Rede ist, sobald sich Menschen auf der Basis eines gemeinsamen Zeichensystems Botschaften zukommen lassen. Ein solcher Prozess setzt stets voraus, dass die Beteiligten fähig und bereit sind, miteinander in Austausch zu treten.⁴⁰ Krech spricht hier vom „Tätigkeitsaspekt sprachlicher Kommunikation“⁴¹, der insofern bedeutsam sei, als er auf den erfolgenden Austausch zwischen Mensch und Umwelt hinweise. Zentral sei, dass das Tun des Sprechenden wie des Hörenden stets in einen sozialen Kontext eingebunden ist und im Gesamtgefüge menschlichen Handelns zu verorten sei. Krech führt an, dass diese zentralen Charakteristika auch für die sprechkünstlerischen Kommunikationsprozesse gültig sind.⁴² Hierfür sollte man sich über Folgendes bewusst werden:

Sprecher und Hörer treten einander nicht voraussetzungslos, als sozial-historisch bindingslose Individuen mit konstanten inneren Dispositionen gegenüber. Sie sind vielmehr Persönlichkeiten, die in ihrem bisherigen praktischen Lebensprozeß zu Erfahrungen, Kenntnissen, Anschauungen und Überzeugungen gelangt sind, die ihnen auch bei der sprechkünstlerischen Kommunikation als Bezugsebene dienen. Der schöpferische Anteil des Sprechers an der Interpretation und die aktive geistige Auseinandersetzung des Hörers mit der gesprochenen Dichtung sind als jeweils individuell sich vollziehende Handlungen damit zugleich sozial geprägt.⁴³

Krech skizziert in dieser Passage die Einflussgrößen, die auf die Erzeugung sowie die Rezeption sprechkünstlerischer Produkte Wirkung haben. Wie dargelegt, spielt der soziale sowie gesellschaftliche Kontext eine nicht zu übersehende Rolle. Hervorzuheben ist die von

³⁷ Gutenberg (2001) S. 161.

³⁸ Krech (1987) S. 19.

³⁹ Ebd.

⁴⁰ Vgl. ebd. S. 19f.

⁴¹ Ebd. S. 20.

⁴² Vgl. ebd.

⁴³ Ebd.

Krech getroffene Differenzierung in Hör- und Sprechhandlung: Jeweils beide, Sprecher beziehungsweise Interpretierender des Werkes sowie der Hörende agieren im Prozess der sprechkünstlerischen Kommunikation, ihr Tun ist unter einer jeweils bestimmten sozialen Prägung zu werten. Dennoch sind die beiden Tätigkeiten Sprechen und Hören innerhalb der sprechkünstlerischen Kommunikation „als zwei aufeinander bezogene Handlungen zu verstehen“⁴⁴. Sobald der Sprechende intendiert, seine Darbietung für die Rezipienten zu gestalten – und nicht allein vor ihnen vorzutragen – d.h., sobald ein ernstes Interesse daran besteht, die Hörenden zu adressieren, hat er es verstanden, sich im Vorfeld seines Auftritts auf die Hörschaft einzustellen, Situation und Erwartungshaltung zu reflektieren und entsprechend auf der Bühne zu agieren. Die Problematik besteht jedoch darin, dass dem Vortragenden entsprechende Informationen häufig fehlen, er sich nur ein grobes Bild vom zu erwartenden Auditorium machen kann. Gelingt ihm das, so „erleichtert er zugleich dem Hörer das Anknüpfen an die Interpretation“⁴⁵. Wichtig an diesem wechselseitigen Prozess ist jedoch auch das Handeln des Hörers:

Die Realisierung des sprechkünstlerischen Kommunikationsprozesses ist jedoch darüber hinaus nur dann möglich, wenn auch der Hörer als aktiver Partner wirkt. Seine Aktivität beruht vor allem auf der Bereitschaft und auf seinen Fähigkeiten zur Teilnahme an dieser künstlerischen Kommunikation. Sie zeigt sich in der Intensität seiner emotional-rationalen Auseinandersetzung mit der Dichtungsinterpretation, in seinem Bemühen, den Sinn der Äußerung bzw. die kommunikative Absicht des Sprechers zu verstehen, und in seinen eigenen Sinnsetzungen. Sie zeigt sich auch in seinen Reaktionen auf die gesprochene Dichtung während des Vortrags.⁴⁶

Sprechkünstlerische Kommunikation resultiert also stets aus dem Handeln beziehungsweise der aktiven Teilhabe beider Kommunikationspartner, d.h. nicht allein des Sprechers, sondern ebenso des Rezipienten. Deshalb ist es bedeutsam, sich bei der künstlerisch-sprecherischen Gestaltung von Texten der Rezipientenseite bewusst zu sein und entsprechend zu agieren.⁴⁷ Wir erkennen in Krechs Aussagen, dass die Frage nach der schöpferischen und beziehungsweise oder reproduzierenden Rolle des Sprechkünstlers eine nicht unerhebliche ist. Dreh- und Angelpunkt der dichtungsorientierten Vortragskunst ist die Interpretation des Werkes, in deren Erarbeitung der Vortragskünstler sein schöpferisches Potential entfalten kann, jedoch stets von der Textgrundlage und dem ursprünglichen Sinn des Textes eingeschränkt wird.

Vom produktiven Charakter menschlicher Tätigkeit spricht auch Norbert Gutenberg. Er

⁴⁴ Ebd.

⁴⁵ Ebd. S. 21.

⁴⁶ Ebd.

⁴⁷ Vgl. ebd. S. 20f.

konzipiert den Begriff „Ästhetische Kommunikation“ und hebt bei der Beschreibung sprechkünstlerischer Prozesse den kommunikativen Aspekt sowie die Frage nach dem ästhetischen Gehalt hervor, wenngleich er darauf hinweist, dass es ein komplexes, wenn nicht sogar zum Scheitern verurteiltes Unterfangen ist, „Ästhetik“ definieren zu wollen.⁴⁸ So führt er aus:

Ästhetische Kommunikation ist solche, an der dieses Moment menschlicher Produktivität aufgrund von Eigenschaften der Kommunikation dem dafür sensiblen Adressaten im Verstehen erfahrbar wird. Damit ist nicht nur Kommunikation, die explizit sich als Kunst versteht, wie Literatur und Literatursprechen, ästhetisch und ästhetisierbar (und kann ihre Ästhetizität verlieren!), sondern tendenziell jede.⁴⁹

Im Vergleich zu Krech weitet Gutenberg hier die Basis, auf der sich ästhetische Kommunikation vollziehen kann, merklich: Nicht nur das Sprechen von künstlerischen Texten oder von Dichtung, das Krech als Grundvoraussetzung betrachtet, erscheint ihm adäquat, sondern jede Form von Kommunikation kann gemäß Gutenberg auf dem Feld der ästhetischen Kommunikation eine Rolle spielen. Wie angesprochen, rückt Gutenberg mit seinem Ansatz den Begriff der Ästhetik ins Blickfeld. Ästhetik ist für Gutenberg, ebenso wie „Kunst“, eine „besondere Qualität am Sprechen“, für die es „besonderer Qualitäten beim Sprechenden, ebenso auf der Seite des Hörenden bedarf, um jene Qualitäten am Sprechprozeß wahrnehmen zu können (‘ästhetisch‘ bedeutet wörtlich ‚wahrnehmungsbezogen‘).⁵⁰ Resultat dieser Qualitäten sollte ein sich einstellendes Genussmoment sein. So eröffnet Gutenberg das „Kriterium des Genusses am produktiven Handeln in der Definition des Ästhetischen“⁵¹.

Gutenberg nennt mit Brecht das genussbereitende Moment jeder menschlichen Tätigkeit (in Anführungszeichen) ‚ästhetisch‘. Damit hafte es tendenziell auch allen Formen menschlicher Kommunikation an. Wo es dominiert, liege künstlerisches Schaffen vor.⁵²

„Sprechkunst“ oder „Ästhetische Kommunikation“ ist also Gutenberg zufolge stets mit der Dimension des Ästhetischen verbunden. Diese Kategorie können wir dem definitiven Annäherungsversuch hinzufügen, denken wir an die – noch immer nicht ganz vollständig beantwortete – Ausgangsfrage des vorhergehenden Kapitels, was „Sprechkunst“ denn eigentlich ist.

Auch Hellmut Geißner befasst sich mit der Theorie der Ästhetischen Kommunikation.

⁴⁸ Vgl. Gutenberg (2001) S. 162.

⁴⁹ Gutenberg, zit. nach Lämke (2004) S. 187.

⁵⁰ Gutenberg (2001) S. 162.

⁵¹ Lämke (2004) S. 187.

⁵² Ebd.

Zunächst setzt er sich hierbei mit dem Verhältnis zwischen der Rhetorik und der Ästhetischen Kommunikation auseinander, wobei er feststellt, dass eine Trennlinie zwischen den beiden Bereichen keineswegs eindeutig gezogen werden kann. Vielmehr sei eine solche Differenzierung als artifizuell zu betrachten⁵³, denn „Rhetorisches kann ‚aesthetisch‘ wirken; [...] Aesthetisches kann ‚rhetorisch‘ wirken“⁵⁴. Poetik und Rhetorik waren, so erläutert Geißner, bis zu Drach als „Redende Künste“⁵⁵ miteinander verflochten.⁵⁶ Auch Gutenberg differenziert zwischen den beiden Feldern, indem er ihnen jeweils unterschiedliche Begrifflichkeiten zuordnet. Bezogen auf den Bereich der Rhetorik verwendet er den Begriff des „Sprechhandelns“, bezüglich der Ästhetischen Kommunikation denjenigen des „Sprechspielens“ beziehungsweise „Sprechspielhandelns“.⁵⁷

Kehren wir zurück zu Geißner. Aus der Theorie der Ästhetischen Kommunikation entwickelt er die „Theorie des interpretierenden Textsprechens“⁵⁸. Dabei plädiert er für eine kritische Reflexion dreier Dimensionen: „1. im Hinblick auf den Kommunikator, den Produzierenden oder Reproduzierenden, 2. im Hinblick auf das Kommunikat, das Produkt oder Werk, 3. im Hinblick auf die Kommunikanten, die ‚Konsumenten‘, d.h. die verstehenden Hörer“⁵⁹. Geißner versteht den sich im Kontext des Sprechkünstlerischen vollziehenden Prozess als umfassenden Vorgang, an dem nicht allein der Sprecher, sondern ebenso – neben dem Gesprochenen – auch der Hörer Anteil hat. Sprechkunst ist damit ein zielgerichteter, auf ein Publikum hin ausgelegter Komplex. In dieser Auffassung gleicht er Kech, die ebenso den Einbezug und die Wechselwirkung beider Seiten, Sprecher wie Hörer, forciert. Geißner spricht von der „Trias: Textproduktion-Text-Textrezeption“⁶⁰. Die Rolle des Rezipienten beziehungsweise die Stufe der Textrezeption ist also genauso zentral wie diejenige der Textproduktion und der textlichen Grundlage selbst. Folgt man Geißners Theorie, darf man bei der Befassung mit Sprechkunst die Rolle des Plenums nicht außer Acht lassen.

So wird wiederum deutlich, welche große Bedeutung der Frage nach den Beurteilungskriterien sprechkünstlerischer Tätigkeiten zukommt. Für Geißner ist die Berücksichtigung der genannten Dreierformation mit einer weiteren Trias verbunden: „Sinnproduktion-

⁵³ Vgl. Geißner, Hellmut, Sprechwissenschaft. Theorie der mündlichen Kommunikation, Königstein/Ts. 1981, S. 174.

⁵⁴ Ebd.

⁵⁵ Ebd.

⁵⁶ Vgl. ebd.

⁵⁷ Vgl. Lämke (2004) S. 187.

⁵⁸ Geißner (1981) S. 175. Im Original mit Fettdruck hervorgehoben.

⁵⁹ Ebd. S. 176.

⁶⁰ Ebd.

Sinnvermittlung-Sinnverstehen“⁶¹. An der Schaffung der Situation, in der sich diese Sinnhaftigkeit entfalten kann, haben Geißner zufolge sowohl der Sprechende als auch der Hörende Anteil. Wichtig sei jedoch, so Geißner, dass zwischen den Beteiligten keine „Unterschiede und Störungen auftreten“⁶². Derartige Unterschiede oder Störungen rührten etwa von unterschiedlich erfolgter Sozialisation, von verschiedenen Sprach-, Sprech- und Hörstrukturen, verschiedenen Wünschen oder Beurteilungen her. Geißner betont, dass die Herstellung von Sinn nicht nur an die eigene Sozialisation gebunden ist, sondern auch an den historischen Kontext, sodass sie niemals fertiggestellt ist, sondern stets aufs Neue produziert werden muss.⁶³ Daher müsse „Sinn [...] in den soziohistorischen Gegebenheiten immer erneut konstituiert werden“⁶⁴.

Wie wir sahen, handelt es sich bei sprechkünstlerischen Prozessen nicht allein um monologische Prozesse, die einem Publikum präsentiert werden, sondern vielmehr um dialogische Vorgänge, an denen das Auditorium mehr oder weniger direkt beteiligt ist. Sprechkunst ist also immer ein Kommunikationsvorgang, dementsprechend auch in gewissem Maße von der Teilhabe und Beteiligung der Rezipienten abhängig.

Im Folgenden wollen wir uns mit dem Verhältnis von Sprech- und Schauspielkunst befassen. Welche Rolle nimmt der Vorgang des Sprechens innerhalb des Schauspiels ein? Worin sind Gemeinsamkeiten und Unterschiede zu sehen und was bedeutet das für die Leitfragen der vorliegenden Untersuchung?

2.1.3 Sprechkunst und Schauspiel

Es wurde bereits angesprochen, dass die Sprechkunst nicht nur als selbständige Form von Kunst, sondern ebenso als Element anderer Künste, wie etwa der Schauspielkunst, auftreten kann. Diese letztgenannte Erscheinungsform soll im Folgenden interessieren. Denn in der vorliegenden Arbeit dienen die schauspielerischen Darbietungen der vier genannten Akteure als Untersuchungsgegenstand. Irmgard Weithase beschreibt das Verhältnis von Vortrags- und Schauspielkunst auf folgende Weise: „Es ist vielleicht am einfachsten zu sagen, daß die Vortragskunst sich zur Schauspielkunst so verhält wie die Malerei zur Plastik“⁶⁵. Auf welche

⁶¹ Ebd.

⁶² Ebd. S. 177.

⁶³ Vgl. ebd.

⁶⁴ Ebd.

⁶⁵ Weithase (1940) S. 89.

Weise dieses Zitat verstanden werden kann, gilt es im Folgenden zu ergründen.

Dazu müssen wir uns zunächst die Frage stellen, was unter „Schauspiel“ überhaupt zu verstehen ist. Ebert definiert den Begriff auf folgende Weise: „Schauspielen heißt sinnlich-praktisch handeln, leibhaft nachahmend einen handelnden Menschen darstellen“⁶⁶. Der Fokus der Definition liegt nicht auf der sprecherisch-lautlichen Ebene, sondern vielmehr auf der leibhaften Dimension des Darstellens. Zentral dabei ist, dass es um die Nachahmung einer anderen Person geht, d.h.: Anders als bei der Sprechkunst im engeren Sinne, steht beim Schauspieler nicht der Darsteller in Form seiner eigenen Persönlichkeit auf der Bühne, sondern der sich Verwandlende, der in die Rolle eines anderen Menschen Schlüpfende. Geht es also um eine Definition von „Schauspiel“,

so wird man bei der Suche nach einem kleinsten gemeinsamen Nenner stets auf den Begriff der ‚Nachahmung‘ (Mimesis) stoßen, den Aristoteles in seiner *Poetik* für die weiteren Kunstdebatten so wirkungsmächtig etabliert hat. Dort heißt es auf die Schauspieler bezogen: ‚Die Nachahmenden ahmen handelnde Menschen nach.‘⁶⁷

Der Schauspieler ist also ein Imitator, er agiert in Form eines Verwandelten, bestrebt, seine eigene Identität gänzlich abzulegen, um völlig in die Rolle einsteigen zu können, sie sich überzustülpen und das eigene Ich dahinter zu verbergen. Dieses wesentliche Charakteristikum schauspielerischer Tätigkeit müssen wir in Erinnerung behalten.

Kommen wir nun zurück zur Definition Eberts: Das Sprechen wird hierin nicht gezielt herausgegriffen, obgleich es einen Bestandteil des Darstellens handelnder Menschen bildet. Zudem ist das Sprechen eine zentrale Vermittlungsform von Inhalten.

Sprechen ist eines der wichtigsten Theatermittel und zugleich Zeichen, neben anderen wie bspw. Bewegung, Maske, Kostüm, Bühnenbild, Lichtdesign, Musik. Es ist ein Sprechen im (Schau)Spiel, in den schauspielerischen Vorgängen [...]. Das Sprechen *dient* u.a. der Vermittlung des dramatischen Textes und hat, neben anderen, narrative Funktionen zu erfüllen.⁶⁸

Welche Rolle nimmt das Sprechen also innerhalb der Schauspielkunst ein? Das beim Theaterspielen angewandte Sprechen „wird stets als Sonderform Ästhetischer Kommuni-

⁶⁶ Ebert, zit. nach Haase, Martina, „Schauspielmethodische Grundbegriffe“, in: Bose (2013), S. 197-200, hier: S. 197. „Schauspielen“ im Original mit Fettdruck hervorgehoben. Im Folgenden abgekürzt mit „Haase (2013b)“.

⁶⁷ Hochholdinger-Reiterer, Beate, „Zu den Anfängen einer Theoretisierung von Schauspielkunst im deutschsprachigen Raum“, in: Maske und Kothurn 54 (2008) 4, S. 107-119, hier: S. 108. Hervorhebung im Original.

⁶⁸ Haase, Martina, „Sprechkunst und Schauspielkunst“, in: Bose (2013), S. 190-193, hier: S. 192. Hervorhebung im Original. Im Folgenden abgekürzt mit „Haase (2013c)“.

kation bewertet und vom Textsprechen abgesetzt“⁶⁹. Hans Martin Ritter konstatiert, dass das „Theater und das gesprochene Wort [...] in unserer Theaterkultur eine Einheit“⁷⁰ bilden. Die Beziehung zwischen Sprech- und Schauspielkunst gestaltet sich dementsprechend, betrachtet vom sprechwissenschaftlichen Standpunkt aus, als speziell. Bis in die frühen 1980er Jahre hinein wurden Schauspiel- und Sprechkunst als gänzlich voneinander getrennte Sphären betrachtet. Heute hingegen werden die Grenzen als fließend, nicht klar voneinander zu scheiden, begriffen.⁷¹ Insgesamt handelt es sich bei der Schauspielkunst um eine interdisziplinär ausgerichtete Kunst. Schauspiel schöpft stets aus den unterschiedlichsten Künsten und kann dadurch überhaupt erst Darstellungen auf der Bühne hervorbringen: „Denn Theater als eine spezifische Kunstgattung unterscheidet sich von allen anderen Künsten u.a. dadurch, dass es sie alle in sich zu vereinigen und für seine Zwecke zu nutzen weiß.“⁷² Dementsprechend ist auch die Sprechkunst, verstanden im engeren Sinne als Gestaltung und Hervorbringung stimmlich-sprecherischer Prozesse und Werke, nur als eine von vielen am Schauspiel beteiligten Künste zu beurteilen. Die Gemengelage, in der sich Schauspiel und Sprechkunst befinden, miteinander verflochten und dennoch wieder separiert sind, ist entsprechend komplex. Widmen wir uns nun der Rolle des Sprechens innerhalb des Schauspiels.

Gutenberg weist darauf hin, dass die Sprechwissenschaft in der Auseinandersetzung mit dem Schauspieler in erster Linie dessen Sprechen untersucht, ohne jedoch ausschließlich dieses zu betrachten, „sondern immer als eine besondere Form des Handelns“⁷³. Wie oben bereits festgestellt, sind der Aspekt des leibhaften Darstellens sowie derjenige des Handelns innerhalb des Schauspiels zentral. In diesem Zusammenhang bedient sich Gutenberg des Begriffes des „Sprechhandeln[s] (durchaus auch terminologisch eng verstanden!)“⁷⁴. Er betont, dass mit dem schauspielerischen Handeln noch keine Differenzierung zwischen Handlungen auf der Bühne und Handlungen, die sich zwischen Auditorium und Schauspieler ereignen, gemacht ist. Auch letztgenannte können laut Gutenberg „Sprechhandlungen“ sein.⁷⁵ Die Sprechsituation im Theater ist sehr spezifisch:

Die spezielle Sprechsituation des Theaters ist nämlich dadurch gekennzeichnet, daß die Schauspieler die Inhalte, die sie aus ganz bestimmten Gründen zu ganz bestimmten Zwecken zu

⁶⁹ Lämke (2004) S. 181.

⁷⁰ Ritter, Hans Martin, Sprechen auf der Bühne. Ein Lehr- und Arbeitsbuch, Berlin 1999, S. 10.

⁷¹ Vgl. Haase (2013c) S. 190.

⁷² Fischer-Lichte (2010) S. 194.

⁷³ Gutenberg (2001) S. 173.

⁷⁴ Ebd. „Sprechhandeln“ im Original mit Kursivdruck hervorgehoben.

⁷⁵ Vgl. ebd.

einer bestimmten Problematik genau diesem Publikum mitteilen möchten, nicht einfach mitteilen, indem sie bestimmte Wörter in einer bestimmten (Satz-)Ordnung in einer bestimmten Sprechweise zu diesem Publikum sagen, sondern indem sie vor diesem Publikum Sprechhandlungen untereinander vorführen, die dem Publikum die beabsichtigten Inhalte vermitteln.⁷⁶

Das Sprechen im engeren Sinne tritt im Handeln des Schauspielers also in den Hintergrund, die tätigen Handlungen hingegen vermitteln dem Publikum die entsprechenden Inhalte. So fragen wir uns erneut: Welche Rolle kommt dann dem Sprechen innerhalb des Schauspiels zu?

Augenfällig tritt in diesem Kontext freilich die Frage nach den Gemeinsamkeiten und Unterschieden von Sprech- und Schauspielkunst in den Fokus der Betrachtungen. Widmen wir uns zunächst den Anschauungen Eva-Maria Krechs. Krech nennt die „Bindung an die literarische Vorlage“⁷⁷ als verbindendes Element von Schauspiel- und Sprechkunst. Wie bereits dargelegt, basiert jede sprechkünstlerische Darbietung auf einer textlichen Grundlage. Dies ist freilich auch beim Schauspiel nicht auszublenden. Dennoch steht beim Schauspiel der Aspekt der gesamtkörperlichen Darstellungsweise im Fokus:

Das gesprochene künstlerische Wort ordnet sich [...] bei der Schauspielkunst deren wesensbestimmender Eigenart, dem künstlerischen Gestalten menschlicher Handlungen unter. Die Sprechkunst des Schauspielers wird durch seinen schauspielerisch-gestischen Umgang mit dramatischen Texten geprägt.⁷⁸

Die Sprechkunst hingegen weist Krech zufolge keinerlei Verbindungen zum „theatralischen Spiel“⁷⁹ auf. Mit der Formulierung „Das gesprochene Wort steht [...] in beiden Künsten in einem unterschiedlichen Funktionszusammenhang“⁸⁰ hebt Krech die Kontextabhängigkeit und die jeweils unterschiedlich gestaltete Intention der beiden Darstellungsformen hervor.⁸¹ Diese müssen im Kontext der Untersuchung stets reflektiert und mitgedacht werden.

Während Krech den literarischen Text als Bindeglied zwischen Theater und Sprechkunst versteht, verortet Hans Martin Ritter gerade in der textlichen Grundlage eines Stücks das zentrale Problem, Sprechen und Schauspielen in Einklang zu bringen:

Sie [die Sprache im Theater] wendet sich dem Theater als *Literatur* zu. Sie ist schon – in mehr oder weniger anspruchsvoller Weise – *Kunst*. Die ‚Übersetzung‘ des Literaturtextes in den *Bühnen- oder Theatertext* ist [...] ein Problem der Inszenierung von Bühnenergebnissen. [...]

⁷⁶ Ebd.

⁷⁷ Krech (1987) S. 14.

⁷⁸ Ebd.

⁷⁹ Ebd.

⁸⁰ Ebd.

⁸¹ Vgl. ebd.

Das ‚Sprechen auf der Bühne‘ ist nicht das mehr oder weniger gute Sprechen eines Literaturtextes, sondern das adäquate Sich-Einfügen in den Bühnentext mit dem Wort. Nicht, daß das Wort seinen Kunstcharakter verlieren müßte – er darf aber nur verwandelt – *übersetzt* – in Erscheinung treten. Aus dieser Problematik entsteht ein spannungsreiches – gelegentlich feindliches – Verhältnis zwischen dem situativen Moment des Bühnenerignisses und dem literarischen Wort.⁸²

An dieser Stelle sei Krechs oben zitierter Begriff des „Funktionszusammenhangs“ aufgegriffen. Denn folgen wir Ritter, so tritt das Wort in der sprecherischen Situation der Bühne in einen neuen Kontext ein und unterscheidet sich folglich hinsichtlich seiner Rolle und seines Bedeutungsgehaltes von der Wirkungsweise des Wortes im rein sprechkünstlerischen Zusammenhang. Wo finden wir die Lösung zu dieser Problematik? Ritter zufolge liegt sie im „besondere[n] Charakter der Sprache“⁸³ selbst, die sich dadurch auszeichne, eine äußere Erscheinung und einen inneren Raum aufzuweisen. In ihrer äußeren Erscheinungsform trete die Sprache als ein phonetisches und damit zugleich als ein körperliches Phänomen zutage; auf einer zweiten, der inneren Dimension als Resultat von Gedanken und Vorstellungen.⁸⁴

Und sie ist beides in Beziehung zur Wirklichkeit, die sie umgibt, und in Einheit mit den Situationen, in denen sie sich äußert. In dieser Beziehung zur Wirklichkeit und in Einheit mit diesen Situationen ist sie auch weder starres ‚Wort-Gefüge‘ noch ‚Gedanken-Gebäude‘, sondern ein in sich bewegter Prozeß⁸⁵.

Entsprechend diffizil gestaltet sich das Verhältnis zwischen Sprecherziehung und Schauspiel.

Der besondere Bezug, in dem die Sprecherziehung in der Schauspielausbildung steht, und damit auch ihre besondere Herausforderung sind durch die ‚szenische Situation‘ gegeben. In ihr haben sich die ‚Sprechtechnik‘ und die ‚Sprechkunst‘ und alles, was am Sprechen auf der Bühne ‚rhetorisch‘ sein mag, einzubringen und zugleich zu ‚verbergen‘. Werden diese ‚Machenschaften‘ sichtbar, ist die szenische Situation tot. Schon deshalb ist eine ganzheitliche Sprecherziehung gefordert, das heißt eine, die einen handelnden Menschen in einer Situation erfassen kann. Das kann sie nicht, ohne den Körper in die Arbeit einzubeziehen, und zwar den in Situationen handelnden Körper.⁸⁶

Sprecherziehung im Kontext des Schauspiels muss dementsprechend stets die körperlich nach außen hin sichtbaren Elemente des Sprechens berücksichtigen. Es wird danach zu sehen sein, ob und inwiefern diese Dimension bei der Beschreibung und Beurteilung der sprechkünstlerischen Leistungen um 1900 eine Rolle spielen. Irmgard Weithase nennt in

⁸² Ritter (1999) S. 11. Hervorhebung im Original.

⁸³ Ebd.

⁸⁴ Vgl. ebd. S. 12.

⁸⁵ Ebd.

⁸⁶ Ebd. S. 328.

diesem Zusammenhang die Bedeutung der Mimik:

Bezeichnet man nun mit Sprechkunst nicht nur die Vortragskunst, sondern auch die Schauspielkunst, so ließe sich noch die Mimik, die ja gerade in der ersten Periode der deutschen Vortragskunst [...] als selbständige Kunst eine sehr wichtige Rolle spielte, als in der Sprechkunst beschlossene Kunst nennen.⁸⁷

Von welchen weiteren Gemeinsamkeiten und Unterschieden ist das Verhältnis von Sprechkunst und Schauspiel geprägt? Ritter führt als elementares Unterscheidungsmerkmal das Einnehmen einer Rolle durch den Sprecher beziehungsweise Schauspieler auf:

Schauspieler spielen eine *Rolle* und bevölkern den ästhetischen Raum leibhaftig als *Bühnenfigur*. Sie bewegen sich in der Regel auf einer Querachse zum Betrachter. Sie werden infolgedessen nicht zuletzt vor allem als ein bewegtes ‚sprechendes Bild‘ oder Teilelement eines solchen Bildes wahrgenommen. Der Sprecher spielt keine Rolle in diesem Sinn. Er begegnet dem Zuhörer oder Zuschauer in der Regel frontal, schaut ihm in die Augen oder über ihn hinweg. Er ist nicht als ‚Bild‘ gedacht, sondern wird zu einem handelnden Gegenüber in einer gemeinsamen Situation.⁸⁸

Zentraler Unterschied ist also, dass der Schauspieler dem Zuschauer in seiner Rolle erscheint und damit in einer gänzlich anderen Perspektive diesem gegenübertritt als der Sprecher, der dem Auditorium nicht innerhalb einer Rolle, sondern direkter, in seiner eigenen Persönlichkeit verhaftet, begegnet. Ritter bezieht sich in diesem Zusammenhang auf Goethe, dessen Differenzierung zwischen Deklamation und Rezitation auch auf den Grad der Verwandlung des Darstellenden verweist. Während der Rezitierende seinen eigenen Charakter nicht zu überspielen, zu verbergen sucht, intendiert der Deklamierende die völlige Selbstaufgabe des eigenen Ich, um in der Deklamation ganz und gar aufgehen zu können.⁸⁹ Ritter erfasst diesen Ansatz unter Bezugnahme auf die Beteiligung des Betrachters am Raum der Ästhetik: „Auf eine Formel gebracht, ist es im Theater die *betrachtende Teilhabe* einer *Figur* gegenüber oder einem ästhetischen Ereignisraum im ganzen, dem er selbst als *Betrachtender* angehört, und bei der ‚Rezitation‘ die *betroffene Teilhabe* an dem Gedanken- und Erlebnisraum des Menschen vor mir.“⁹⁰ Als weiteren zentralen Unterschied begreift Ritter, dass der Sprecher sich allein dem Text aussetzt, sich dessen Führung überlässt. Im Theater hingegen tritt neben den Text und den Schauspieler drittens der Regisseur, der in zweierlei Form erscheint: Erstens gibt es den sich innerhalb des Textes befindlichen Regisseur sowie zweitens den die Vorgänge auf der Bühne gestaltenden Regisseur. Insgesamt sind an der Produktion des künstlerischen Ereignisses im Theater mehrere

⁸⁷ Weithase (1940) S. 88.

⁸⁸ Ritter (2009) S. 63. Hervorhebung im Original.

⁸⁹ Vgl. ebd.

⁹⁰ Ebd. S. 63f. Hervorhebung im Original.

Akteure beteiligt, als dies beim reinen Textsprechen der Fall ist.⁹¹ Trotz aller – durchaus sinnig erscheinenden – Unterscheidungen zwischen Sprech- und Schauspielkunst ist darauf hinzuweisen, dass die Grenzen fließend und keineswegs als absolut zu begreifen sind. Dieser Ansicht ist auch Hans Martin Ritter:

Auch dem Sprecher wird das Wort zunehmend zum Material, mit dem er eigene ästhetische Räume zu schaffen sucht, auch für ihn gewinnt das performative Element an Bedeutung, während der alte ‚Diener am Wort‘, der sich gerade noch getraute, die die [sic!] Arme zu öffnen oder Fingerspitzen aneinanderzulegen, eher auf dem Rückzug ist.⁹²

Ritter bezieht sich in seinen Überlegungen zum Sprechen auf der Bühne auch auf die Theorien Geißners. Wenngleich Ritter Geißners Bezeichnung „Sprechspieler“ für den Schauspieler als wenig passgenau deklariert⁹³, „so ist doch in seiner Herausforderung des Schauspielers zum ‚Gespräch‘ – letztlich mit dem Publikum – durchaus Verwandtes zu entdecken“⁹⁴. Ritter bezeichnet dieses Gespräch als „Gespräch‘ zwischen Bühne und Parkett“⁹⁵, wodurch einmal mehr der dialogische Charakter des sprechkünstlerischen beziehungsweise schauspielerischen Sprechens und damit die Bedeutung des Publikums für den künstlerischen – sei es der Sprech- oder der schauspielkünstlerische – Vorgang und dessen Beurteilung deutlich wird. Gutenberg äußert hinsichtlich der Kommunikationssituation zwischen Schauspieler und Auditorium, dass die

Interaktionen der Schauspieler mit dem Publikum kontinuierlich sind, d.h. daß nicht vorgeführt wird, dann abgebrochen, Feedback erfahren, dann wieder vorgeführt wird, sondern daß die Kommunikation vom Publikum zu den Schauspielern während der ununterbrochenen Vorstellung stattfindet, daß also immer gleichzeitig kommuniziert wird, nur in zwei verschiedenen Medien, die einander wechselseitig beeinflussen.⁹⁶

Die bislang angestellten Überlegungen zum Verhältnis von Sprech- und Schauspielkunst sollen nun zusammenfassend reflektiert und um die Schauspiel-Matrix nach Kirby ergänzt werden. Wie wir erfahren, ist das Verhältnis zwischen Sprech- und Schauspielkunst und die Rolle des Sprechens innerhalb des Theaters als besonders zu bezeichnen. Insbesondere die Einbettung der sprechkünstlerischen Prozesse in einen jeweils eigenen Funktionszusammenhang wurde thematisiert. „Die Sprechkunst ist immer in unterschiedliche Funktionszusammenhänge eingebunden und wird den spezifischen Bedürfnissen der jeweiligen Kunstform entsprechend genutzt.“⁹⁷ Der Unterschied zwischen der reinen

⁹¹ Vgl. ebd. S. 64.

⁹² Ebd.

⁹³ Vgl. ebd. S. 334.

⁹⁴ Ebd.

⁹⁵ Ebd.

⁹⁶ Gutenberg (2001) S. 175.

⁹⁷ Haase (2013c) S. 191.

Textrezitation und der Verflechtung sprechkünstlerischer Prozesse in einen schauspielerischen Vorgang ist daher unbedingt zu berücksichtigen. „Es ist eine Differenzierung, die sich u.a. am Grad der Ausgestaltung und an der Wahl der künstlerischen Mittel festmacht. Vereinfacht gesagt, spreche ich ‚nur‘ oder spiele ich schon im Sinne von Mimesis (Nachahmung).“⁹⁸

Martina Haase greift in diesem Kontext die 1987 von Michael Kirby konzipierte Schauspiel-Matrix auf. Diese behandelt die Frage, ab welchem Moment das Publikum die auf der Bühne dargebotenen Handlungen als Schauspiel wahrnimmt. Die als Kontinuum konzipierte Matrix umfasst insgesamt fünf Dimensionen, die ineinander übergehen, d.h. nicht trennscharf voneinander abzugrenzen sind, und den Rahmen vom „Nicht-Schauspielen“ bis zum „Schauspielen“ darstellt.⁹⁹ Sehen wir uns die fünf Dimensionen im Einzelnen an.

Auf der linken äußeren Seite befindet sich die „Nullmatrix-Darstellung“. Hierunter fallen sämtliche Handlungen auf der Bühne, die vom Publikum zwar gesehen werden können, allerdings keine Rolle im Kontext der Handlung spielen, etwa, wenn der Bühnentechniker Requisiten verschiebt. Zweitens spricht Kirby von der „[v]ersinnbildliche[n] Matrix“. Hierbei bleibt der Darstellende in seiner eigenen Persönlichkeit verhaftet, er spielt keine der ihm dennoch zugeschriebenen Eigenschaften. Drittens ist das „[z]uerkannte[...] Schauspielen“ zu nennen. Der Darstellende erweckt lediglich den Eindruck, als würde er spielen; in Wirklichkeit tut er dies aber nicht. An diese Dimension schließt sich das „[e]infache[...] Schauspielen“ an. Hierunter fallen sämtliche Handlungen und Tätigkeiten, die etwas vorzutäuschen suchen. Es geht hierbei um das In-Szene-Setzen von Emotionen. Das Kontinuum wird schließlich abgeschlossen durch das „[k]omplexe[...] Schauspielen“. Während die ersten beiden Dimensionen, d.h. die „Nullmatrix-Darstellung“ sowie die „[v]ersinnbildliche Matrix“ von Kirby der Sphäre des „Nicht-Schauspielens“ zugeschrieben werden, bildet das „[z]uerkannte[...] Schauspielen“ die Nahtstelle zwischen dieser Sphäre und derjenigen des „Schauspielens“. Unter letztgenannte Sphäre fallen schließlich das „[e]infache[...] sowie das [k]omplexe[...] Schauspielen“.¹⁰⁰

Wieso ist die Matrix nach Kirby für die Frage nach dem Verhältnis von Sprech- und Schauspielkunst relevant? Sie macht deutlich, dass die einzelnen Stufen des Darstellens ineinander übergehen, insbesondere was die Verwandlung beziehungsweise Nicht-

⁹⁸ Ebd.

⁹⁹ Vgl. ebd.

¹⁰⁰ Alle Zitate ebd.

Verwandlung des Darstellers anbelangt.

Solange der Sprecher nur er selbst ist, nicht vorgibt ein anderer zu sein, in keine Figur schlüpft, ist es ‚reine‘ Sprechkunst (wie in der klassischen Rezitation), sobald er bestimmte Eigenschaften einer Figur zeigt, aber noch nicht spielt (z.B. über Kostüm und Maske, bestimmte Sprechweisen) bewegt er sich auf dem Kontinuum bereits in Richtung (Einfaches) Schauspiel, [...] in fließenden Übergängen.¹⁰¹

Die Reflexion über die Gratwanderung zwischen Sprechkunst und Schauspiel muss also in jedem Fall das Ausmaß der Verwandlung des Darstellenden berücksichtigen. Auf den Aspekt des in die Rolle-Schlüpfens, des die eigene Identität im schauspielerischen Prozess Aufgebens, wurde bereits weiter oben unter dem Stichwort der ‚Mimesis‘ hingewiesen.

Es dürfte im Verlauf der Ausführungen deutlich geworden sein, dass die Übergänge zwischen Sprech- und Schauspielkunst als fließend zu betrachten sind, die Rolle des Sprechens innerhalb des Theaters eine besondere ist und eindeutige, trennscharfe Abgrenzungen schlichtweg nicht möglich sind.

Das Phänomen ‚schauspielerisches‘ versus ‚nichtschauspielerisches Sprechen‘ lässt sich gegenwärtig nicht abschließend festlegen, die Grenzen sind fließend und von der jeweiligen Inszenierungskonzeption abhängig. Festzuhalten ist jedoch, dass das ursprüngliche Paradigma der Sprechwissenschaft, was auf der strikten Abgrenzung von Sprechkunst und Schauspielkunst basierte, heute keinen Bestand mehr hat.¹⁰²

Im Laufe der Überlegungen zum Verhältnis von Schauspiel- und Sprechkunst dürfte nun auch die von Weithase eingeführte Analogie von Malerei und Plastik verständlich geworden sein. Während das rein sprecherische Ausgestalten von Texten der Malerei ähnlich ist, die, etwa auf einer Leinwand realisiert, in ‚flacher‘ Form, zweidimensional, existiert, hebt sich das Handeln, Sich-Verwandeln und leibhafte Darstellen des Schauspielers durch seine Multiperspektivität und Komplexität deutlich davon ab; vergleichbar einer dreidimensionalen, ‚gewichtigen‘, Plastik, die nicht durch gesetzte Pinselstriche – wie bei der Malerei –, sondern durch eingehauene, vieldimensionale Gestaltungsprozesse erschaffen wird. So formt der Schauspieler Gestalten wie die im Eingangszitat beschriebenen.

Die Reflexionen zu Sprech- und Schauspielkunst verdeutlichen, dass im Kontext der auszuwertenden Theaterkritiken und Schauspielerbeurteilungen vom tendenziell eingeschränkten, auf das reine Textsprechen fokussierten Blick des Sprechwissenschaftlers Abstand dergestalt zu nehmen ist, dass die Besonderheiten der im Kontext des

¹⁰¹ Haase (2013c) S. 192.

¹⁰² Ebd. S. 193.

schauspielerischen Vorgangs genutzten sprechkünstlerischen Prozesse berücksichtigt werden. Wir betrachten im Folgenden Schauspieler, die sich auf Kirbys Schauspiel-Matrix im Bereich des komplexen Schauspiels bewegen. Daher konzentrieren wir uns nicht auf die „reine“ Sprechkunst, sondern auf die Sprechkunst, wie sie im Feld des Schauspiels Verwendung findet. So spielen auch die Aspekte der Inszenierung und die vom Schauspieler bemühten Mittel zur Verwandlung eine Rolle.

2.1.4 Problematik der Beurteilung sprechkünstlerischer Leistungen

Wie in den vorangegangenen Kapiteln gezeigt wurde, ist eine Charakterisierung dessen, was genau unter Sprechkunst zu verstehen ist sowie die Frage nach der Rolle sprechkünstlerischer Prozesse innerhalb des Schauspiels nicht leicht zu beantworten. Insgesamt bleibt die Sphäre des Sprechkünstlerischen – und das bringt ja bereits die Bezeichnung „Sprech-Kunst“ zum Ausdruck – dem schwer greifbaren Feld des Künstlerischen verhaftet. Dementsprechend diffizil fällt es, dargebotene künstlerische Prozesse zu beurteilen, lässt sich doch bekanntlich über Geschmack nicht streiten. So ist die „Möglichkeit der kritischen und vergleichenden Bewertung eines künstlerischen Vortrags [...] heiß umstritten“¹⁰³. Gemeinhin ist die Auffassung verbreitet, dass

die Bewertung von Kunst sich fixierbaren Kriterien überhaupt entziehe oder zumindest zurückverwiesen sei an die Autonomie des selbstbewussten Subjekts, an dessen Urteilsvermögen, seine Empfindungen, sein Gefühl, an das, was wir ‚Geschmack‘ zu nennen gewohnt sind¹⁰⁴.

Doch ist es wirklich so einfach? Kann prinzipiell jegliche Darbietung sprechkünstlerischer Art als gelungen oder nicht gelungen beurteilt werden, jeweils abhängig vom Bewertenden?

Zur Klärung dieser Frage wenden wir uns der Charakterisierung Gutenbergs, was Sprechkunst ist, nochmals zu.¹⁰⁵ Denn Gutenberg unterscheidet zwischen der kreativ-künstlerischen Seite des Darstellens, der *ars*, und der handwerklich-technischen, der *techné*. Zu vermuten steht, dass beide Dimensionen, *ars* wie *techné*, eine Rolle im Beurteilungsprozess des Hörenden spielen. Dementsprechend ist zu unterscheiden zwischen den tendenziell objektiven Faktoren, nämlich denjenigen, die im Zusammenhang stehen mit

¹⁰³ Nebert, Augustin Ulrich / Neuber, Baldur, „Beurteilung und Bewertung stimmlich-sprecherischer und künstlerischer Leistungen“, in: DGSS @ktuell 1 (2009), S. 5-11, hier: S. 8.

¹⁰⁴ Hübschmann, Wernfried: „Richtigkeitsbreite?“ Zur Problematik von Beurteilungskriterien sprechkünstlerischer Leistungen“, in: Fragstein, Thomas von / Ritter, Hans Martin (Hg.): Sprechen als Kunst. Positionen und Prozesse ästhetischer Kommunikation (Sprache und Sprechen, Bd. 22), Frankfurt a.M. 1990, S. 69-77, hier: S. 69.

¹⁰⁵ Vgl. Kapitel 2.1.1

der Anwendung der Techniken, also die Frage, ob der Sprechende sein Handwerk beherrscht – etwa: Artikulationspräzision, situationsadäquater Stimmgebrauch etc. – und den tendenziell subjektiven Faktoren, wobei die Frage im Fokus steht, ob die künstlerische, kreative Interpretation den Geschmack des Hörenden findet oder nicht. Bei der gemachten Unterscheidung zwischen subjektiv und objektiv kann nur von „tendenziell“ die Rede sein, denn die Übergänge sind fließend, die Faktoren beeinflussen sich gegenseitig und es kann von eindeutigen Zuordnungen keineswegs gesprochen werden. Dies sind freilich nur einige erste Überlegungen zur Frage nach der Beurteilung sprechkünstlerischer Leistungen, die sich nicht zuletzt aus dem Erfahrungspool der Verfasserin speisen. Dennoch dürften diese Vorüberlegungen eines deutlich machen: Die Beurteilung sprechkünstlerischer Leistungen ist ein komplexer Prozess, der mit einigen Problemen verbunden ist und einer eingehenden, kritischen Reflexion bedarf.

Baldur Neuber weist darauf hin, dass eine Darbietung von unterschiedlichen Rezipienten stets verschieden aufgenommen wird. Selbst ein- und dieselbe Person fällt ein je unterschiedliches Urteil über ein- und dieselbe Darbietung, da bei der Beurteilung stets auch die Situation, in der sich der Hörer befindet, maßgebend ist.¹⁰⁶

Die akustische Wahrnehmung hängt u.a. von der Leistungsfähigkeit und dem Grad der Sensibilisierung der Sinnesorgane und dem jeweils aktuellen Konzentrationszustand der Person ab. Die Verarbeitung erfolgt immer durch ein [sic!] Filter aus Vorerfahrung und -wissen, Erwartungen, Einstellungen zu Text, Sprecher und Gegenstand, emotionaler Gestimmtheit, Spannungsniveau usw.¹⁰⁷

Das Zitat macht deutlich, dass eine eindeutige, objektive Beurteilung sprechkünstlerischer Darbietungen nicht möglich ist. Zu viele Faktoren spielen bei der Konstituierung des Gefallensurteils eine Rolle – sowohl intra- wie interpersonell. Auch Irmgard Weithase hat auf die Bedeutung persönlicher Prägung und Vorerfahrung im Kontext der Beurteilung von Sprechkunst hingewiesen. So werde vom Rezipienten das Dargebotene stets durch eigene Eindrücke und Prägungen ergänzt¹⁰⁸: Denn der Rezipient „wird [...] Assoziationen aus seinem eigenen Erleben von ähnlichen Objekten hinzufügen. Neben die primäre Information von seiten des Senders tritt eine sekundäre Information von seiten des Empfängers“¹⁰⁹.

¹⁰⁶ Vgl. Neuber, Baldur, „Sprecherische Erarbeitung künstlerischer Texte“, in: Pabst-Weinschenk (2004), S. 198-202, hier: S. 201.

¹⁰⁷ Ebd.

¹⁰⁸ Vgl. Weithase, Irmgard, Sprachwerke – Sprechhandlungen. Über den sprecherischen Nachvollzug von Dichtungen, Köln / Wien 1980, S. 6.

¹⁰⁹ Ebd.

Ist es daher überhaupt gerechtfertigt oder sinnvoll, sich im Folgenden mit der Beurteilung sprechkünstlerischer Leistungen der Jahrhundertwende zu befassen? So scheinbar konturenlos das Beurteilungsraster ist, die Antwort muss eindeutig „Ja“ lauten. Denn Ziel der vorliegenden Studie ist nicht, ein abschließendes Urteil über die Leistungen der behandelten Schauspieler zu fällen, d.h. darüber zu urteilen, wie „gut“ oder „schlecht“ ein Schauspieler war; im Fokus der Untersuchung steht vielmehr die Frage danach, welche Beschreibungskategorien und Beurteilungskriterien überhaupt ins Feld geführt wurden, d.h. welche Faktoren innerhalb der Kritiken eine Berücksichtigung erfuhren und dementsprechend als relevant für den künstlerischen Prozess auf der Bühne erachtet wurden. Ein weiterer Faktor ist zu berücksichtigen. Trotz der Komplexität der Beurteilung ist es immer wieder möglich, dass das Urteil über eine Darbietung ähnlich ausfällt, d.h. verschiedene Hörer sich gleichende Beurteilungen abgeben. So

erleben wir täglich, dass neben den beschriebenen Differenzen auch große interpersonelle Übereinstimmungen in Wahrnehmung, Verarbeitung und Wertung von Erlebnissen möglich sind. Beispielsweise wenn ein künstlerisches Ereignis ein großes Publikum begeistert und anschließend zwischen den Rezipienten die Gründe und Details der gelungenen Interpretation besprochen werden.¹¹⁰

Es scheint also doch mehr als der rein subjektive Eindruck und der persönliche Geschmack hinter der Beurteilung von Darbietungen zu stecken, als wir bisher annahmen.

Was folgern wir daraus? Oder besser: Was folgert der Sprechkünstler daraus? Er kann im Vorfeld der Darbietung reflektieren, wie das Auditorium eingestellt ist, was es erwartet und seinen Auftritt entsprechend planen und gestalten. Dennoch hat er sich bewusst zu sein, dass er sich durch derartige Vorüberlegungen nur bis zu einem gewissen Grad den betreffenden Faktoren annähern kann, denn die Innensicht eines Menschen gänzlich zu ergünden ist schlichtweg nicht möglich.¹¹¹ Welche Faktoren können überhaupt gestaltet werden? Im Folgenden nähern wir uns den verschiedenen Parametern sprechkünstlerischer Gestaltung an. „Für die künstlerische Gestaltung von Sprechtexten stehen dem Interpreten zahlreiche artikulatorisch-stimmliche Formmittel zur Verfügung, deren Verständnis und bewusste Umsetzungsmöglichkeit phonetisches Wissen und Fähigkeiten erfordert“¹¹².

Neuber zählt insgesamt vier große Bereiche auf, die der Sprecher in seiner Darbietung gestalten kann. Hierunter fällt erstens die „Artikulation (Standardsprache, regionale

¹¹⁰ Neuber (2004) S. 201.

¹¹¹ Vgl. ebd.

¹¹² Ebd. S. 202.

Färbungen, Dialekt, phonostilistische Realisationsmittel, wie z. B. Grade der Reduktion und Assimilation)¹¹³, zweitens „prosodische Parameter (Sprechmelodieverläufe, Lautstärke und Lautstärkevariation, Sprechgeschwindigkeit, -geschwindigkeitsvariation und Pausierung, Timbre und Timbrevariation)¹¹⁴ und drittens „prosodische Komplexphänomene (Wort- und Äußerungsakzentuierung, Realisation von Rhythmus und Metrum)¹¹⁵. Hinzuzuzählen sind zudem Faktoren, die insbesondere auch für den schauspielerischen Kontext relevant sind, nämlich diejenigen der nonverbalen Ebene wie Mimik und Gestik, Blickkontakt und Proxemik.¹¹⁶

Eva-Maria Krech führt in ihrer Übersicht der verschiedenen Gestaltungsmittel für die sprechkünstlerische Arbeit ähnliche Bereiche auf. Ganz grundsätzlich stellt sie fest:

Die Realisierung der sprechkünstlerischen Interpretation in der Schallform leistet der Sprecher – auf der Basis der vorgegebenen lexikalischen und grammatischen Textkomponenten – mit jenen sprecherischen Mitteln, die ihm auch sonst in der sprechsprachlichen Kommunikation zur Verfügung stehen.¹¹⁷

Einmal mehr wird deutlich, dass sprechkünstlerische Prozesse als dialogische Vorgänge, als kommunikative Handlungen verstanden werden können, die einen Austausch zwischen Publikum und Sprechendem ermöglichen.

Als sprecherische Mittel für die sprechkünstlerische Gestaltung zählt Krech die folgenden auf: „Artikulation, Intonation und weitere stimmliche Mittel.“¹¹⁸ Unter der Bezeichnung „Intonation“ fasst Krech „Sprechmelodie, Lautheit und Sprechgeschwindigkeit (einschließlich Pausengestaltung)¹¹⁹ zusammen. Auf der Ebene der Suprasegmentalia nicht-intonatorischer Art nennt Krech den Stimmklang und verweist unter Bezugnahme auf Felix Trojan auf dessen hörbare Charakteristika. Hinsichtlich ihrer Funktion ist zu sagen, dass die intonatorischen Mittel „syntaktische Funktionen“¹²⁰ sowie „expressive Funktion“¹²¹ haben. Bezüglich ersterer ist auf die Bedeutungsunterscheidung hinzuweisen, die bei der gleichen Abfolge von Worten durch die intonatorischen Mittel erkennbar wird. Bedeutungs-tragende Elemente des Textes können so hervorgehoben oder der Text in sprecherische

¹¹³ Ebd.

¹¹⁴ Ebd.

¹¹⁵ Ebd.

¹¹⁶ Vgl. ebd.

¹¹⁷ Krech (1987) S. 70.

¹¹⁸ Ebd.

¹¹⁹ Ebd. S. 75.

¹²⁰ Ebd.

¹²¹ Ebd.

Abschnitte unterteilt werden. Auf der Ebene der „expressiven Funktion“ dienen sprecherische Mittel dazu, sachliche von emotional konnotierten Äußerungen akustisch unterscheidbar zu machen. Die Suprasegmentalia nichtintonatorischer Art schließlich machen gemeinsam mit der Intonation den jeweiligen Sprechausdruck deutlich, d.h. es wird klar, ob es sich bei der dargestellten Empfindung etwa um Freude, Wut oder Schmerz handelt.¹²²

Die einzelnen Mittel entfalten ihre Wirkung im Zusammenspiel, indem sie vom Sprecher gemeinsam angewandt werden. Aus den verschiedenen Einsatz- und Variationsmöglichkeiten der einzelnen Mittel resultieren unzählige Varianten der sprechkünstlerischen Gestaltung, die es wiederum erlauben, die künstlerischen Interpretationen nach außen hin darzustellen. Der Einsatz der sprecherischen Mittel vollzieht sich nicht etwa zufällig, sondern wird vom Sprechkünstler gezielt eingeübt und angewandt.¹²³ Krech führt des Weiteren aus, dass die sprecherischen Mittel an sich „keine künstlerische Qualität“¹²⁴ besitzen, aber

dient die Art ihrer Verwendung in Verbindung mit dem literarischen Text der Konstituierung einer Äußerung, welche in der Einheit ihrer vielfachen Bezüge [...] als eine sprechkünstlerische qualifiziert werden kann und beim Rezipienten ein künstlerisches Erlebnis auszulösen vermag.¹²⁵

Dementsprechend kommt dem Gebrauch sprecherischer Mittel eine enorme Bedeutung im Kontext sprechkünstlerischer Prozesse zu.

Mit der Problematik der Beurteilung sprechkünstlerischer Leistungen setzen sich auch Augustin Ulrich Nebert und Baldur Neuber auseinander. In ihrem Aufsatz „Beurteilung und Bewertung stimmlich-sprecherischer und künstlerischer Leistungen“ befassen sich die Autoren mit der Frage nach einem möglichen Kriterienkatalog zur Beurteilung der angesprochenen Leistungen. Ein derartiger allgemeiner Beurteilungskanon sei, so die Autoren, bedeutsam, denn sowohl die Bildungspolitik als auch die „Tendenz zur Zunahme von Transparenz und Vergleichbarkeit von Leistung nach validierbaren Kriterien“¹²⁶ fordere ein derartiges Orientierungsraster ein.¹²⁷ So versuchen sich Nebert und Neuber an der Erarbeitung von „Möglichkeiten der stimmlich-sprecherischen Beurteilung von

¹²² Vgl. ebd. S. 75f.

¹²³ Vgl. ebd. S. 70.

¹²⁴ Ebd. S. 71.

¹²⁵ Ebd.

¹²⁶ Nebert / Neuber (2009) S. 5.

¹²⁷ Vgl. ebd.

Profisprechern“¹²⁸.

Nebert und Neuber befassen sich mit dem Themenfeld in zwei Teilen. In einem ersten Teil geht es um die „Beurteilung und Bewertung der Stimme“¹²⁹, im zweiten Teil um die Beurteilungskriterien sprechkünstlerischer Leistungen. Im Zusammenhang mit der erstgenannten Kategorie machen die Verfasser darauf aufmerksam, dass es sich beim Sprechen um einen verschiedene Bereiche umfassenden Phonationsvorgang handelt. Die Beachtung dieser einzelnen Facetten sei zur Betrachtung der jeweiligen Teilleistungen einerseits nötig, aber „zum anderen problematisch, da es keine eindeutigen Grenzen zwischen den Kriterien gibt und da das Sprechen psychophysische Ereignisse im Kontext bio-psychosozialer Muster in sich vereint“¹³⁰. Beim Sprechen spielen sowohl psychische als auch physische Abläufe eine Rolle, „die sich nicht gegeneinander abwägen lassen“¹³¹. Dementsprechend kann nicht die Sprechkommunikation als solche beurteilt und bewertet werden, sondern stehen vielmehr separate, jeweils für sich beobachtbare Elemente im Fokus, die wiederum bestimmte Leistungen repräsentieren, etwa die stimmliche Leistungsfähigkeit.¹³²

Welche Bestandteile führen Nebert und Neuber auf? Zum einen thematisieren sie „[k]örperliche Kriterien“¹³³, die sie als „Ausdruck des psycho-physischen Zustandes des Sprechers“¹³⁴ begreifen. Der Zustand des Körpers habe auch einen wesentlichen Einfluss auf den Stimmklang, der das Resultat des Verhältnisses von körperlicher Ent- und Anspannung zum Modus der Phonation sei. Dabei spielen die Aspekte „Körperhaltung“¹³⁵ sowie „Atmung und Mittelkörperspannung“¹³⁶ eine zentrale Rolle. Professionelle Sprecher müssen über die Fähigkeit verfügen, den Etonus jederzeit einnehmen und für

¹²⁸ Ebd.

¹²⁹ Ebd.

¹³⁰ Ebd.

¹³¹ Ebd.

¹³² Vgl. ebd.

¹³³ Ebd.

¹³⁴ Ebd.

¹³⁵ Ebd. Hierunter fallen den Autoren zufolge folgende Kriterien: „Standfestigkeit, physiologische Mittelkörperspannung, Stellung des Beckens und damit Aufrechtstellung der Wirbelsäule, Stellung der Schultern und des Kopfes[,] Ausschluss von Unterspannungen und übermäßigen Anspannungen im Halsbereich bzw. ‚Festhalten‘ von Schultern, Armen oder Beinen.“ (Ebd. S. 5f.)

¹³⁶ Ebd. S. 6. Nebert und Neuber zählen betreffs dieses Punktes folgende Kriterien auf: „Bewegungen der costo-abdominalen Atmung (keine Hochatmung und damit verbunden auch die Verhinderung von Kurzatmigkeit), Verwendung der Atemstütze, Physiologische Spannung des Mittelkörpers (für eine Optimierung des Anblasdrucks der Stimmlippen und damit Modulationsfähigkeit), Eindruck der Stimmproduktion ‚aus dem Körper‘, Halten von (kon)textabhängigen Spannungsbögen.“ (Ebd.)

sprechkünstlerische Prozesse gezielt davon abweichen zu können.¹³⁷

Neben den körperlichen Aspekten nennen Nebert und Neuber die „[s]timmlische[n] Kriterien“¹³⁸. Wesentlich hierbei ist die Frage, wie leistungs- und ausdrucksfähig die Stimme bei gleichzeitigem als ästhetisch zu beurteilendem Wohlklang der Stimme ist.¹³⁹

Bestimmende Momente dieses Wohlklangs sind:

[E]utone Spannungszustände des Vokaltrakts (Stimme ist ‚locker‘ und ‚frei‘ vs. ‚festgehalten‘ oder übermäßig angestrengt), Stimmsitz (‚Stimme aus dem Körper‘), Resonanz (Klangfülle), Durchdringungsfähigkeit (Tragweite, auch leiser Passagen; Wahrnehmbarkeit bis in die letzten Reihen), Sprechstimmlage (Sprechtonhöhen: angemessen vs. zu hoch/zu tief, Sprechstimmumfang: angemessen vs. zu groß/zu klein), Klangfarbe/Timbre (z.B. ausgeglichen vs. zu hell/zu dunkel), Registerausgleich (keine Registerbrüche, kein ‚Abschlussknarren‘), Qualität der Kraftstimme (gepresst, angestrengt, zu leise).¹⁴⁰

Die Bewertung der stimmlichen Mittel erfolgt laut Nebert und Neuber über die Frage, ob der Sprecher in der Lage ist, die stimmlichen Mittel der Situation adäquat, differenziert und flexibel einzusetzen.¹⁴¹ „Betrachtet werden Melodik, Dynamik, Rhythmizität, Temporalität einschließlich Pausierung, Akzentuierung und Stimmklang, außerdem die stimmliche Präsenz und die Durchdringungsfähigkeit neben der Lautheit im Sprechraum.“¹⁴² Wichtig dabei ist: „Für alle Merkmale, insbesondere den Stimmklang, sind die bewusst variierbaren (pathognomischen) Anteile von Interesse, also nicht die (physiognomisch bedingten) Eindrücke über die ‚Schönheit‘ der jeweiligen Stimme.“¹⁴³

Neben den körperlichen und stimmlichen Kriterien greifen Nebert und Neuber drittens die „[a]rtikulatorische[n] Kriterien“¹⁴⁴ heraus. Dabei handelt es sich den Autoren zufolge um ein „schwer abzugrenzendes Kriterium“¹⁴⁵, da die „vorwiegenden lokalen Einstellungstendenzen der Artikulationsorgane, auch als ‚Artikulationsbasis‘ bezeichnet, [...] Auswirkungen auf die Stimme“¹⁴⁶ haben. Dreh- und Angelpunkt der Artikulationsbeurteilung sollte stets die „Standardaussprache in Verbindung mit der jeweils text- beziehungsweise situationsangemessenen phonostilistischen Ebene“¹⁴⁷ sein. Werden Texte in Dialekt oder Fremdsprachen vorgetragen, muss das Beurteilungskriterium auf

¹³⁷ Vgl. ebd. S. 5f.

¹³⁸ Ebd. S. 6.

¹³⁹ Vgl. ebd.

¹⁴⁰ Ebd.

¹⁴¹ Vgl. ebd.

¹⁴² Ebd.

¹⁴³ Ebd.

¹⁴⁴ Ebd. S. 7.

¹⁴⁵ Ebd.

¹⁴⁶ Ebd.

¹⁴⁷ Ebd.

Authentizität hin lauten.¹⁴⁸

Als viertes Bewertungskriterium führen Nebert und Neuber die „Beherrschung der Gestaltungsmittel“¹⁴⁹ ein. Hierbei verweisen sie auf den handwerklichen Charakter sprecherischer Tätigkeit: „Das ‚handwerkliche Können‘, situativ stilistische, expressive bzw. individuelle sprecherische Mittel anzuwenden und damit eine Varianzbreite einzusetzen, stehen beim Sprechen literarischer Texte in engem Bezug zur künstlerischen Leistung“¹⁵⁰. Als besonders bedeutsame Kriterien werden aufgezählt: „Textadäquatheit[,] Kommunikativität[,] Textgestaltungsmittel“¹⁵¹.

Schließlich verweisen Nebert und Neuber noch auf den „Gesamteindruck“¹⁵² als letztes zentrales Beurteilungskriterium. Die zuvor aufgeführten Kriterien summieren sich auf zu einem Gesamteindruck. „Der Gesamteindruck muss jedoch nicht der Summe der Teilbereiche entsprechen; er kann im Extremfall sogar den Teilleistungen entgegengesetzt sein.“¹⁵³ Dem Gesamteindruck kommt also eine ganz eigene, nicht vollständig greifbare Qualität zu. Warum jedoch kann der Gesamteindruck unter Umständen so stark von den Teilleistungen abweichen?

Hauptgrund hierfür ist, dass die Wahrnehmung von Sprechleistungen auf dem funktionellen Nachvollzug basiert und zudem konstruktive Anteile des Rezipienten enthält. So sind selbst die stimm- und sprechbildnerischen Basisleistungen subjektiven Überformungen ausgesetzt, da die Spannungen, die ein Sprecher während des Interpretationsvorganges einnimmt, vom aktiven Zuhörer als Individuum zwar ähnlich mitempfunden werden können, aber letztlich doch verschieden sind.¹⁵⁴

Einmal mehr zeigt sich in dieser Äußerung, welche große Bedeutung dem Rezipienten im Prozess der Beurteilung zukommt.

Die skizzierten Kriterien sind für die vorliegende Untersuchung nicht unwesentlich, zeigen sie doch verschiedene Dimensionen auf, die für den schauspielerischen wie sprechkünstlerischen Prozess prägend sind. Zugleich zeigt sich, welches ausdifferenzierte Verständnis kommunikativer Vorgänge heute etabliert ist. Die Begrifflichkeiten zur Beschreibung sprecherischer Prozesse sind zahlreich, präzise und jeweils mit weiterem Vokabular verknüpft, zeigen reziproke Wirkungen auf und verdichten den sprecherischen

¹⁴⁸ Vgl. ebd.

¹⁴⁹ Ebd.

¹⁵⁰ Ebd.

¹⁵¹ Ebd.

¹⁵² Ebd.

¹⁵³ Ebd.

¹⁵⁴ Ebd. S. 7f.

Prozess somit auf verbaler Ebene auf reflektierte Weise. Bislang betrachteten wir Neberts und Neubers Kriterien zur Bewertung der Stimme. In einem zweiten Schritt beleuchten die Autoren auch „Kriterien zur Beurteilung und Bewertung sprechkünstlerischer Leistungen“¹⁵⁵. Diesen wollen wir uns nun widmen.

Wie schon in Kapitel 2.1 dargelegt, gehen auch Nebert und Neuber davon aus, dass es sich bei einem sprechkünstlerischen Prozess sowohl um einen handwerklich-technischen als auch um einen künstlerischen Vorgang handelt, der vom jeweiligen Sprecher individuell geprägt wird. Welches Bewertungsraster kann man also anlegen, um sprechkünstlerisches Schaffen zu beurteilen? Nebert und Neuber gehen von insgesamt neun Kriterien aus, die eine Berücksichtigung erfahren sollten.¹⁵⁶

Erstens spielt der „Genrebezug“¹⁵⁷ eine Rolle. Die schriftlich fixierte Form literarischer Texte weisen einen Zusammenhang auf „zwischen den literaturwissenschaftlich klassifizierbaren Genres und prototypischen Merkmalen ihrer sprechkünstlerischen Umsetzung“¹⁵⁸. Für den Bereich der Dramatik etwa sind laut Nebert und Neuber folgende Kriterien der Beurteilung relevant: „Vergegenwärtigung der Handlung/Rollenadäquatheit, schauspielerisch-sprecherisches Darstellungsvermögen, Qualität der Umsetzung spezifischer Regieforderungen im Rahmen einer Inszenierung.“¹⁵⁹ Neben dem Genrebezug wird des Weiteren der Aspekt der „sprecherische[n] Umsetzung der Relationen von Schrift- und Klangform“¹⁶⁰ aufgeführt. So existiere aus der schriftlichen Form des Textes heraus bereits ein bestimmter Spielraum, wie der Text sprecherisch umzusetzen sei. Eine Rolle spielten hierbei etwa die Sinneinheiten, die Wahl der Worte, die Gliederung auf syntaktischer Ebene und ggf. das metrische Schema.¹⁶¹ Drittens führen Nebert und Neuber die „klare Erkennbarkeit des Denk-Sprech-Prozesses“¹⁶² auf. Hierbei geht es um den Zusammenhang zwischen geplanten Handlungen und verbalen Realisationen. „Voraussetzung für einen reibungslosen Denk-Sprech-Prozess ist es, dass jeder Gedanke aus der Textvorlage im Zuge der sprecherischen Umsetzung klar vorgedacht und umgesetzt wird.“¹⁶³ Die Beurteilung kann über Begriffe wie „Präzision“ oder „Konkretheit“ erfolgen sowie über das „Kriterium

¹⁵⁵ Ebd. S. 8.

¹⁵⁶ Vgl. ebd.

¹⁵⁷ Ebd.

¹⁵⁸ Ebd.

¹⁵⁹ Ebd. S. 9.

¹⁶⁰ Ebd. S. 8.

¹⁶¹ Vgl. ebd. S. 9.

¹⁶² Ebd. S. 8.

¹⁶³ Ebd. S. 9.

der semantischen Disambiguität der Äußerung“¹⁶⁴. Ob eine Darbietung von Ambiguität oder Disambiguität geprägt ist, kann festgestellt werden, indem man die Zuhörenden das Gesagte paraphrasieren und, darüber hinausgehend, mehrere Beurteiler sich über das Verstandene austauschen lässt.¹⁶⁵ Viertens wird das Kriterium „Situation und Gestus, Hörerbezug“¹⁶⁶ genannt. Hierin sind die innere Haltung, die körperliche Haltung und die verbalisierte Äußerung des Darbietenden miteinander verflochten. „Beurteilbar ist die Position (Haltung) des Sprechers zu seiner Äußerung in Relation zu den kommunikativ-sozialen Beziehungen aller Situationsbeteiligten. Das schließt auch die Gerichtetheit an den Hörer mit ein, damit er in die Lage versetzt wird, die Intentionen und Einstellungen zu verstehen.“¹⁶⁷ Nebert und Neuber folgern daraus, dass für sehr unterschiedliche Rezipientengruppen jeweils verschiedene Interpretationen darzubieten sind.¹⁶⁸

Fünftens führen Nebert und Neuber die „Erkennbarkeit der sprecherischen Fähigkeiten und Fertigkeiten“¹⁶⁹ ins Feld.

Unter ‚sprecherischen Fähigkeiten und Fertigkeiten‘ ist hier der gezielte Einsatz aller bewusst variierbaren gesamtkörperlichen, prosodischen und artikulatorischen Parameter als sprechkünstlerisches Potential zu verstehen. Gemeint sind insbesondere: Repertoirebreite von Stimmklangsmerkmalen, Variation von Melodie, Dynamik und Temporalität[,] Rhythmizität, Akzentstufung sowie dynamischer, melodischer und temporaler Akzent[,] phonostilistische Ebenen, Standardaussprache vs. Umgangssprache bzw. Dialekt.¹⁷⁰

Die sprecherischen Fähig- und Fertigkeiten stellen ein großes Potential dar, sprechkünstlerische Prozesse gewinnbringend zu gestalten. Dies liegt nicht zuletzt an der großen Vielfalt an einzelnen Gestaltungselementen. Wichtig für den Sprechkünstler ist es, die verschiedenen Elemente jeweils der Situation und Rolle angemessen und authentisch wirkend einzusetzen.¹⁷¹

Sechstens spielt die „Vielfalt der Techniken, Variabilität“¹⁷² eine Rolle für die Beurteilung sprechkünstlerischer Leistungen.

Im Einzelnen beurteilbar sind hier: die Fähigkeit einer jeweils adäquaten sprechkünstlerischen Gestaltung von Texten unterschiedlicher literarischer Genres, Fähigkeiten im Einsatz unterschiedlicher Sprechstile (z. B. gleichsinnig vs. gegensinnig, intensiv vs. extensiv),

¹⁶⁴ Ebd. S. 9.

¹⁶⁵ Vgl. ebd.

¹⁶⁶ Ebd. S. 8.

¹⁶⁷ Ebd. S. 9.

¹⁶⁸ Vgl. ebd.

¹⁶⁹ Ebd. S. 8.

¹⁷⁰ Ebd. S. 9f.

¹⁷¹ Vgl. ebd. S. 10.

¹⁷² Ebd. S. 8.

Fertigkeiten im gezielten Gebrauch phonetischer Mittel (z. B. Realisation unterschiedlicher Tonmuster, dynamischer vs. melodischer Akzent usw.)¹⁷³

Als siebten Punkt thematisieren Nebert und Neuber die „Berücksichtigung subjektiver Gestaltungsspielräume“¹⁷⁴ als Beurteilungskriterium. Diese seien „wesentlich für die künstlerische Wirkung auf den Hörer und damit auch für das Gefallensurteil“¹⁷⁵. Allerdings ist zu bedenken, dass es nie zu einer „zeitlos gültigen Schallform“¹⁷⁶ kommen kann, da die sprecherische Ausgestaltung stets von verschiedenen Kategorien beeinflusst wird, etwa durch die von den „Kommunikationsgepflogenheiten der Gesellschaft geprägten sprechstilistischen Besonderheiten“¹⁷⁷, von denen sowohl Hörer als auch Sprecher beeinflusst sind. „Hinzu kommt, dass jeder Text ein gewisses Maß an Offenheit für Gestaltungsspielräume zulässt.“¹⁷⁸

Als das aus Sicht der Autoren am schwierigsten zu beurteilende Kriterium führen Nebert und Neuber dasjenige der „künstlerische[n] Qualität, Erlebnistiefe“¹⁷⁹ auf. Problematisch daran ist, dass sich benanntes Kriterium kaum unabhängig vom persönlichen Gefallen bewerten lässt.¹⁸⁰

Ein wesentliches Merkmal in dieser Einschätzung ist die Nachvollziehbarkeit der Erlebnistiefe, sowohl in Bezug auf die momentane Eindrucksintensität als auch für die nachhaltige Wirkung. Der Beurteiler muss sich – ebenso wie der Künstler – durch eine entwickelte geistig-emotionale Erlebnisfähigkeit auszeichnen. Im Optimalfall entsteht ein Erlebniseindruck im Sinne einer „Horizontverschmelzung“¹⁸¹.

Schließlich thematisieren Nebert und Neuber als neuntes und letztes Kriterium der Beurteilung sprechkünstlerischer Leistungen die „Reproduzierbarkeit“¹⁸². Obgleich sich in der Fähigkeit zur Reproduzierbarkeit die Professionalität des Sprechers erweist, ist eine absolut identische Wiedergabe einer Sprechfassung weder möglich noch erwünscht. Grundlegend müssen Faktoren wie die freie Beherrschung des Textes, der Denk-Sprech-Prozess oder die sichere sprecherische Realisation auf segmentaler wie suprasegmentaler

¹⁷³ Ebd. S. 10.

¹⁷⁴ Ebd. S. 8.

¹⁷⁵ Ebd. S. 10.

¹⁷⁶ Ebd.

¹⁷⁷ Ebd.

¹⁷⁸ Ebd.

¹⁷⁹ Ebd. S. 8.

¹⁸⁰ Vgl. ebd. S. 10.

¹⁸¹ Ebd.

¹⁸² Ebd. S. 8.

Ebene jederzeit adäquat umgesetzt werden können.¹⁸³

Abschließend weisen Nebert und Neuber darauf hin, dass die „Bewertung von leistungsfähigen Stimmen [...] aufgrund der Einheit von Sprechausdruck und Interpretation immer im situativen Kontext vorzunehmen“¹⁸⁴ ist. Die dargelegten Beurteilungskriterien sprechkünstlerischer Leistungen liefern nicht nur ein umfangreiches Angebot an Vergleichspunkten mit den um 1900 angelegten Kriterien, sondern spiegeln ebenso das große Maß an Ausdifferenziertheit wider, das heute für die Beschreibung und Bewertung sprechkünstlerischer sowie – ganz allgemein – auch sprecherischer Kriterien genutzt wird. Es zeigt, in welchen vielfältigen Kategorien heutige sprechwissenschaftliche Forschungen operieren.

Eine weitere Skala verschiedener Kriterien, die bei der Beurteilung sprechkünstlerischer Leistungen Berücksichtigung erfahren können, stellte Antje Giertler auf. In ihrer Arbeit „Potentielle Kriterien für die Beurteilung sprechkünstlerischer Leistungen in medienvermittelten Lesungen“ suchte Giertler folgenden Fragen auf den Grund zu gehen: „Wie lässt sich ein gewonnener Eindruck in Worte fassen und welche ‚sprechkünstlerischen Leistungen‘ finden bereits beim ersten Hören Beachtung bzw. welche Bedeutung haben sie für das Gesamturteil?“¹⁸⁵ An dieser Stelle muss betont werden, dass Giertlers Studie die Aspekte medienvermittelter Sprechkunst untersuchte. Sämtliche Aspekte von Körperlichkeit wie Mimik oder Gestik finden dementsprechend keinerlei Berücksichtigung, die aber gerade im Schauspiel eine zentrale Rolle spielen. Dennoch ist die Untersuchung auch für die vorliegende Studie von Interesse, thematisiert sie doch – in vertiefender Weise – verschiedene Aspekte des stimmlich-sprecherischen Ausdrucks und damit einen Teilbereich dessen, was auch im Kontext des Schauspielerischen und der sprechkünstlerischen Leistungen insgesamt von Bedeutung ist.

Giertler konzipierte einen sich aus zwei Teilen zusammensetzenden Fragebogen, mithilfe dessen im A-Teil festgestellt werden sollte, „auf welchen Beschreibungsebenen Hörer eine Beurteilung sprechkünstlerischer Leistungen vornehmen, d.h. aus welchen Bereichen der sprechkünstlerischen Leistungen die Beurteilungskriterien stammen“¹⁸⁶; in diesem Kontext

¹⁸³ Vgl. ebd. S. 10f.

¹⁸⁴ Ebd. S. 11.

¹⁸⁵ Giertler, Antje, „Potentielle Kriterien für die Beurteilung sprechkünstlerischer Leistungen in medienvermittelten Lesungen“, in: Hirschfeld, Ursula / Neuber, Baldur (Hg.), Aktuelle Forschungsthemen der Sprechwissenschaft 2, Frankfurt a. M. 2009, S. 71-89, hier: S. 71.

¹⁸⁶ Ebd. S. 73.

sollte auch erforscht werden, welche der Kriterien mehr oder weniger schwer für den Hörer wogen sowie ob und inwiefern eine Kausalität zwischen dem Maß an Gefallen und der Auswahl an Kriterien bestand, die für die Beschreibung herangezogen wurden. Im zweiten Fragebogenteil untersuchte Giertler bestimmte sprechkünstlerische Leistungen und deren Charakteristika genauer, wobei auch deren Relevanz für die Gesamtbeurteilung der Rezipienten im Zentrum des Interesses stand. Bei den Hörern handelte es sich um 20 Sprechwissenschafts- und Phonetik-Studenten des dritten Studienjahres der MLU Halle/Saale, 14 Schauspieler der Freien Kammerspiele Magdeburg sowie sechs Sprecherzieher, die an der Schauspielabteilung der Leipziger Hochschule für Musik und Theater tätig waren. Insgesamt setzte sich die Hörschaft also aus mit der Materie vertrauten Personen zusammen. Diese bekamen Ausschnitte aus Lesungen anhand einer CD vorgespielt, d.h. das Gehörte war medienvermittelt.¹⁸⁷

Was waren die Ergebnisse? Im ersten Teil des Fragebogens kristallisierten sich zwei zentrale Kategorien der Beurteilung heraus: Erstens wurden von den Hörenden „Kriterien der sprecherischen Gestaltungsmittel“¹⁸⁸ ins Feld geführt, nämlich: „Aussagen zur Stimme, zur Pausengestaltung, zur Sprechgeschwindigkeit, zur Sprechmelodie, zur Artikulation, zum Rhythmus und zur Akzentuierung.“¹⁸⁹ Die zweite Kategorie bildeten „Kriterien der inhaltlichen Gestaltung“¹⁹⁰, namentlich: „gestischer Umgang mit dem Text, d.h. das Erfassen vonhaltungen; das Erkennen einer Situation und die Vermittlung von Bildern; Nachvollzug klarer Denk-Sprech-Prozesse, die Distanz zum Text sowie Aussagen zur Glaubwürdigkeit, Echtheit und Natürlichkeit.“¹⁹¹ Hinsichtlich des Gefallensurteils war festzustellen, dass bei einer Beurteilung von „gut“ oder „sehr gut“ die Kriterien der inhaltlichen Gestaltung vordergründig genannt wurden.

Entscheidend waren bei der Einschätzung der inhaltlichen Gestaltung: gestischer Umgang des Sprechers mit dem Text, der Handlung gut folgen zu können, Bilder entstehen lassen zu können, eine Situation bzw. Stimmung wahrzunehmen, unterhalten zu werden und Platz für die eigene Fantasie zu haben.¹⁹²

Bei einer Bewertung von „weniger gut“ oder „nicht gefallen“ maß man den sprecherischen Gestaltungsmitteln eine größere Bedeutung bei. Unabhängig davon, ob das Gehörte gefiel

¹⁸⁷ Vgl. ebd. S. 73 -76.

¹⁸⁸ Ebd. S. 81.

¹⁸⁹ Ebd.

¹⁹⁰ Ebd.

¹⁹¹ Ebd.

¹⁹² Ebd. S. 81f.

oder nicht, spielte die Stimme stets eine wichtige Rolle.¹⁹³

Im zweiten Teil der Untersuchung, also dem B-Teil, stand die Frage danach, wie sich die verschiedenen sprechkünstlerischen Mittel, sowohl die sprecherischen als auch die inhaltlichen Gestaltungselemente, auf das Gesamturteil auswirken, im Zentrum.¹⁹⁴ Hierbei kristallisierte sich eine deutliche Kausalität heraus:

So lässt sich sagen, dass die Glaubwürdigkeit (‚glaubhaft‘ bzw. ‚nicht glaubhaft‘) und das Erkennen bzw. der Nachvollzug eines Denk-Sprech-Prozesses (‚konkret‘ bzw. ‚ungenau‘) unabhängig vom Gefallensurteil eine ‚große‘ bis ‚sehr große‘ Bedeutung im Urteil der Experten erhielt. Die Bedeutung der sprecherischen Mittel: Sprechmelodie, Sprechgeschwindigkeit, Pausen und Artikulation gestaltete sich differenziert in Abhängigkeit vom Gefallensurteil. Tendenziell war eine Zunahme der Bedeutung dieser Mittel von einem positiven in Richtung eines negativen Gefallensurteils zu vermerken. Bei der Bedeutung der Stimme lag ein umgekehrtes Verhältnis vor, das u.a. durch die Ausgebildetheit der Stimmen der drei Sprecher erklärt werden könnte.¹⁹⁵

Auf der Studie basierend, entwickelte Giertler einen Katalog an Kriterien, anhand derer sprechkünstlerische Leistungen in via Medien vermittelten Lesungen und weiteren Feldern sprechkünstlerischen Handelns beurteilt werden können.¹⁹⁶ Dieser kann auch für die vorliegende Untersuchung als Vergleichspunkt für die um 1900 bestehenden Beschreibungs- und Beurteilungskategorien dienen. Festzuhalten ist, dass Giertlers Studie verschiedene Aspekte und Zusammenhänge sprechkünstlerischen Handelns darstellt, deren Berücksichtigung gewiss nicht allein für die vorliegende Untersuchung äußerst fruchtbar und zu differenzierten Reflexionen anspornend ist.

Das vorliegende Kapitel abschließend soll noch eine weitere Dimension eingeführt werden, die es im Zusammenhang mit der Beurteilung sprechkünstlerischer Leistungen zu berücksichtigen gilt. Es ist diejenige des historisch-gesellschaftlichen Kontextes:

Der Gebrauch der sprecherischen Mittel muß den von der Gesellschaft sanktionierten, historisch gewachsenen Normen bzw. Konventionen entsprechen, andernfalls ist ihre Beziehbarkeit auf eine bestimmte Bedeutung, auf einen bestimmten Sinn, auch auf einen bestimmten Ausdrucksgehalt in Frage gestellt.¹⁹⁷

Eine sprechkünstlerische Darbietung findet immer in einer bestimmten historischen Situation statt. Diese hat, ebenso wie die gesellschaftlichen Konventionen, Einfluss darauf,

¹⁹³ Vgl. ebd. S. 80f.

¹⁹⁴ Vgl. ebd. S. 82-84.

¹⁹⁵ Ebd. S. 84.

¹⁹⁶ Vgl. ebd. S. 85-87. Der Kriterienkatalog ist aufgeführt in Anhang 2.

¹⁹⁷ Krech (1987) S. 70.

ob eine Darbietung als angemessen betrachtet wird. Dieser Zusammenhang macht es erforderlich, sich mit der historisch-gesellschaftlichen Situation des betreffenden Untersuchungszeitraums vertraut zu machen. Dies geschieht im folgenden Kapitel.

2.2 Theoretische Fundierung II: Welche Rolle spielt der historische Kontext?

Es wurde bereits angedeutet, dass viele Faktoren bei der Darbietung – und in deren Vorfeld der Erarbeitung – eine Rolle spielen. Eine davon ist der historische Kontext, in dem eine sprechkünstlerische oder theatrale Darbietung zu verorten ist. Der historische Hintergrund bildet die Szenerie, in die sich eine Aufführung einbettet, er ist der Rahmen, in den das Opus eingefasst ist. Die Beurteilung einer Darbietung, das Verständnis für Akteure und deren Anschauungen und Handlungen sowie die Einschätzung von Adäquat- und Inadäquatheit ist nur im Zusammenhang mit einer eingehenden Reflexion historischer Rahmenbedingungen möglich.

Hörten wir heute eine Aufnahme Alexander Moissis an, gelangten wir etwa im Hinblick auf ästhetische Fragen zu einer gänzlich anderen Einschätzung als die Zeitgenossen. Woran liegt das? Akteure handeln – gleich ob im Kontext der Kunst oder im Alltag – gemäß ihrer erlernten, durch Sozialisation angeeigneten Verhaltensmuster. Diese sind dem Individuum üblicherweise nicht bewusst, sie werden erst durch kritische (Selbst-)Reflexion erkennbar. Diese Unbewusstheit beziehungsweise Selbstverständlichkeit des Handelns Einzelner lässt die Frage nach dem Zeitstil umso brennender hervortreten. Ziel der vorliegenden Arbeit ist es ja, genauere Kenntnis von der Beurteilung sprechkünstlerischer Leistungen im Umfeld des Theaters in der Zeit der Jahrhundertwende zu erlangen. Wir fragen uns, welche Kategorien und Kriterien üblicherweise ins Feld geführt wurden, um Darbietungen zu beschreiben und zu bewerten, mit welchen Begrifflichkeiten operiert wurde und welche Merkmale als typisch oder untypisch, originär oder klassisch, innovativ oder retrospektiv eingeschätzt wurden. Darüber erhalten wir genauere Kenntnis vom Zeitstil, wie er um 1900 herrschte, wir erlangen genauere Kenntnis von den zeitgenössischen Praxen des Darstellens. Damit halten wir der Zeit der Jahrhundertwende einen Spiegel vor, lassen die zeitgenössischen Quellen sprechen, lassen die gebrauchten Worte und ins Feld geführten Kriterien berichten und fragen uns als Angehörige des 21. Jahrhunderts, welche Charakteristika uns als andersartig, um nicht zu sagen: alteritär, erscheinen, worin wir Ähnlichkeiten mit heutigen Darstellungsformen und Beurteilungskriterien erblicken und worin nun die Spezifik der Jahrhundertwendezeit besteht.

Die Fragen auf diese Antworten helfen nicht nur bei der Rekonstruktion vergangener Zeit und darin bestehender Verhältnisse, sondern sie lassen unsere heutigen Ansätze und das, was wir als selbstverständlich betrachten, in ein neues, kritischeres Licht rücken, motivieren uns zur Selbstreflexion und -kritik und ebnen vielleicht den Weg zu neuen Perspektiven.

2.2.1 Der Zeitgeist als Rahmenbedingung des Sprechens

Die Art und Weise, wie wir sprechen, hängt von der Zeit, in der wir leben, ab. Auch unser Gefallensurteil über eine Darbietung, unsere Einschätzung von Sprechweisen, ist zeitbedingt. Entsprechend müssen wir uns der „Relativität solcher Urteile über den Sprechstil vergangener Epochen“¹⁹⁸ bewusst sein. Das Urteil, das ein Zeitgenosse über einen bestimmten Sprechstil fällte, mag von dem Urteil, das wir als Menschen des 21. Jahrhunderts fällen würden, stark differieren. Warum? „Der Grund für solche divergierenden Urteile liegt in der wechselnden Einstellung der verschiedenen Generationen zur sprecherischen Gestaltung der emotionalen Sphäre.“¹⁹⁹ Die gefällten Urteile sind eng mit der jeweiligen Zeit, in der die Beurteilungen gemacht werden, verknüpft. Was uns Heutigen etwa als extensiver Sprechstil erscheint, mag der Zeitgenosse als intensiv bewertet haben.²⁰⁰

Wenn man also den Sprechstil einer bestimmten Epoche annähernd objektiv festsetzen will, so darf man nicht von den Urteilen unserer Gegenwart und ihrer vom jetzigen Zeitstil mitbestimmten Einstellung zum Gefühlsausdruck in der Kunst ausgehen, sondern davon, wie sich der Sprechstil einer Epoche von demjenigen der ihr vorausgegangen und demjenigen der ihr nachfolgenden in den Urteilen der jeweiligen Zeitgenossen abhebt.²⁰¹

Es wurde bereits mehrmals mit dem Begriff des „Zeitstils“ operiert. Daher wenden wir uns im Folgenden der Frage zu, was unter dem Begriff genau zu verstehen ist und in welchem Zusammenhang er mit einem weiteren zentralen Terminus, nämlich dem des „Sprechstils“ steht.

Der Zeitstil – das bringt bereits sein Name zum Ausdruck – verquickt die Frage des Stils einer Darbietung mit der zeitlichen Dimension. Was gilt als typisch für eine bestimmte Zeit und wie manifestiert sich dieses Typische in gestalterischer Weise? Wichtig dabei ist, dass sich der Zeitstil nicht allein auf die Entstehungszeit eines Werkes, d.h. der textlichen Grundlage, bezieht, sondern ebenfalls auf den zeitlichen Kontext, in dem sich die Darbietung

¹⁹⁸ Weithase (1980) S. 31.

¹⁹⁹ Ebd.

²⁰⁰ Vgl. ebd.

²⁰¹ Ebd.

ereignet: „Die Untersuchung des Zeitstils hat sich nicht nur mit der Zeit, in der die Dichtung entstand, sondern auch mit derjenigen, in dem [sic!] die Dichtung sprecherisch nachvollzogen wird, zu beschäftigen.“²⁰² Irmgard Weithase spricht in diesem Kontext jeweils vom „Dichtstil und Sprechstil einer bestimmten Epoche“²⁰³.

Für das 19. Jahrhundert ist eine komplexe Gemengelage eines gleichzeitigen Bestehens unterschiedlicher Stile auf dichterischer wie sprecherischer Ebene zu konstatieren. Entsprechend bedacht ist vorzugehen, wenn man versucht, die Frage nach Dicht- und Sprechstil einer bestimmten Zeit verallgemeinernd zu beantworten.²⁰⁴

Man darf bestenfalls von einer mehr oder minder überzeugenden Dominanz des einen Dicht- und Sprechstils neben anderen Dicht- und Sprechstilen in derselben Epoche reden; man sollte dazu übergehen, das Verhältnis des einzelnen Sprechers und der einzelnen nachzugestaltenden Dichtung zu dem praedominanten Sprech- und Dichtstil der betreffenden Epoche zu untersuchen.²⁰⁵

Für die Zeit von 1780 bis in die Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg lassen sich Weithase zufolge verschiedene zeitliche Abschnitte ausmachen, in denen entweder der extensive oder intensive Sprechstil dominierte, wobei, wie Weithase betont, nicht von einer Ausschließlichkeit gesprochen werden kann, sondern jeweils von Vorherrschendem. Für die Jahre von etwa 1780 bis 1810 konstatiert Weithase eine Dominanz des extensiven Sprechstils; Persönlichkeiten wie Karl Friedrich Solbrig, Henriette Hendel-Schütz oder Elise Bürger pflegten bei Ausübung ihrer deklamatorischen Tätigkeiten unzweifelhaft das extensive Sprechen. Ein Übergang kündigt sich schließlich mit Theodor Baron von Sydow an, der die Zeit des intensiven Sprechstils von etwa 1820 bis 1850 einläutete, dessen wichtigster Repräsentant Ludwig Tieck war. Karl von Holtei hingegen neigte beim Vorlesen von Dramen zu einem extensiveren Sprechstil. Zwischen 1850 und 1890 überlagerten sich unterschiedliche Sprechstile, wobei Weithase dem extensiven Stil eine Dominanz einräumt. Einer dessen zentraler Vertreter war der Rhapsode Wilhelm Jordan. „Er erscheint wie der Prototyp der Epoche, die durch einen gefährlichen Hang zu äußerer Monumentalität gekennzeichnet wurde, und dies nicht nur auf dem Gebiet der Kunst [...], sondern auch in dem politisch-gesellschaftlichen Leben jener Jahrzehnte.“²⁰⁶ Ab 1890 vollzieht sich, einhergehend mit dem Naturalismus, erneut ein Wandel hin zum intensiven Sprechstil, der sich bis etwa 1910 erhielt und nicht nur in das Theater, sondern ebenso – mit Emil Milan –

²⁰² Ebd. S. 32.

²⁰³ Ebd. S. 30, 59.

²⁰⁴ Vgl. ebd. S. 32.

²⁰⁵ Ebd.

²⁰⁶ Ebd. S. 33.

an den Universitäten Einzug hielt. Damit ist der dominierende Sprechstil unseres Untersuchungszeitraums als intensiv zu kennzeichnen. Im Zeitraum von ca. 1910 bis 1925 herrschte wiederum der extensive Sprechstil vor, eingeläutet durch die Entfaltung des Expressionismus. Einschneidende historische Entwicklungen wie das Ende des Deutschen Kaiserreiches, die Revolution 1918 und die Inflation führten zu nachhaltigen Veränderungen auf politischer, gesellschaftlicher sowie kultureller Ebene.

Von den allgemeinen Veränderungen war auch der Sprechstil betroffen; denn wie konnte sich die Kommunikation zwischen Menschen, mit artikulierter Sprache begabten, verändern, ohne daß das primäre zwischenmenschliche Kommunikationsmittel: die gesprochene Sprache davon nicht erfaßt würde.²⁰⁷

Mit dem Ende der Inflation währte man sich kurzfristig in Sicherheit, in der Dichtung gewann die „Neue Sachlichkeit“ an Bedeutung – und im Kontext dieser Veränderungen etablierte sich erneut eine Dominanz des intensiven Sprechstils, die sich etwa von 1925 bis 1933 erhielt. Zentral für diese erneute Verfestigung des intensiven Sprechstils war nicht zuletzt die Entwicklung der Medien. Denn durch den Rundfunk und die Rolle des Mikrofons wurde der intensive Sprechstil geradezu diktiert, erlaubte das Mikrofon doch „keine große Stimmstärkesteigerung, keine stark aufgetragenen Klangfarben, kein volles Ausspielen der Affekte“²⁰⁸. In der Zeit des Nationalsozialismus in Deutschland, von 1933 bis 1945, verfestigte sich schließlich wieder ein extensiver Sprechstil, vorangetrieben durch die Extravertiertheit der politischen Akteure sowie durch das in allen Bereichen der Kunst forcierte Pathos. Erst mit der Resignation, die sich nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges Bahn brach, durch die Einsicht, dass große Worte zur Täuschung geführt hatten, erlangte der intensive Sprechstil erneuten Auftrieb. An das Ende ihrer Erläuterungen zu den Entwicklungslinien dominierender Sprechstile stellt Irmgard Weithase die Vermutung, dass durch das Sprechen im Kontext der Medien der Weg zurück zum „ausgeprägt extensiven Sprechstil“²⁰⁹ versperrt ist.²¹⁰

Es dürfte deutlich geworden sein, dass sich je nach zeitlichem Kontext ein je unterschiedlicher Sprechstil etablierte, wobei jeweils nur von einem Vorherrschen des einen oder anderen Stils gesprochen werden kann. Für die vorliegende Untersuchung ist festzuhalten, dass in der Zeit von etwa 1890 bis 1910 der intensive Sprechstil als der dominierende gilt.

²⁰⁷ Ebd. S. 34.

²⁰⁸ Ebd. S. 35.

²⁰⁹ Ebd.

²¹⁰ Vgl. ebd. S. 33-35.

2.2.2 Zur Entwicklung der Sprechkunst im 19. Jahrhundert

Um eine genauere Einschätzung der unter 2.4 aufgeführten Beurteilungskriterien der Jahrhundertwende zu ermöglichen, ist es nötig, sich genauer mit der Entwicklung der Sprechkunst in historischer Perspektive und insbesondere im 19. Jahrhundert zu befassen. Nur so kann ein besseres Verständnis für die vorherrschende Situation um 1900 erlangt werden. Im Folgenden werden daher die zentralen Entwicklungsschritte der Sprechkunst vorgestellt, wobei die Entwicklung des Schauspiels ebenfalls Berücksichtigung erfahren wird.

Yvonne Anders macht darauf aufmerksam, dass die Genese der Sprechkunst von 1750 bis 1900 „in enger Wechselwirkung mit der sich entwickelnden Schauspielkunst und dem Aufblühen des deutschen Theaters“²¹¹ gesehen werden muss. Über viele Jahrhunderte hinweg herrschte auf den Bühnen das vor, was wir heute als eine Art „Improvisationstheater“ bezeichnen würden: Sowohl das Gesagte als auch die Handlungen auf der Bühne wurden von den Schauspielern selbst erdacht und präsentiert. Erst mit Johann Christoph Gottsched wurde ab 1737 der „Hanswurst“ und mit ihm das aus-dem-Stegreif-Spielen abgeschafft, Schauspieler deutscher Theater mussten fortan ihr Spiel auf einer festen literarischen Grundlage aufbauen. So formte sich nach und nach eine Literatursprache heraus, die sowohl der Sprechkunst als auch dem Schauspiel Auftrieb gab. Als weitere Folge ergaben sich neue Formate, Literatur zu gestalten und zu rezipieren, etwa in Form von Vorleseziakeln oder Leseproben. Das Theater und die Literatur traten so in ein wechselseitiges, sich gegenseitig befruchtendes Verhältnis ein. Zudem wurde das Schauspiel in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts von Gelehrten und Dichtern als Möglichkeit erkannt, das sich langsam aufschwingende Bürgertum zu bilden und gleichzeitig das zunehmende Selbstbewusstsein des Bürgertums auf der Bühne zu demonstrieren. Eine zentrale Rolle spielte hierbei Friedrich Gottlieb Klopstock. Ihm war am lauten Lesen von Dichtungen gelegen, er trat für die Schaffung von Texten ein, die fürs Hören verfasst waren.²¹²

Weitere wichtige Impulse gingen von Gotthold Ephraim Lessing, dem Verfasser des ersten bürgerlichen Trauerspiels, „Miss Sarah Sampson“, aus. Als Dramaturg am hamburgischen Nationaltheater konzipierte Lessing eine Dramentheorie, die auf eine Verbesserung der qualitativen Aspekte der Dichtkunst sowie des Schauspiels abzielte. Um eine qualitative

²¹¹ Anders, Yvonne, Ursprünge der modernen Sprechkunst, in: Bose (2013), S. 183-187, hier: S. 183.

²¹² Vgl. ebd.

Verbesserung der Schauspielkunst ging es auch Conrad Ekhof. 1753 legte er den Grundstein zu einer der ersten Schauspielakademien, in der Theaterschauspieler ausgebildet werden sollten. Ekhof etablierte zudem die sogenannten „Leseproben“, die von den Schauspielern eine ausgesprochene Auseinandersetzung mit dem Text sowie bei der Darstellung von Menschen ein hohes Maß an natürlich wirkender Sprechweise forderten.²¹³

Andere Akteure sorgten sich zunehmend um eine „größere Wahrhaftigkeit in der schauspielerischen Darstellung“²¹⁴, so etwa Johann Jacob Engel. 1785 demonstrierte er in seinen „Ideen zu einer Mimik“ seinen Standpunkt, demzufolge Mimik und Gestik Ausdrucksformen der Seele seien und dementsprechend das Gesprochene zu unterstreichen hätten. In die Fußstapfen Engels trat August Wilhelm Iffland, dem es um ein möglichst authentisches Darstellen zu tun war. Ein wichtiges Instrument war für ihn das Kostüm. Dieses sollte die gesellschaftliche Position der dargestellten Figur verdeutlichen und damit dem Schauspieler für sein Verständnis der Rolle dienlich sein. Überdies galt sein Interesse einer möglichst systematischen Schauspielausbildung, verbunden mit der Anwendung eines soliden methodischen Instrumentariums der Sprecherziehung.²¹⁵

Neben Iffland ist als weiterer zentraler Akteur freilich Johann Wolfgang von Goethe zu nennen. Als Direktor des Hoftheaters in Weimar forderte er von seinen Schauspielern die Hochsprache. 1803 publizierte Goethe seine allseits bekannten „Regeln für Schauspieler“, in denen er die Vorlesekunst und die Schauspielkunst in Relation zueinander setzte. Insgesamt differenzierte Goethe zwischen verschiedenen Formen der Textwiedergabe, etwa dem Vorlesen, dem Rezitieren, dem Deklamieren und dem Schauspielen. Der Rezitation sehr zugetan, erklärte Goethe diese gar als die Basis der Schauspielkunst. Die Weimarer Bühnenreform beeinflusste das damalige Schauspiel sowie die Deklamation des 19. Jahrhunderts wesentlich.²¹⁶

Insgesamt blühte das literarische Leben um 1800 regelrecht auf, etwa mit den zuhauf abgehaltenen Lesungen von Dramen, Briefen oder Erzählungen. Es kam zur Etablierung von Vorlesezirkeln und Dichterlesungen, bei denen der Dichter sein Werk zum besten gab und von den erhaltenen Rückmeldungen und Bewertungen wiederum Anstöße zur Verbesserung seines dichterischen Tuns erhielt.²¹⁷ Irmgard Weithase konstatiert, dass „sich die Dichter-

²¹³ Vgl. ebd. S. 183f.

²¹⁴ Ebd. S. 184.

²¹⁵ Vgl. ebd.

²¹⁶ Vgl. ebd.

²¹⁷ Vgl. ebd. S. 184f.

lesungen für die Erweckung der Aufmerksamkeit auf die gesprochene Sprache und ihre Werte günstig auswirkten“²¹⁸. Insgesamt war die Klassik eine wichtige Zeit für die Bedeutung der deutschen Sprache:

In der Zeit der deutschen Klassik erfuhr die Pflege der deutschen Sprache hinsichtlich der Aussprache und des Versvortrages einen Aufschwung wie nie zuvor. Auch die politische Bedeutung einer einheitlich gesprochenen Sprache als Zeichen einer national bedeutsamen Kultur wurde erkannt.²¹⁹

Irmgard Weithase spricht von „lebhaft[e]n Impulse[n] zur Pflege der deutschen Allgemeinaussprache“²²⁰, die von Bühnen und Podien ausgegangen seien. Heinrich Theodor Röttscher forderte, wie auch andere seiner Zeitgenossen, eine für die Bühnen allgemein verbindliche Aussprache. Den Dialekt müsse der Schauspieler eliminieren, er dürfe sich ausschließlich der reinen nationalen Sprache bedienen. Diese Anschauungen entspringen den Forderungen des Vormärz und spiegeln die damalige enge Verzahnung zwischen dem nationalen Streben und der Pflege der Sprache. Dementsprechend wurden die Schauspieler als Teil der nationalen Bewegung angesehen, vermittelten sie doch von der Bühne ins Publikum hinein die nationale Sprache. Während Röttscher dem Redner ein Durchblitzen eigener Persönlichkeit, etwa durch dialektgefärbte Aussprache, zugesteht, sei es die Pflicht des Schauspielers, sich gänzlich frei von jeglichen individuellen Anklängen zu machen. Grund sei, dass der Redner in erster Linie durch den Inhalt wirke, der Schauspieler aber durch die Art und Weise der Darstellung²²¹: „Der Schauspieler aber enthüllt einen idealen, der Kunst angehörigen Inhalt. Auch die Aussprache soll daher der Idealität des Gehalts völlig entsprechen, d.h. auch der sinnliche Laut soll der angemessene Träger der dichterischen Anschauung sein“.²²² Wie schon häufiger angesprochen, besteht die Herausforderung für den Schauspieler nicht zuletzt darin, sich selbst zu transformieren, hinter der Rolle völlig zurückzutreten und dementsprechend jegliche Anklänge persönlichen Charakters, wie etwa denjenigen einer individuellen Sprechweise, zu verbergen. Dies war, wie im gezeigten Fall vormärzlicher Bestrebungen, sogar politisch bedeutsam. Welche Rolle der Dialekt innerhalb der Kritiken um 1900 einnahm, wird zu sehen sein.

Insgesamt spielten die deutschen Bühnen eine maßgebliche Rolle bei der Entwicklung der deutschen Sprache und insbesondere bei der Entwicklung der Wertschätzung, die der

²¹⁸ Weithase (1961) S. 491.

²¹⁹ Anders (2013) S. 185.

²²⁰ Weithase (1961) S. 516.

²²¹ Vgl. ebd. S. 516f.

²²² Röttscher, zit. nach ebd. S. 517f.

deutschen Sprache entgegengebracht wurde. Daher enthält „[e]ine Geschichte der deutschen Schauspielkunst im 19. Jahrhundert [...] zwangsläufig auch eine Darstellung der Pflege, die die gesprochene Sprache in diesem Zeitraum von seiten der Bühne gefunden hat“²²³. Die Sprachpflege erlebte freilich nicht überall und stets denselben Aufschwung. Als besonders ersprißliche Phasen und Orte der Sprachpflege sind zu nennen: Weimar zur Zeit von Goethes Tätigkeit als Intendant des Hoftheaters; Berlin, als Pius Alexander Wolff und seine Gattin Amalie dort maßgeblich wirkten; Dresden in der Ära von Ludwig Tiecks Tätigkeit als Dramaturg; Düsseldorf zur Zeit von Immermanns Reformbestrebungen; und insbesondere das Wiener Burgtheater, von dem im 19. Jahrhundert wiederholt gesagt wurde, es habe die Pflege der gesprochenen Sprache aufs Intensivste betrieben.²²⁴

Insgesamt schritt die Etablierung verschiedener Leseformate unaufhaltsam voran. Aufgrund der schlechten Ausstattung deutscher Bühnen war die Inszenierung von Dramen kaum möglich. So bildete sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zunehmend die Dramenvorlesekunst heraus, deren Bedeutung nicht zuletzt in der Stimulierung der Phantasie der Zuhörerschaft bestand. Die Entstehung von Lesegesellschaften vollzog sich nicht allein in den Städten, sondern brach sich auch auf dem Land Bahn. In diesem Zusammenhang kam Ludwig Tieck große Bedeutung zu. Im Salon bot er selbst Dramentexte ungekürzt dar, was eine hohe Konzentrationsbereitschaft des Auditoriums voraussetzte. Wichtig war Tieck die Pflege eines „edlen Konversationstones“, wobei es ihm darum ging, „unter Berücksichtigung des Textzusammenhangs die Stimmungen und Emotionen nuancierend und nicht darstellend herauszuarbeiten“²²⁵. Während Tieck im begrenzten Raum des Salons las, füllte Karl von Holtei mit seinen Dramenlesungen ab 1824 ganze Konzertsäle und war auf den verschiedensten Bühnen Europas unterwegs. Erstmals wurde die Sprechkunst so zur Veranstaltung öffentlichen Charakters.²²⁶

Wie Holtei reisten auch Rudolf Genée, Emil Pallaske und Wilhelm Jordan als Rhapsoden und Deklamatoren umher.²²⁷ Insbesondere Wilhelm Jordan war daran gelegen, das längst nicht mehr existente Rhapsodentum einer erneuten Blüte zuzuführen, nicht erkennend, dass dieses Bestreben keineswegs von Erfolg bekrönt sein konnte²²⁸,

da der Boden fehlte, auf dem das Rhapsodentum wurzelt und wächst: ein Volk, das an

²²³ Ebd. S. 525.

²²⁴ Vgl. ebd.

²²⁵ Anders (2013) S. 185f.

²²⁶ Vgl. ebd.

²²⁷ Vgl. ebd. S. 186.

²²⁸ Vgl. Weithase (1961) S. 492.

gemeinsamem Erzählgut inneren, erlebnismäßigen Anteil nimmt, weil es diese Erzählungen als Teil seines Wesens empfindet und ein Sprecher, der sich als Mund dieses Volkes fühlt.²²⁹

Wenden wir uns nun der zweiten Jahrhunderthälfte zu. Für diese Zeit ist eine neue Entwicklung zu konstatieren, die eine zunehmende Abtrennung der Sprechkunst von der Schauspielkunst mit sich brachte. Dazu trugen in erster Linie Wiener Burgschauspieler, etwa Heinrich Anschütz und Josef Lewinsky sowie Eduard Devrient in Berlin bei. Die Sprechkunst erwarb sich so zunehmend den Status einer selbständigen Kunst. Devrient trat, wie hundert Jahre zuvor schon Ekhof, für eine solide Ausbildung des Schauspielers ein, ohne die er, Devrient zufolge, auf der Bühne kaum reüssieren könne.²³⁰

Zunehmend wurden nun mehr Balladen vorgetragen als Dramenvorlesungen abgehalten. In erster Linie traten Schauspieler als Vortragskünstler auf. Problematisch daran war, dass diese, den extensiven Sprechstil des Theaters gewohnt, diesen auch auf den Vortrag von Gedichten anwandten. So wurden Dichtungen überwiegend auf eine dramatische Darstellungsweise präsentiert. Nicht vor dem Ende des 19., Beginn des 20. Jahrhunderts löste man sich allmählich vom lange Zeit populären Pathos. Unter Heinrich Laube wurde erstmals ein „berufsmäßig ausgebildete[r] Sprechmeister“²³¹ an sein Theater berufen. Es handelte sich um Alexander Strakosch, der die Schauspieler in den Bereichen Artikulation und Stimmbildung unterrichtete.²³² Das Amt des Vortragsmeisters allgemein und Alexander Strakosch insbesondere waren viel Kritik, gar Anfeindungen ausgesetzt. Vor allem in den letzten Dekaden des 19. Jahrhunderts sträubten sich viele Schauspieler zunehmend gegen die Bevormundung eines Lehrers.²³³

Als Schauspieler mit ersten Anklängen einer zunehmend modernen Sprechweise gilt schließlich Josef Kainz: „Verhaltenere Gesten und die Gestaltung ausgewogenerer Empfindungen zeichneten ihn aus. Der von Kainz verkörperte Stilwandel zeigte sich insbesondere in seinem wirkungsvollen Einsatz sprachmusikalischer Mittel und einer sachlicheren Textbezogenheit.“²³⁴ Welche Begrifflichkeiten und Beschreibungsdimensionen zur Erfassung der Kainzschen Darstellungsweise von den Zeitgenossen verwendet wurden, wird zu sehen sein. Wie Alexander Moissi trat auch Josef Kainz als Rezitator auf, wo er als

²²⁹ Ebd. S. 492.

²³⁰ Vgl. Anders (2013) S. 186.

²³¹ Ebd.

²³² Vgl. ebd.

²³³ Vgl. Weithase (1961) S. 527.

²³⁴ Anders (2013) S. 186.

Schauspieler hätte agieren sollen. Neben Balladen, Oden, Gedichten oder Monologen althergebrachter Literatur, präsentierte er auch zeitgenössische Texte. Kainz selbst wurde bei Ernst von Possart sprechkünstlerisch ausgebildet und unterrichtete seinerseits Alexander Moissi.²³⁵

Schließlich ist noch auf zwei weitere Akteure einzugehen, die aufgrund ihrer gegensätzlichen Art und Weise zu gestalten und zu sprechen zu thematisieren sind. Es handelt sich um Ludwig Wüllner und Emil Milan. Ersterer stand tendenziell mehr in der Tradition des 19. Jahrhunderts, Letzterer wies den Weg in die Zukunft. So baute Emil Milan in den künstlerischen Erfahrungshorizont aktuelle wissenschaftliche Ansätze seiner Zeit mit ein.²³⁶ Er agierte nicht allein als Künstler, sondern war auch als Hochschuldozent tätig, wo er seine Ansätze öffentlich vermittelte. Milan brachte also sowohl Bühnenerfahrung als auch Erkenntnisse, die sich aus seiner Lehrtätigkeit und seinen wissenschaftlichen Forschungen speisten, mit und zog wesentliche Schlüsse aus der Überlagerung dieser beiden Erfahrungshorizonte, nämlich dass „Theater und Vortragssaal etwas Grundverschiedenes ist, etwas so Grundverschiedenes, ja beinahe Gegensätzliches wie Oper und Konzertsaal, wie Dialog und Monolog, wie Drama und Lyrik (vom Gesichtspunkt ihrer Wiedergabe aus)“²³⁷. Milan differenzierte also ganz theoretisch zwischen der Vortrags- auf der einen und der Schauspielkunst auf der anderen Seite, wobei er es nicht allein bei der Theorie bewenden ließ, sondern die Erkenntnisse seiner theoretischen Reflexionen in seine sprecherische Praxis einbaute.²³⁸ Insofern darf Milan ein gewisses Innovationspotential zuerkannt werden.

Insbesondere im Hinblick auf den „Dichter-Sprecher“ wies Milan neue Wege: So habe dieser eine reduzierte Darstellungsweise zu pflegen, um sich dem künstlerischen Wort zu unterwerfen.²³⁹ Aus heutiger Perspektive würden wir Milans Ansatz als „dichtungsorientiert“ bezeichnen. So ging es ihm darum, das Gedicht möglichst so zu sprechen, wie es der Dichter im Moment des Erschaffens getan hätte. Die Intention aber, eine Deckungsgleichheit von Dichter und Sprecher, von dichterischer und sprecherischer Umsetzung zu erreichen, muss freilich als utopisch beurteilt werden. Trotzdem zeigt sie einen neuen Geist der Jahrhundertwendezeit, der sich im Kontext des Sprechens etablierte.²⁴⁰

²³⁵ Vgl. ebd.

²³⁶ Vgl. ebd. S. 187.

²³⁷ Fleischlen, zit. nach Weithase (1961) S. 567.

²³⁸ Vgl. ebd. S. 565-567.

²³⁹ Vgl. Anders (2013) S. 187.

²⁴⁰ Vgl. Weithase (1961) S. 567f.

„[D]er Typus des Dichter-Sprechers, d.h. jenes Sprechers, der von der Seite der Dichtung und ihres Schöpfers an ihre lautliche Gestaltung heranzutreten sucht, war für die Jahrhundertwende [...] neu und wenig bekannt“²⁴¹. Als besonders charakteristisch für die Kunst, wie Milan sie pflegte, war der Versuch, an die dem Kunstwerk eingeschriebene, einkomponierte Gestalt zu gelangen: „[S]eine [Milans] Art des Vortrags erreichte ihren spezifischen Wert im Wiedererwecken der Stimmung, die dem Sprachkunstwerk immanent ist und die im Sprechkunstwerk sinnlich wahrnehmbar gemacht werden muß.“²⁴² Milan unterschied strikt zwischen Schauspieler und Sprecher, was schließlich dazu führte, dass die Sprechkunst eine ausgeprägtere Selbständigkeit auch in praktischer Hinsicht erlangte und diese Unterscheidung zunehmend von der breiten Masse erkannt wurde²⁴³,

denn nun waren die Darstellungsmittel des Schauspielers – einige provinzielle Erscheinungen abgerechnet – endgültig vom Vortragspodium verbannt, wenn auch das andeutende, nicht darstellende mimische Mitgehen des Sprechers je nach seinem Temperament und je nach dem Wesen der vorzutragenden Dichtung noch leichte graduelle Abstufungen aufwies und stets aufweisen wird.²⁴⁴

So wurde die Sprech- schließlich sogar von der ihr verwandten Schauspielkunst als eine eigenständige Kunst betrachtet.²⁴⁵ Insgesamt lässt sich resümierend sagen: Mit Milan hob eine neue Ära an, innerhalb derer zunehmend sprechkundliche und sprechkünstlerische Lehren ausgebildet wurden und Sprechkunde – und im Zuge derer auch Vortrags- bzw. Sprechkunst – zum Großteil in Lektoraten oder Instituten an verschiedenen Hochschulen Deutschlands etabliert wurde.²⁴⁶

Nach diesem allgemeinen Überblick über die Entwicklung der Sprechkunst in historischer Perspektive beschäftigen wir uns im Folgenden genauer mit einigen zentralen Begrifflichkeiten, die wesentlich für die Abgrenzung verschiedener Lese- und Vortragsstile sind und entsprechend genauere Nuancierungen erlauben.

Erstens ist nochmals auf das laute Vorlesen einzugehen. An der Schwelle des 18. Jahrhunderts zum 19. Jahrhundert entwickelte sich das laute Vorlesen zu einer immer populärer werdenden Darstellungsform, die nicht mehr nur als Ersatz für die szenische Darbietung diente. „Das Vorlesen als Medium der literarischen Kommunikation gestattete eine willkommene Unabhängigkeit gegenüber den beengenden zeitgenössischen Bühnen-

²⁴¹ Ebd. S. 568.

²⁴² Ebd.

²⁴³ Vgl. ebd. S. 569; Anders (2013) S. 187.

²⁴⁴ Weithase (1961) S. 569.

²⁴⁵ Vgl. ebd.

²⁴⁶ Vgl. Anders (2013) S. 187.

verhältnissen.²⁴⁷ So entwickelte sich das Dramenvorlesen zur eigenständigen Kunst, abgetrennt etwa von Deklamation und Schauspiel. Heinrich August Kerndörffer, Kleists Deklamationslehrer, grenzte die Sprechweise des Vorlesers von derjenigen des Deklamators und derjenigen des Schauspielers strikt ab.²⁴⁸ „Der Vorleser dürfe nur mit minimalen tonmalerischen Mitteln die verschiedenen Rollen seines Textes andeuten, wobei er die Mittellage seiner Stimme [...] nur unwesentlich modifiziere, weil er andernfalls Gefahr liefe, ins Manirierte abzugleiten.“²⁴⁹ Wie sieht es mit den anderen Vortragsarten aus? In der Übergangszeit des 18. Jahrhunderts zum 19. Jahrhundert ergab sich eine systematische Unterscheidung der verschiedenen Vortragsweisen.²⁵⁰ Beim Rezitieren, um eine weitere Kategorie des vortragenden Sprechens aufzugreifen, handelt es sich um das „Synonym für ein gesteigertes lautes Vorlesen“²⁵¹, das Goethe gezielt vom Deklamieren unterschied.²⁵² „Das Rezitieren bzw. das Vorlesen sollte – auch nach der Anschauung anderer Redelehrer – ,ohne leidenschaftliche Selbstentäußerung geschehen, die bei der Deklamation erfordert wird.“²⁵³ So lässt sich für die Differenzierung zwischen lautem Vorlesen und Rezitieren sowie in deren Abgrenzung zum Deklamieren Folgendes festhalten:

Während das Vorlesen dem Text mit den Augen folgt und die verschiedenen Rollen nur mit leichten Modulationen der Stimme in Mittellage andeutet (was das Rezitieren nach Goethe um ein wenig steigert, ohne sich allerdings vom Text ganz zu lösen), setzt die Deklamation nicht nur das auswendige Sprechen voraus, sondern auch ansatzweise eine Verwandlung in die dargestellte Rolle, die Andeutung eines Rollenwechsels.²⁵⁴

Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass ein zentrales Unterscheidungskriterium zwischen der Sprechkunst im engeren Sinne und dem Schauspiel der Grad der Verwandlung des Darstellers ist. In obigem Zitat wird dem Deklamieren ein ansatzweises Verwandeln des Deklamierenden konstatiert, d.h. der Ausprägungsgrad der Verwandlung gestaltet sich bei der Deklamation als relativ gering, aber als dennoch existent. Zum anderen hat der Deklamierende, wie auch der Schauspieler, seinen Text auswendig zu beherrschen. Insofern sind Deklamation und Schauspiel in einer gewissen Verwandtschaft zueinander angesiedelt. Worin sind nun aber eklatante Unterschiede zwischen dem Deklamieren und dem Schauspiel zu erblicken? Kleist, Kerndörffer sowie andere Autoren grenzten das Deklamieren vom Schauspiel insofern ab, als dass es

²⁴⁷ Meyer-Kalkus, Reinhart, *Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert*, Berlin 2001, S. 232.

²⁴⁸ Vgl. ebd.

²⁴⁹ Ebd. S. 232f.

²⁵⁰ Vgl. ebd. S. 236.

²⁵¹ Ebd. S. 233.

²⁵² Vgl. ebd.

²⁵³ Ebd.

²⁵⁴ Ebd. S. 236.

nicht über den Reichtum der Gebärdensprache, Bewegungen auf der Bühne, Kostüme und den ganzen Theaterfundus zur Verwandlung verfügte. Deklamieren als der auswendige und affektisch bewegte Vortrag von Dichtung sollte eine eigene Gattung des Sprechens darstellen, die ‚eine zu lebhaft personifizierende Charakteristik und ein wirkliches Versetzen in die Individualität jener Personen‘ wie im Schauspiel vermied.²⁵⁵

Ein zentrales Unterscheidungskriterium bestand also im Vorhanden- bzw. Nicht-Vorhandensein von Kostümierung sowie der Intensität der Aktionen, die auf der Bühne zur Darstellung kamen und dem Grad der Transformation in die darzustellende Person. Inwieweit der Sprechende seine eigene Persönlichkeit auf der Bühne zeigen durfte, darüber machten sich Goethe, Kerndörffer und von Seckendorff weitreichende Gedanken. Sie kamen zu folgendem Schluss:

Beim Vorlesen und Rezitieren mußte die Individualität des Vortragenden stets deutlich erkennbar sein. Rezitator und Vorleser wahrten den Abstand zwischen sich selber und dem vorgetragenen Text, verzichteten auf eine sprechende Gestik und nahmen eine Mittellage der Stimme an, die entsprechend des ‚Eindrucks, welchen der Gegenstand auf den Recitirenden machte‘, verändert werden durfte. Vom Vorlesen war die Rezitation durch größere Lebhaftigkeit und einen freien, nur aufs Gedächtnis gestützten Vortrag unterschieden. Nach dieser Seite hin war die Rezitation mit der Deklamation verwandt, nur eine ‚zarte Gränzlinie‘ trennte beide voneinander. Deklamieren und rhythmischer Vortrag erforderten dagegen die Verleugnung der Persönlichkeit des Vortragenden zugunsten der Sprecherrolle.²⁵⁶

Die Abstufungen waren, das dürfte aus dem angeführten Zitat deutlich geworden sein, genau festgelegt, dennoch teilweise nur durch eine Gratwanderung voneinander unterschieden. So war Sprechen nicht gleich Sprechen, Vortragen nicht gleich Vortragen. Aus dieser Gemengelage heraus muss die Rolle, die der schauspielernde Sprecher einnahm, begriffen werden. Seine Verwandlung musste freilich ganz und gar vollzogen werden, sein Gebaren auf der Bühne vollständig der Rolle dienen und lebendig sein, um nicht Gefahr zu laufen, der Deklamation oder – noch weiter von seiner Aufgabe entfernt – der Rezitation bezichtigt zu werden. Ein zentraler Punkt der Goetheschen Schauspielkonzeption, regelrecht das „Credo aller klassizistischen Schauspieltheorien um 1800“²⁵⁷ sei an dieser Stelle nochmals herausgegriffen: Der Schauspieler habe sich ganz und gar der Rolle unterzuordnen, nicht die Rolle der Persönlichkeit des Schauspielers; dementsprechend bestehe eine wesentliche Aufgabe des Schauspielers darin, sich auf der Bühne selbst zu verleugnen. Diese Auffassung wurde jedoch nicht unangefochten geteilt. Das vollständige Verschwinden in der Rolle mag mitunter monotonen Darstellungsweisen Vorschub geleistet haben: „Lebt die Deklamation auf der Bühne nicht von den affektiven und unwillkürlichen Impulsen, die sich der

²⁵⁵ Ebd.

²⁵⁶ Ebd. S. 241f.

²⁵⁷ Ebd. S. 242.

Subjektivität des Schauspielers, Temperament und körperlicher Erregbarkeit verdanken?“²⁵⁸ Die Ansichten Weimars kritisierte insbesondere Richard Wagner aufs Heftigste.²⁵⁹ „Mit chauvinistischer Insinuation behauptete er, daß es die affektierte Nachahmung französischer Sprechgewohnheiten gewesen sei, die in der Goethezeit zur Entfremdung von der eigenen Sprache und damit vom eigenen Wesen geführt habe.“²⁶⁰ In welche Richtung sich die Ansätze zum Schauspiel um 1900 konkret entwickelten, wird unter Kapitel 2.3.1 gezeigt, traten viele Neuerungen und Innovationen doch mit Josef Kainz ein.

Festzuhalten bleibt an dieser Stelle, dass die Schauspielkunst und die Sprechkunst sowie das ganze Bündel an Darstellungs- und Sprechweisen stets eng verzahnt waren. Dementsprechend stand die Sprechkunst stets unter dem Einfluss der Schauspielkunst, ging sie doch letztlich aus dieser hervor.

Da sich die Vortragskunst, soweit sie berufsmäßig betrieben wurde, aus der Schauspielkunst entwickelt hatte, war die Mehrzahl der ersten Sprecher in der Goethe-Zeit Schauspieler gewesen. Diese Abstammung der ersten Berufssprecher sollte sich auf lange Zeit insofern hemmend auswirken, als nicht nur der Stil der Sprechkunst in der Goethe-Zeit ein extensiv-darstellender gewesen ist, sondern auch bis tief ins 19., bei einzelnen Hörerkreisen sogar bis ins 20. Jahrhundert hinein die Vorstellung erhalten blieb, als ob das ‚Deklamieren‘ von Gedichten zwangsläufig auf jene extensiv-schauspielernde Weise zu geschehen habe, eine Vorstellung, die zahlreiche, gerade kunstpsychologisch orientierte Hörer abgestoßen hat, da sie die Stilwidrigkeit einsahen, die im Darstellen eines Gedichts liegt.²⁶¹

Wie sich aus dem obigen Zitat ersehen lässt, waren Sprechstil und Profession des Darstellenden beziehungsweise Sprechenden aufs Engste verwoben, ebenso die Erwartungen seitens des Publikums. Dennoch deutete sich ein Wandel an:

Man kann nicht eindringlich genug darauf hinweisen, daß diese Erscheinung historisch gewesen ist und bereits – allerdings nur in der Theorie – durch Goethes Regeln für Schauspieler überwunden wurde. Die Überwindung in der Praxis mußte zwangsläufig länger dauern, da [...] im ganzen 19. Jahrhundert zahlreiche Schauspieler sich der Sprechkunst zuwandten. Sie waren von der Bühne her einem größeren Zuschauerkreis bekannt und fanden demzufolge eine zahlenmäßig umfangreichere Zuhörerschaft als jene Vortragskünstler, die nicht als Schauspieler in einer breiteren Öffentlichkeit berühmt geworden waren. Da diese Schauspieler in der Mehrzahl dem extensiv-darstellenden Sprechstil, je nach ihrer künstlerischen Mentalität mehr oder minder stark, zuneigten, ergibt sich zwangsläufig, warum sich die Vorstellung vom schauspielernden Vortrag der Dichtung in den Hörerkreisen so lange halten konnte.²⁶²

Die enge Verflechtung zwischen der Profession des Schauspielers und der Art und Weise, Dichtung auf der Bühne umzusetzen, ist für das Verständnis von Darstellungsformen und

²⁵⁸ Ebd. S. 243.

²⁵⁹ Vgl. ebd. S. 242f.

²⁶⁰ Ebd. S. 243.

²⁶¹ Weithase (1961) S. 540.

²⁶² Ebd. S. 540f.

Sprechweisen im jeweiligen historischen Kontext von großer Bedeutung. Insbesondere für die Beantwortung der Fragestellung vorliegender Untersuchung wird dieses Verhältnis eine Rolle spielen.

2.3 Die Akteure: Werdegang und Charakteristika der Schauspieler

Im Folgenden werden die zu behandelnden Schauspieler unter biographischen und künstlerischen Aspekten vorgestellt.

2.3.1 Josef Kainz, der „König der Sprache“

Der sicherlich bekannteste der vier zu behandelnden Schauspieler war Josef Kainz, der „König der Sprache“²⁶³. Im Laufe der Untersuchung wird danach zu sehen sein, worin genau dieses „Königtum“ bestand und woran sich dieser ihm zuerkannte Status als König bemaß.

Josef Gottfried Ignaz Kainz wurde am 2. Januar 1858 im ungarischen Wieselburg geboren. Sein Vater war der Leutnant a.D. und Eisenbahnbeamte Joseph Alexander Kainz, der zwar nicht berufsmäßig im Schauspiel beheimatet war, allerdings als Laienschauspieler auftrat. Josef Kainz selbst war erstmals im Alter von 15 Jahren auf einer Bühne zugange, als er am Matzleinsdorfischen Sulkowski-Theater vor einem öffentlichen Publikum als Schauspieler debütierte. Ab dem Jahr 1874 ließ sich Kainz von der Schauspielerin Césarine Kupfer-Gomansky im Schauspiel unterrichten. 1875 wurde er erstmals engagiert, nämlich im steiermärkischen Marburg. 1876/77 wechselte der junge Schauspieler aufgrund einer Bekanntschaft mit dem Regisseur A. Förster, den er bei einem Probegastspiel am Burgtheater kennengelernt hatte, an das Neue Stadttheater in Leipzig. 1877-1880 war Kainz bei den Meiningerern engagiert. Hier gab er den Ferdinand, Melchthal, Karl Moor, Mortimer und Prinz von Homburg, womit er sich große Popularität erwarb. Im Jahr 1880 wechselte Kainz auf Anraten Ernst von Possarts hin nach München, genauer an das Hof- und Nationaltheater.²⁶⁴ Ernst von Possart zählte neben Césarine Kupfer-Gomansky und Valerie Grey zu Kainz' Lehrern. Possart ließ Kainz in den Bereichen Stimmbildung und Sprechkunst eine fundierte Beratung angedeihen. Sein Leben lang blieb Kainz Possart in Dankbarkeit verbunden, verehrte und betrachtete ihn als Schmiede seiner Kunst. Auch Alexander

²⁶³ Kayssler, Friedrich, Worte zum Gedächtnis an Josef Kainz, Berlin 1910, unpaginiert. Im Original mit Sperrdruck hervorgehoben.

²⁶⁴ Vgl. Hartl, Rainer, „Kainz, Josef“, in: Neue Deutsche Biographie 11 (1977), S. 33f. [Online-Version], URL: <<https://www.deutsche-biographie.de/pnd118559389.html#ndbcontent>> (06.10.2019).

Strakosch spielte im Leben Kainz‘ eine Rolle. Er unterzog Kainz‘ Können einer Prüfung, die er als bestanden und den Schauspieler damit als begabt ansah.²⁶⁵

Die Verbindung mit diesen Künstlerpersönlichkeiten und deren Eigenart muß man berücksichtigen, wenn man zu einer Wertung von Kainzens Sprechkunst gelangen will, denn jene Verbindung erklärt uns die Züge von Subjektivität und Virtuosität an seiner Sprechkunst.²⁶⁶

Der Schritt Kainz‘ ans Münchner Hof- und Nationaltheater mag als richtungweisend angesehen werden, denn hierdurch wurde der bayerische König Ludwig II. auf den Schauspieler aufmerksam und engagierte ihn für zahlreiche seiner Separatvorstellungen. 1883 kehrte Kainz München den Rücken und wechselte auf den Ruf L' Arronges hin an das Deutsche Theater in Berlin. Größte Erfolge brachten Kainz hier die Verkörperung folgender Rollen: Carlos, Romeo, Prinz von Homburg, Tasso, Hamlet, Franz Moor, Richard III., Cyrano, König Alfons sowie Leon. Kainz avancierte schließlich zu einem der populärsten Darsteller des deutschsprachigen Raums. Er hatte über die Jahre hinweg „einen eigenen Darstellungsstil entwickelt, der sich in seiner Vitalität, Sensibilität und rhetorischen Musikalität keiner zeitgenössischen Schablone, weder konventionell-pathetischer noch naturalistischer Prägung, unterordnen ließ“²⁶⁷. 1889 betrat Kainz mit dem Engagement am Berliner Theater, an das er dem Regisseur Ludwig Barnay gefolgt war, neue Bretter. Hier allerdings kam es zu Auseinandersetzungen mit dem Theaterdirektor, die letztlich in einer Konventionalstrafe und im Ausschluss vom Bühnenverein mündeten. So blieben Kainz nur noch Engagements an kleineren Theatern und die Betätigung als Vorleser. 1891 fasste er den Entschluss zu einer Gastspielreise in die USA, 1892 wurde Kainz von L' Arronge erneut für das Deutsche Theater in Berlin gewonnen. Schließlich, nachdem Friedrich Mitterwurzer 1897 verstorben war, erfolgte Kainz‘ Berufung an das Burgtheater. Nach zwei Gastauftritten 1897 und 1898 wurde Kainz dort ab dem Jahr 1899 als festes Mitglied engagiert, nur wenig später ernannte man ihn zum Hofschauspieler. Hatte Kainz bislang in erster Linie den Liebhaber und den Helden gegeben, erfolgte nun der Wechsel ins schwere Charakterfach. Er spielte u.a. Orest, Richard II., Mephisto, Shylock, Tartuffe und Oswald. Ab dem Jahr 1909 verschlechterte sich Kainz‘ Gesundheitszustand, am 20. September 1910 starb er; kurz nachdem er zum Hoftheaterregisseur ernannt worden war.²⁶⁸

²⁶⁵ Vgl. Weithase (1961) S. 536.

²⁶⁶ Ebd. S. 536f.

²⁶⁷ Hartl (1977).

²⁶⁸ Vgl. ebd.; Williams, Simon, *German Actors of the Eighteenth and Nineteenth Centuries. Idealism, Romanticism, and Realism* (Contributions in Drama and Theatre Studies, Bd. 12), Westport / London 1985, S. 155.

Betrachtet man die oben skizzierte Biografie Kainz‘, so wird schnell klar, dass der Schauspieler eine beachtenswerte Popularität erlangt und hinsichtlich seiner Karriere einen regelrechten Höhenflug erlebt hatte, der ihn schließlich bis ans Wiener Burgtheater führte. Seine Ernennungen zum Hofschauspieler und schließlich auch zum Hoftheaterregisseur dürften den Status, den Kainz sich erworben hatte, zusätzlich erhöht haben. So ist in der Zeit um 1899 eine wichtige Zäsur in der Kainzschen Biografie auszumachen, die noch dazu begleitet wurde von einem Rollenfachwechsel. Die Zäsur mit der Berufung Kainz‘ an das Burgtheater zu setzen, erscheint schon allein deshalb sinnvoll, weil genannte Spielstätte für das künstlerische Schaffen Josef Kainz‘ stets ein wesentlicher Faktor war, bildete es doch für ihn die „wichtigste[...] künstlerische[...] Bezugsgröße“²⁶⁹. Dieser Kontext muss immer mitgedacht und als persönliches Referenzsystem gerade des jungen Josef Kainz betrachtet werden, fällt er doch seine Urteile über die Darbietung an anderen Theatern stets unter vergleichender Bezugnahme auf das Wiener Burgtheater. So ist etwa Kainz‘ Bewertung der schauspielerischen Leistungen der Meininger, bei denen er, wie erwähnt, zeitweise auch selbst engagiert war, von der positiven Haltung gegenüber dem Burgtheater geprägt. So beäugte Kainz die mittelmäßigen schauspielerischen Leistungen der einzelnen Meininger Schauspieler skeptisch, hatte er doch im Gegensatz dazu die Leistungen einzelner bedeutender Akteure des Wiener Burgtheaters vor Augen.²⁷⁰ Als umso bedeutsamer muss der Einschnitt gewertet werden, der sich mit Kainz‘ Engagement am Wiener Burgtheater vollzog.

Neben den für den Schauspieler Kainz zentralen Stationen seines Lebens sowie den Einschnitten in seinem künstlerischen Werdegang betrachten wir nun die Bedeutung Josef Kainz‘ für die Entwicklung der Theater- und Vortragskunst in der Jahrhundertwendezeit. Denn mit Kainz hob eine neue Ära der Sprech- und Schauspielkunst an, die an dieser Stelle und in Fortführung der unter Kapitel 2.2.2 skizzierten Entwicklungen zu thematisieren ist.

Die Zeit zwischen 1890 und 1930 ist in Deutschland als eine „Blütezeit vokaler Experimente“²⁷¹ zu betrachten: „Die Sprechkünste wurden zu Experimentalbühnen der Sprechkultur, mit nie zuvor gehörten Vortragsweisen auf Theater- und Rezitationsbühnen, mit sonderbaren Balletten von Sprechwerkzeugen in der Phonetischen Poesie und neuen

²⁶⁹ Eisermann, Judith, Josef Kainz – Zwischen Tradition und Moderne. Der Weg eines epochalen Schauspielers (Theaterwissenschaft, Bd. 15), München 2010, zugl. Univ. Diss., München 2009, S. 65.

²⁷⁰ Vgl. ebd.

²⁷¹ Meyer-Kalkus (2001) S. 251.

Sprechstilen vor dem Mikrophon in Radio und Tonfilm“²⁷². In die Anfangsjahre dieser neuen Experimentierzeit fällt das Wirken Josef Kainz‘, der als einer der berühmtesten Akteure einer neuen Vortragsweise zu sehen ist.²⁷³

Obgleich Kainz einer der zentralen deutschsprachigen Schauspieler seiner Zeit war, fielen Kritiken seiner Kunst nicht nur positiv aus; die Bandbreite an Beurteilungen changierte zwischen begeistertem Enthusiasmus und harscher Kritik.²⁷⁴ „Die Stimme und der unerhörte Gebrauch, den Kainz davon auf der Bühne machte, sind ein Topos dieser Literatur, eine blühende Physiognomik der Stimme ihr eigentlicher Kern.“²⁷⁵ Der Theaterkritiker Alfred Kerr erblickte in Kainz die Verkörperung einer „spezifisch moderne[n] Sprechhaltung“²⁷⁶. Bei Kerr ist die Rede von einer „diskretere[n], realistischere[n], unserem Gefühl ungleich näher stehende[n] Spielart“²⁷⁷, die Kainz angewandt habe. „Er läßt nicht in ungehemmtem, edel-schönem Pathos stilisierte Gefühle ausströmen, sondern er zeigt ruckweise, mit halb verhaltenen seelischen Gesten, die Empfindungen moderner, nervöser junger Leute.“²⁷⁸ Ob und inwiefern andere zeitgenössische Kritiker ähnliche oder gar konträre Einschätzungen des schauspielerischen Wirkens Josef Kainz‘ anführten, wird zu sehen sein.

Kainz‘ Popularität resultierte nicht zuletzt aus der ihm zugeschriebenen Modernität. Inwiefern und auf welche Weise Kainz genau „modern“ war ist nicht ohne Weiteres zu sagen. Das Besondere an Kainz‘ schauspielerischer Struktur ist das Nicht-Vorhandensein einer Ausschließlichkeit, die nur die eine oder andere Façon des schauspielerischen Agierens forciert. Während Kainz neue Wege ebnete, vergaß er nicht die bereits beschrittenen:

Kainz appeared to typify both the modernist styles, but the confident manner in which he bore himself on stage and his attention to the musicality of language suggested he also recognized the values of the old idealists, even if he did not copy literally their speech and physical mannerisms. Kainz's career is truly a watershed in the history of German acting.²⁷⁹

Otto Brahm, der Kainz stets in loyaler Freundschaft verbunden war, betrachtete Kainz ebenfalls als einen modernen Schauspieler²⁸⁰ „because he brought a new sense of reality to the classics, refusing to rely on traditional gestures and attitudes“²⁸¹.

²⁷² Ebd.

²⁷³ Vgl. ebd.

²⁷⁴ Vgl. ebd.

²⁷⁵ Ebd. S. 252.

²⁷⁶ Ebd. S. 253.

²⁷⁷ Kerr, zit. nach ebd.

²⁷⁸ Kerr, zit. nach ebd. S. 253f.

²⁷⁹ Williams (1985) S. 155.

²⁸⁰ Vgl. ebd.

²⁸¹ Ebd.

Der Begriff der Moderne ist im Kontext des Schauspiels für die Zeit um 1900 mit äußerster Vorsicht zu gebrauchen und in erhöhtem Maße kritisch zu reflektieren. Während Kainz einerseits, wie die obigen Belegstellen zeigen, von einigen Zeitgenossen als moderner Schauspieler beurteilt wurde, gilt er andererseits, blicken wir aus heutiger Perspektive zurück, als durchaus auch am Traditionellen orientierter Akteur. Insbesondere soll dieser Sachverhalt am Beispiel des Naturalismus aufgezeigt werden. Vergleicht man die Darstellungsweise Kainz' mit derjenigen älterer Schauspieler, mag man seinem Schauspiel ein gewisses Maß an naturalistischem Charakter beimessen. Insgesamt betrachtet positionierte sich Kainz jedoch gegen die ästhetischen Anschauungen der Naturalisten. Die dem Naturalismus zugehörigen Dramatiker, etwa Hauptmann, Halbe oder Holz, verbanden mit dem Begriff der „Moderne“ im Kontext des Theaters „die Abkehr von geschlossener Handlung und konventionellem Heldenbild [...], wie sie das Bürgertum anhand der klassischen Repertoirestücke verinnerlicht hatte, sowie an eine Dramaturgie, die fortan aus sozialer Realität und Gegenwartsproblemen entwickelt werden sollte“²⁸². Wie positionierte sich nun Kainz zu diesen Bestrebungen? Das Publikum der beginnenden wilhelminischen Zeit schätzte an Kainz, dass dieser

erneut den Kanon klassischer Dramenliteratur bestätigte. Vordergründig baute er seine Kunst wieder auf der vertrauten Basis des Theaterrituals auf, in welchem Aufführungen als Reproduktionen eines kulturellen Textes gewertet wurden. Dieses Ritual hatte gerade der Naturalismus zugunsten einer unvorgreiflichen Inszenierung als einem sinnlich-seelischen Ereignis eliminiert.²⁸³

Kainz, „als scheinbarer Vertreter der Renaissance eines konservativen wortzentrierten Star-Theaters“²⁸⁴, ist also keineswegs im Feld der Naturalisten zu verorten. Diese nämlich distanzierten sich vom gesprochenen Wort als dem zentralen Faktor theatraler Prozesse. „War Kainz also ein konservativer Repräsentationskünstler?“²⁸⁵ Davon ist wohl kaum auszugehen, denn zahlreichen Akteuren folgender reformerischer Bestrebungen der Sprechbühne, den Schauspielern des frühen Theaters Max Reinhardts, diente Kainz als Idol. Hinzu kommt, dass einige bedeutende Schauspieler des 20. Jahrhunderts, u.a. Alexander Moissi, Friedrich Kayssler, Klaus Kinski sowie Gert Westphal, in Belangen des Sprechens explizit auf Josef Kainz als ihr Idol verwiesen.²⁸⁶ „Die stilistische Gegensätzlichkeit dieser

²⁸² Nöther, Matthias, Als Bürger leben, als Halbgott sprechen. Melodram, Deklamation und Sprechgesang im wilhelminischen Reich (KlangZeiten, Bd. 4), Köln / Weimar / Wien 2008, S. 259.

²⁸³ Ebd. S. 260.

²⁸⁴ Ebd.

²⁸⁵ Ebd.

²⁸⁶ Vgl. ebd. S. 259f.

Schauspieler steht sinnbildlich für die stilistische Ambivalenz von Kainz' Sprechstil. Viele dieser Schauspieler waren ihrerseits für die musikalische Qualität ihres Sprechens bekannt.²⁸⁷ Wodurch zeichnete sich also der Sprechstil Kainz' aus?

Insgesamt lässt sich konstatieren, dass die Kainzsche Sprechweise als besonders charakteristisch galt. Der von Kainz entwickelte Sprechstil kann als eine Mischung aus nervösen sowie realistischen Elementen bezeichnet werden.²⁸⁸

Seine wesentliche Leistung bestand in der Musikalisierung der Sprechkünste. Die Prosodie und die Dynamik des Sprechens erhielten hier eine Intensität, die sie bislang nicht besessen hatten – nicht besitzen durften, um nicht ins singende Sprechen zu verfallen. Doch eben diese Grenze zwischen Sprechen und Singen wurde mit Kainz durchlässig, ja illusorisch.²⁸⁹

Nöther distanziert sich von der Behauptung Meyer-Kalkus', dass Kainz die „Musikalisierung der Sprechkünste“ eingeleitet habe, in großem Maße. Eine Musikalisierung sei nicht von Kainz, sondern vielmehr von nachfolgenden Mimen, in erster Linie Reinhardt-Schauspielern, realisiert worden.²⁹⁰ Zudem sei es Alexander Moissi gewesen, der „die Klangorientierung des Sprechens erst vollends – im Sinne absoluter Musik – ins Musikalische führte. [...] Auch die dezidiert sängerische Stimmtechnik Moissis begegnet bei Kainz nicht.“²⁹¹

Nöther verweist darauf, dass Kainz sich in Belangen der Sprechweise von den älteren Burgtheater-Schauspielern abhob, denn er „schuf [...] die technischen und ästhetischen Voraussetzungen dafür, dass ab den 1910er Jahren auf deutschen Bühnen das vokaltraktororientierte, kontrolliert abgestützte Sprechen zugunsten eines rückhaltlosen Einsatzes der Sprechstimme aufgegeben wurde.“²⁹² Diese Entwicklung leitete schließlich das expressionistische Theater ein. Und noch eine weitere Konsequenz resultierte aus den Kainzschen Neuerungen:

Mit dem Aufgeben der Vokaltraktororientierung fiel auch die stimmliche ‚Maske‘, die entpersönlichende Klangfarbe, welche eine Unmittelbarkeit des Ausdrucks nicht zuließ. Die ‚individuelle Meinung‘ trat eben nicht mehr h i n t e r das etwa ‚nur zu verkündende‘, idealisierte Dichterwort, sondern v o r dieses, und zwar entschieden unidealisiert: unter Einbeziehung auch der drastischen, vielleicht sogar ‚hässlichen‘ Farben des Stimmklangs.²⁹³

²⁸⁷ Ebd. S. 260.

²⁸⁸ Vgl. Meyer-Kalkus (2001) S. 256.

²⁸⁹ Ebd.

²⁹⁰ Vgl. Nöther (2008) S. 262f.

²⁹¹ Ebd. S. 263.

²⁹² Ebd. S. 260f.

²⁹³ Ebd. S. 261. Hervorhebung im Original.

In diesem Kontext war der Schrei das äußerste Ausdrucksmittel, in dem Kainz' Gebrauch der Stimme sich vom althergebrachten Stimmgebrauch abhob.²⁹⁴

Neben seinen Leistungen im Schauspiel spielte der Bereich des Vorlesens und Rezitierens eine mindestens so große, wenn nicht gar noch bedeutendere Rolle für die Popularität Josef Kainz'. Zusammen mit Joseph Lewinsky, Ernst Possart und Emil Milan war Kainz eine Schlüsselfigur der deutschen Vortragskunst. Kainz beschritt auch auf diesem Gebiet neue Wege. Sein Vortrag war geprägt von äußerster Sachlichkeit und einer engen Text- und Lektürebezogenheit.²⁹⁵ „Kainz wollte [...] die nüchterne Textbezogenheit eines Emil Milan mit der Musikalität eines Possart oder Strakosch versöhnen.“²⁹⁶

Was faszinierte das Publikum an der Kainzschen Darstellungsweise? Irmgard Weithase verweist in diesem Punkt auf die „[a]ußergewöhnliche Intensität des Mit- und Einlebens“²⁹⁷. „Mit dieser Intensität des Einlebens verband der Sprecher Kainz – im Gegensatz zum Schauspieler Kainz, dem man öfter Maniertheit vorgeworfen hat – eine im Vergleich zu der damaligen Zeit und ihrem Sprechstil relativ große Schlichtheit.“²⁹⁸. Zum Ausdruck kam diese Schlichtheit dadurch, dass Kainz seine Gedichtvorträge sitzend und vorlesend zum Besten gab, d.h. diese nicht stehend und auswendig sprechend darbot. Diese schon rein körperliche Zurückhaltung verweist auf einen sich anbahnenden intensiven Sprechstil.²⁹⁹ Kainz' Vortragsweise gestaltete sich über die Jahre seines Lebens hinweg jedoch keineswegs gleichbleibend, sondern war von einem Wandel geprägt: „Kainz durchlief als Sprecher insofern eine Entwicklung, als der jüngere Kainz nach dem versinnlichenden Wort, der ältere Kainz nach dem vergeistigenden Wort strebte.“³⁰⁰

Bereits im Vorgriff auf das folgende Kapitel zu Adalbert Matkowsky sei abschließend ein von Williams angestellter Vergleich zwischen Matkowsky und Kainz angestellt, der die Unterschiedlichkeit der beiden, hinsichtlich ihrer Lebensdaten zwar sehr ähnlichen, aber angesichts ihrer Schauspielkunst recht verschiedenen Akteure skizziert:

While Matkowsky served mainly to provide images of an imaginary lost age of romantic heroism, Kainz, through regenerating the spirit of idealistic acting, also provided the German theatre with a new vigor. He did this not simply by transferring styles of acting developed in the performance of new plays to familiar classics, but also by developing the status of the actor as

²⁹⁴ Vgl. ebd. S. 260f.

²⁹⁵ Vgl. Meyer-Kalkus (2001) S. 258.

²⁹⁶ Ebd.

²⁹⁷ Weithase (1961) S. 537.

²⁹⁸ Ebd.

²⁹⁹ Vgl. ebd.

³⁰⁰ Ebd.

an independent, creative contributor who is not just an obedient servant of the playwright.³⁰¹

Wie diese Beschreibung des Matkowskyschen Schauspielstils zu verstehen ist, wird im nächsten Kapitel zu klären sein.

2.3.2 Adalbert Matkowsky, der „letzte Löwe“

In Friedrichs Theaterlexikon wird Adalbert Matkowsky beschrieben als „kraftvoller, auch kulissenreißerischer Heldenspieler, in seinen Übertreibungen ein Kind der Wilhelminischen Zeit, an konzentrierten Abenden von höchstem Rang“³⁰². Um zu verstehen, was mit dieser Kurzcharakterisierung gemeint ist, widmen wir uns im Folgenden der Biographie sowie den Charakteristika der Matkowskyschen Schauspielweise.

Matkowsky, dessen eigentlicher Familienname „Matzkowsky“ war, erblickte am 6. Dezember 1857 in Königsberg (Preußen) das Licht der Welt. Das Wissen über Matkowskys Kindheit und Jugend speist sich in erster Linie aus den Erzählungen des Schauspielers selbst. Das Interesse am Schauspiel wurde bei dem jugendlichen Matkowsky 1874 geweckt, als er einer Aufführung des „Hamlet“ beiwohnte. Im Schauspiel wurde Matkowsky ein Jahr lang von Heinrich Oberländer unterrichtet, seit 1877 war er am Dresdener Hoftheater tätig, das damals noch eine regelrechte Bastion des Weimarer Stils war. 1886, nach mehrmaligen Verfehlungen in Vertragsangelegenheiten, musste er das Theater verlassen. Er wurde unter Pollini an verschiedenen Hamburger Theatern engagiert, bis es ihn 1889 auf das Werben des Intendanten Bolko von Hochberg hin an das Königliche Schauspielhaus in Berlin zog, dem er bis zu seinem Lebensende die Treue hielt. Das Berliner Königliche Schauspielhaus war aufgrund seines altmodischen Zuschnitts der passende Ort für Matkowsky, der sich seinerseits durch einen tendenziell als überholt zu bewertenden Stil auszeichnete. Auf seinen vielen Tourneen, die ihn bis in die USA sowie nach Russland führten, bewegte sich Matkowsky auch auf internationalem Parkett. Der Schauspieler verstarb am 16. März 1909 in Berlin.³⁰³ Vergleichbar Kainz' Berufung an das Burgtheater 1899 ist der Einschnitt in der Biografie Matkowskys, der sich mit dem Engagement am Berliner Königlichen Schauspielhaus vollzog.

³⁰¹ Williams (1985) S. 170.

³⁰² O.V., „Matkowsky“, in: Gröning, Karl / Kließ, Werner, Friedrichs Theaterlexikon, hg. v. Henning Rischbieter, Hannover 1969, S. 281.

³⁰³ Vgl. Vettermann, Gabi, „Matkowsky, Adalbert“, in: Neue Deutsche Biographie 16 (1990), S. 382f. [Online-Version], URL: <<https://www.deutsche-biographie.de/pnd118640984.html#ndbcontent>> (06.10.2019); Williams (1985) S. 147f.

Gabi Vettermann verweist in ihrem Artikel auf Matkowskys ausgesprochene Popularität. Insbesondere die Rollen des Liebhabers und Helden hätten ihm gestanden, doch auch in modernen Bühnenstücken konnte Matkowsky reüssieren. Bereits in jüngeren Jahren durfte er Hauptrollen spielen, deren Darstellung er erfolgreich meisterte, etwa die Rollen des Sigismund, Karl Moor, Petruccio oder des Faust. Auch in der Darbietung Shakespearscher Rollen, z. B. Macbeth, Othello, Coriolan oder Marcus Antonius, war Matkowsky erfolgreich.³⁰⁴ Welcher künstlerischen Darstellungsweise bediente sich Matkowsky?

Die Rollengestaltung M.s bewegte sich zwischen traditionellem romantischem Virtuositentum und modernem Regietheater mit seiner naturalistischen, realistischen und psychologischen Darstellungsweise. Den herkömmlichen pathetischen, deklamatorischen Stil, die überkommenen heroisch-plastischen Gesten versuchte er neu mit Emotionen zu füllen. Häufig riß ihn der Affekt hin, seine Spielweise war abhängig von seiner jeweiligen Stimmung. In der Gestaltung von Rede und Bewegung stellte M. die psychologische Motivation der Bühnenfigur heraus, wodurch allerdings oft eine dramaturgisch falsche Entwicklung des Stücks drohte. Durch die affektive Darstellungsweise M.s wurde der Text häufig schwer verständlich; die Bewegungen erschienen typisiert, runde getragene Armbewegungen, Tonfall, Gestik und Mimik waren austauschbar.³⁰⁵

Die Charakterisierung der Darstellungsweise Matkowskys, wie Gabi Vettermann sie anführt, ermöglicht uns einen ersten Einblick in die Vorzüge sowie Problemstellen der Matkowskyschen Schauspielkunst. Der Affekt ging, Vettermann zufolge, zulasten der Verständlichkeit, zudem herrschte scheinbar eine Austauschbarkeit para- und extraverbalen Gestaltungsmittel vor. Dennoch, so Vettermann, habe Matkowsky es vermocht, Personen wie Kerr oder Fontane in seinen Bann zu ziehen. Bab erschien Matkowsky gar als ideale Verkörperung des Helden.³⁰⁶ In späteren Jahren schließlich „kam M. mehr zum Kern seines einmaligen Darstellungsstils, indem er, wie vorher mit Geste und Bewegung, nun mit dem Klang der Sprache spielte“³⁰⁷.

Eine umfängliche Matkowsky-Biografie legte Julius Bab vor, die er betitelte mit „Adalbert Matkowsky. Eine Heldensage“³⁰⁸. Denn Bab erblickte in Matkowsky den personifizierten Helden. So betonte er in seiner Biografie: „Eine Heldensage soll hier erzählt werden. Erzählt, nicht gedichtet.“³⁰⁹ Babs Matkowsky-Biografie ist gewiss eine interessante Quelle, liefert sie doch viele Schilderungen des Lebens und der Schauspielkunst Matkowskys. Dennoch kann sie nur am Rande Eingang in die vorliegende Untersuchung finden. Grund

³⁰⁴ Vgl. Vettermann (1990).

³⁰⁵ Ebd.

³⁰⁶ Vgl. ebd.

³⁰⁷ Ebd.

³⁰⁸ Bab, Julius, Adalbert Matkowsky. Eine Heldensage, Berlin 1932.

³⁰⁹ Ebd. S. 9.

hierfür ist, dass die Biografie 1932 erschien, also einige Jahrzehnte nach dem Tod Matkowskys.

1912 veröffentlichte Bab ein „Gedenkbuch“, in dem er Josef Kainz und Adalbert Matkowsky einander gegenüberstellte. Dieser Vergleich mag nicht verwundern, denn beide Schauspieler wurden im Abstand von nur einem Jahr geboren und verstarben auch beide innerhalb eines Jahres. Dennoch unterschieden sich Kainz und Matkowsky in ihrer Schauspielkunst. Die wesentlich größere Popularität Kainz‘ verdankt sich vermutlich dem Umstand, dass dieser in den damals neu aufkommenden naturalistischen Theaterstücken zu sehen war, Matkowsky hingegen nicht.³¹⁰ Williams bezeichnet Matkowsky gar als „antithesis to naturalism“³¹¹. Trotz Kainz‘ größerer Popularität galt Julius Babs Sympathie in erster Linie Matkowsky, der anders als Kainz nicht zur Ikone modernen Schauspiels avancierte, sondern vielmehr ein „Anachronismus, gar ein Achronismus“³¹² für Bab war.³¹³

Zeitgenössische Kritiker griffen bei der Beschreibung Matkowskys immer wieder auf das Bild des Kraftvollen, des antreibenden Motors zurück. So äußerte etwa Clara Ziegler, Matkowsky erwecke bei ihr den „Eindruck einer Lokomotive, die pustend und dampfend den Pfiff des Führers ersehnte, um davonlaufen zu können“³¹⁴, während er auf seinen Einsatz wartete. „In den Metaphern Zieglers ist Matkowsky Maschine und Natur, zwei Bereiche, die sich in ihm nicht ausschließen, weil sie beide eine Kraft konnotieren, die sich äußern muss.“³¹⁵ Auch bei Theodor Fontane taucht das Bild von der Lokomotive auf, wenn er davon berichtet, dass Matkowsky seinem Dafürhalten nach „Dampf zu geben“³¹⁶ pflege, wobei er unnötigerweise Kraft verschwende. Matkowskys leidenschaftlichem Schauspiel wird daher der Ruf des Kranken, des psychologisch Auffälligen angehängt, setzte man doch damals vielmehr die maßvollere realistische Spielweise mit dem Gesunden gleich. Nicht zuletzt Julius Bab betonte, wie kraftvoll Matkowskys Schauspiel gewesen sei. Als Antrieb diene Matkowsky jedoch der Alkohol; häufig ging er unter nicht unerheblichem Alkoholeinfluss auf die Bühne. Neben dem Alkohol machten sich psychische Probleme bei Matkowsky bemerkbar, die 1886 zum Verlassen des Hoftheaters in Dresden führten, 1908 erneut

³¹⁰ Vgl. Bühler-Dietrich, Annette, Drama, Theater und Psychiatrie im 19. Jahrhundert (Forum Modernes Theater, Bd. 39), Tübingen 2012, S. 355.

³¹¹ Williams (1985) S. 150.

³¹² Bühler-Dietrich (2012) S. 357.

³¹³ Vgl. ebd.

³¹⁴ Ziegler, zit. nach ebd.

³¹⁵ Ebd. S. 358.

³¹⁶ Fontane, zit. nach ebd.

aufflackerten und, begleitet von körperlichem Verfall sowie späteren Wahnvorstellungen und Ängsten, schließlich sein Ende bedeuteten.³¹⁷

Williams fasst Matkowskys schauspielerisches Wirken und, damit verknüpft, seine Wirkung auf das Publikum folgendermaßen zusammen:

The excitement Matkowsky aroused in his audience was caused partly by his overwhelming physical and vocal powers, partly by his ability to create within and around him a world that was complete to itself. He projected an impression of ideal unity. In essence, he was a simple, uncomplicated actor, whose work showed to best advantage in the somewhat timeworn ambience of the Royal Theatre. This was not so, however, with his greatest competitor for public attention, the Austrian actor Josef Kainz, whose career, both as a standard-bearer for the new and as guardian of the old, made him the most discussed actor in the German theatre of his day.³¹⁸

Die Beschreibung Matkowskys, wie Williams sie anführt, bringt nochmals zum Ausdruck, dass sowohl die physische als auch stimmliche Kraft Matkowskys charakteristisch für den Schauspieler waren. So verwundert auch die Zuschreibung des Löwenhaften, die Matkowsky mehrmals zuteilwurde, keineswegs. Dass Kainz und Matkowsky, trotz ähnlicher Lebensdaten, keineswegs einander ähnlich waren, dürfte ebenfalls deutlich geworden sein. Insbesondere die Orientierung Kainz' am Neuen, namentlich am naturalistischen Schauspielstil, ist als Unterscheidungskriterium der beiden wesentlich, zeichnete sich Matkowsky doch vielmehr durch einen tendenziell antiquierten Darstellungsstil aus.

2.3.3 Josef Lewinsky, der „Meister des Worts“

Im Folgenden befassen wir uns mit Josef Lewinsky, der neben Adolf von Sonnenthal der älteren Riege der zu behandelnden Schauspieler angehörte.

Der Schauspieler Josef Lewinsky wurde am 20. September 1835 als Sohn eines Kürschnermeisters in Wien geboren. So trennten ihn von den beiden zuvor behandelten Schauspielern Josef Kainz und Adalbert Matkowsky 23 beziehungsweise 22 Jahre. Nachdem 1852 sein Vater gestorben war, beendete Lewinsky vorzeitig die Schule; er hatte fünf Jahre lang das Schottengymnasium und ein Jahr lang das Polytechnikum besucht. Von 1852 bis 1854 ließ er sich von W. Just Schauspielunterricht erteilen. Während dieser Zeit war Lewinsky als Statist an verschiedenen Theatern der Vorstadt, selten auch am Burgtheater, tätig, bis er im November 1854 erstmals engagiert wurde: am Theater an der Wien. Bereits acht Monate später wurde er dort aufgrund mangelnden Talents wieder ausgestellt. Lewinsky verschlug

³¹⁷ Vgl. ebd. S. 357-360.

³¹⁸ Williams (1985) S. 153.

es daraufhin an das Stadttheater in Troppau sowie an die Sommerarena in Bielitz und Biala. 1856 wechselte Lewinsky an das Stadttheater in Brünn, an dem er im Februar 1858 zum ersten Mal den Franz Moor gab. Nur wenige Monate später, im Mai 1858, stand er in derselben Rolle im Wiener Burgtheater auf der Bühne, da Heinrich Laube ihn an ebenjene Spielstätte geholt hatte. Lewinskys Burgtheater-Auftritt als Franz Moor³¹⁹ war äußerst erfolgreich. Die sich anschließenden Auftritte als Carlos und Wurm steigerten den Erfolg Lewinskys sogar noch. Rasch avancierte er zu einem der populärsten Schauspieler Wiens. Im Jahr 1865 erfolgte die Ernennung Lewinskys zum Hofschauspieler, 1872 diejenige zum wirklichen Regisseur mit dem Zuständigkeitsbereich der Tragödie. Im Mai 1906 stand Josef Lewinsky zum letzten Mal auf der Bühne, den Bischof von Bamberg aus dem „Götz von Berlichingen“ gebend, am 27. Februar 1907 verstarb er in Wien.³²⁰

Die Bilanz von Lewinskys Zeit am Wiener Burgtheater ist beachtlich: 48 Jahre lang gehörte der Schauspieler der Spielstätte an und verkörperte in dieser Zeit mehr als 300 Rollen. Das Repertoire war breit gefächert. So spielte er sowohl Halunken und Übeltäter wie etwa Franz Moor, Carlos, Jago, Richard III. oder Zanga als auch andere zentrale Charakterrollen wie Shylock, Nathan oder Rudolf II. Hinzu kamen Rollen in verschiedenen Volksstücken, z. B. Wurzelsepp oder Matthias Ferner aus Anzengrubers „Meineidbauer“ sowie komödiantische Rollen wie die des Argan oder Harpagon.³²¹

Neben seinem Wirken als Schauspieler betätigte sich Lewinsky auch als Rezitator. Diese Tätigkeiten führten Lewinsky sowohl in sämtliche Gebiete des deutschen Sprachraums als auch, 1898, nach Moskau und Petersburg. Sein Programm wies Werke 112 verschiedener Autoren auf, darunter die Shakespearschen Sonette, die Odyssee von Homer, „Hermann und Dorothea“ Johann Wolfgang v. Goethes sowie die deutsche Lyrik des Barock und Werke zeitgenössischer, eher unbekannter Autoren.³²² Lewinsky bediente sich also sowohl lyrischer als auch epischer Texte. Die Zusammenstellung dieser unterschiedlichen Werke, insbesondere die Aufnahme von Texten Opitz‘ und Gryphius‘, markiert eine neue Entwicklung, denn Werke von Opitz oder Gryphius wurden – soweit nachvollziehbar – bis

³¹⁹ Siehe das in Anhang 3 aufgeführte Bild, das Lewinsky in der Rolle des Franz Moor zeigt.

³²⁰ Vgl. Marktl, Edith, „Lewinsky, Josef“, in: Neue Deutsche Biographie 14 (1985), S. 416f. [Online-Version], URL: <<https://www.deutsche-biographie.de/pnd116972130.html#ndbcontent>> (06.10.2019); Futter, „Lewinsky Josef“, in: ÖBL 1815-1950, Bd. 5 (Lfg. 22, 1970), S. 172, online abgerufen unter: <https://www.biographien.ac.at/oeb1/oeb1_L/Lewinsky_Josef_1835_1907.xml> (06.10.2019).

³²¹ Vgl. Marktl (1985).

³²² Vgl. ebd.

dahin von keinem anderen deutschen Sprecher vorgetragen.³²³ So konstatiert Weithase:

Die Entwicklung, die das Sprechertum des Schauspielers in der Person Lewinsky erfuh, findet ihren Niederschlag auch in der Programmzusammensetzung: während die Vertreter einer schauspielernden Deklamation vorwiegend Balladen und Szenen aus Dramen gesprochen haben, nahmen die Vertreter einer stimmungsmäßig nuancierenden Vorlesekunst häufiger auch lyrische und epische Dichtungen in ihr Programm auf.³²⁴

Irmgard Weithase betont, dass Lewinskys Interesse schon früh der Vortragskunst galt und er sich dieser nicht aus dem damaligen Trend vieler Schauspieler, sich als Rezitator zu versuchen, heraus zuwandte. Die überdurchschnittliche Begabung auf sprecherischem Gebiet, durch die Lewinsky sich auszeichnete, zeigt sich auch daran, dass es kein anderer als Heinrich Laube war, der Lewinskys Schauspieltalent erkannte und ihn ans Burgtheater geholt hatte. Denn Laube war am sprecherischen Können eines Schauspielers überdurchschnittlich viel gelegen. 1889 wurde Lewinsky abermals eine ausgesprochene Ehre zuteil, als nämlich der damalige Burgtheater-Direktor Paul Schlenker Lewinsky als den „größten Sprecher der deutschen Bühne“ bezeichnete. Umso erstaunlicher erscheint es, dass Lewinsky von Natur aus über kein besonders qualitätsvolles, wohlklingendes Organ und eine entsprechende Stimme verfügte. So musste der Schauspieler Mittel und Wege finden, diesen Mangel zu kompensieren, was ihm laut Weithase auch gelang.³²⁵ Denn

die geistig-seelische Durchdringung der Dichtung war so stark, daß sie Lewinskys ursprünglich nur sprödes Stimmorgan vergessen machte. Er entwickelte es allerdings durch Schulung an großen Vorbildern [...] und durch Stimmbildungsunterricht bei einem der bekanntesten Gesangspädagogen seiner Zeit, [...] Friedrich Schmitt, [...] zu der größtmöglichen Ausdrucksfähigkeit und Stärke.³²⁶

Als weitere seiner Lehrmeister bezeichnete Lewinsky Holtei und Anschütz.³²⁷ Lewinsky war aber nicht allein an der Schulung seiner Stimme und Sprechweise gelegen, sondern, bezogen auf die Rezitation, auch an der gründlichen Erarbeitung des dichterischen Werkes. Lewinsky empfand stets eine große Verantwortung gegenüber dem Dichter, dem Schöpfer der Dichtung. Ein Bild, das Lewinsky bei einer Lesung am Tisch sitzend zeigt, ist mit der Aufschrift versehen „Ich erachte es stets als ein Glück, daß Gott mich dazu berufen hat, dem Dichter zu dienen“. Sogar Theodor Fontane, bislang der Deklamation gegenüber ablehnend eingestellt, ließ sich von Lewinskys Vortragskunst hinreißen. „Das erste Mal in meinem Leben, daß ich empfand: die Deklamationskunst ist kein leerer Wahn“³²⁸. Erstmals in der

³²³ Vgl. Weithase (1961) S. 535.

³²⁴ Ebd. S. 534f.

³²⁵ Vgl. ebd. S. 532f.

³²⁶ Ebd. S. 533.

³²⁷ Vgl. Weithase (1940) S. 302.

³²⁸ Brief Theodor Fontanes an Karl Zöllner vom 11.7.1875, zit. nach Weithase (1961) S. 533.

Geschichte der Vortragskunst wurde die Selbständigkeit der Sprechkunst hier auch in der Praxis anerkannt – nicht von einem Sprechkünstler selbst, sondern – und darin bestand das Novum – von einem außenstehenden Kritiker wie Theodor Fontane.³²⁹

Abschließend werfen wir noch einen kurzen Blick auf die Schauspielkunst Lewinskys und die Charakteristika, durch die diese sich auszeichnete. Edith Marktl spricht von „leidenschaftlichem Spieltemperament und ungeheuer ausdrucksfähiger Stimme“³³⁰, durch die sich die Darstellungsweise Lewinskys ausgezeichnet habe, wodurch er „mitreißende Bühnengestalten“³³¹ geformt habe. „Er deutete die Rollen als Charaktere im Sinne seiner Zeit, wobei sein psychologisch-realistisches Spiel stets ideell überhöht war.“³³² Den Aspekt der psychologischen Konnotation greift auch Futter in seiner Schilderung der Lewinskyschen Schauspielkunst auf:

L. war ein Schauspieler, der alle Rollen vom Intellekt her formte und dessen schauspieler. Menschenbild durch Individualität und Innerlichkeit bestimmt war. Das Neue seines Darstellungsstils war die psycholog. Interpretation aller dargestellten Charaktere. Sein wichtigstes Wirkungsmittel war von Anfang an seine Stimme, die allen Intentionen gehorchte.³³³

2.3.4 Adolf von Sonnenthal, der „liebe Gott des Burgtheaters“

Im Folgenden befassen wir uns mit Adolf von Sonnenthal, dem „liebe[n] Gott des Burgtheaters“³³⁴. Die Zuschreibung des Göttlichen stammt vom österreichischen Schriftsteller Oskar Jellinek und es wird zu ergründen sein, worin Jellinek das Göttliche, das er dem Schauspieler zuschreibt, in diesem erblickte. Sonnenthal ist der älteste der bislang vorgestellten Schauspieler und hinsichtlich seiner Lebensdaten denjenigen Josef Lewinskys ähnlich.

Adolf von Sonnenthal kam am 21. Dezember 1834 im ungarischen Pest als Sohn des Schnittwarenhändlers Hermann Sonnenthal zur Welt. Sonnenthal und seine Familie waren jüdischen Glaubens³³⁵, sodass der junge Adolf Sonnenthal die jüdische Normalschule in Pest besuchte. Bei Schulfesten fiel Sonnenthal bereits mit seinem Talent, das er auf dem Gebiet

³²⁹ Vgl. ebd. S. 532f.

³³⁰ Marktl (1985).

³³¹ Ebd.

³³² Ebd.

³³³ Futter (1970).

³³⁴ Jellinek, zit. nach Löscher, Monika, „... unter Glas und Rahmen eine vergilbte Urkunde...“ Einige Erinnerungsstücke an Adolf von Sonnenthal im Theatermuseum, in: Blimlinger, Eva / Schödl, Heinz (Hg.), ... (k)ein Ende in Sicht. 20 Jahre Kunstrückgabegesetz in Österreich (Schriftenreihe der Kommission für Provenienzforschung, Bd. 8), Wien / Köln / Weimar 2018, S. 323-335, hier: S. 323.

³³⁵ Verwiesen sei an dieser Stelle auf das Kapitel „Bei Sonnenthal hört der Antisemitismus auf...“ - Adolf von Sonnenthal: „Nathan der Weise“ in folgendem Werk: Marx, Peter W.: Ein theatralisches Zeitalter. Bürgerliche Selbstinszenierungen um 1900, Tübingen / Basel 2008, S. 158-164.

der Deklamation besaß, auf. Die jüdische Normalschule besuchte Sonnenthal bis ins Jahr 1846, daraufhin wechselte er an die Josef-Industrieschule. Dort verblieb er zwei Jahre, um Lithograph zu werden, 1848 begann er eine Schneiderlehre. 1850 erfolgte der Umzug nach Wien, wo Sonnenthal sich als Geselle verdiente. Ein Besuch des Burgtheaters veränderte den bisherigen Werdegang des jungen Mannes nachhaltig, da dieser ihn dazu inspirierte, Schauspieler zu werden. Bald wurde Sonnenthal, nicht zuletzt durch Kontakte zu dem Schauspieler Bogumil Dawison und mittels diesem zu der ehemaligen Schauspielerin Bender, als Statist aufgenommen. Im Oktober 1851 wurde Sonnenthal erstmals engagiert; in Temesvár, wo er als Phöbus in „Der Glöckner von Notre-Dame“ debütierte. Es folgten weitere Einsätze: 1852 bis 1854 in Hermannstadt, 1854/55 in Graz sowie 1855/56 in Königsberg. Schließlich präsentierte sich Sonnenthal keinem geringeren als Heinrich Laube, dem Direktor des Burgtheaters, und bewarb sich um eine Anstellung. Das Vorhaben gelang: Sonnenthal fand Aufnahme in das Burgtheater-Ensemble. 1859 erfolgte die Ernennung zum Hofschauspieler, 1870 zum Regisseur und 1884 zum Oberregisseur. Eine ganz besondere Ehre wurde Sonnenthal im Jahr 1881 zuteil, als er anlässlich seines 25-jährigen Jubiläums als Schauspieler am Wiener Burgtheater in den Adelsstand erhoben wurde. 1887/88 sowie 1889/90 übernahm Sonnenthal gar den Posten des provisorischen Direktors, womit er die Leitung des Burgtheaters innehatte. Dieser Tätigkeit wollte er seinen eigentlichen Beruf jedoch nicht opfern, sodass es ihn wiederum auf die Bretter zog. Neben seiner schauspielerischen Tätigkeit am Wiener Burgtheater unternahm Sonnenthal viele Gastspielreisen, sowohl innerhalb Deutschlands als auch nach Amerika, Russland, Budapest und Zürich. Seine letzte Gastspielreise führte Adolf von Sonnenthal nach Prag. Dort verstarb er am 4. April 1909.³³⁶

Sonnenthal verkörperte im Laufe seiner künstlerischen Laufbahn verschiedene Rollentypen.

Sein Fach war zu Anfang der jugendliche Held und Liebhaber; er trat in klassischen Dramen und in Salonstücken auf. Seine Rolle war der ‚Typus der liebenswürdigen, aber schwachen Halbmänner‘ und erst im reiferen Alter wechselte er das Fach. ‚Wenn früher die korrekten Gesellschaftsmenschen sein eigentliches Fach waren, so wagte er sich jetzt an die wildgenialen Sonderlinge‘.³³⁷

So gab Sonnenthal in den 1870er Jahren den Nero. Zudem schlüpfte er in die Rollen des Narciß sowie des Fabricius. Später spielte er den Faust (1883, 1892, 1894), Wallenstein

³³⁶ Vgl. Patocka, Ralph-Günther, „Sonnenthal, Adolf Ritter von“, in: Neue Deutsche Biographie 24 (2010), S. 580f. [Online-Version], URL: <<https://www.deutsche-biographie.de/pnd119343207.html#ndbcontent>> (06.10.2019); Marx (2008) S. 158; Kohut, Adolph, Berühmte israelitische Männer und Frauen in der Kulturgeschichte der Menschheit. Lebens- und Charakterbilder aus Vergangenheit und Gegenwart, Bd. 1, Leipzig s.a., S. 228.

³³⁷ Bühler-Dietrich (2012) S. 345.

(1884), König Lear (1889) sowie den Nathan (1895).³³⁸

Betrachtet man Sonnenthals Biografie sowie insbesondere seine schauspielerische Karriere, so lässt sich in der Zeit der frühen 1880er Jahre eine Zäsur ausmachen. Mit der 1881 vollzogenen Nobilitierung erfuhr Sonnenthal eine Ehrung für seine bisherige Karriere, die 25 Jahre zuvor am Burgtheater begonnen hatte. Hinzu kommt, dass Sonnenthal etwa ab dieser Zeit einen Fachwechsel vollzog, spielte fortan Rollen wie den Faust, Wallenstein oder Nathan.

Was lässt sich über Sonnenthals Schauspielkunst aussagen? Worin bestand das göttliche Element, das ihm Jellinek beimaß? Zunächst einmal ist bei der Beantwortung dieser Fragen auf die Persönlichkeit Sonnenthals einzugehen, da sie auch sein Verständnis von der Art und Weise, wie er sich auf der Bühne präsentierte, beeinflusste. So konstatiert Williams:

There was a connection between the roles he played and his personality. He refused to represent any character he considered morally questionable, as for him acting consisted in establishing an identity between the character and the image he had created of goodness and integration.³³⁹

Zudem betrachtete Sonnenthal es als den Kernpunkt von Aufführungen, eine herzliche, auf Sympathie basierende Verbindung zwischen dem Schauspieler und dem Publikum herzustellen, geradezu so, als sei der Schauspieler der beste Freund all derer, die ihn sahen. Daher, so Williams, hätten Sonnenthal besonders die Rollen des „Salonhelden“ gut gestanden. Sonnenthal sei dafür prädestiniert gewesen, den Mann von Welt zu verkörpern, der als das Paradebeispiel guten Benehmens galt. Sowohl auf als auch neben der Bühne kultivierte Sonnenthal ein Bild von sich selbst, das ausschließlich von positiven Eigenschaften, die die menschliche Natur hervorzubringen imstande ist, geprägt war. Sonnenthal vereinigte Genügsamkeit und Geradlinigkeit auf sich, während seine kultivierten Umgangsformen auf vornehmen Habitus, Bildung und eine allgemeine Leichtigkeit im Umgang mit der Welt hinwiesen. All dies machte Sonnenthal bei seinem Publikum beliebt.³⁴⁰

Angesichts dieser Charakteristika Sonnenthals ist es nicht verwunderlich, dass sich der Schauspieler weniger durch wuchtigen Pathos, denn vielmehr durch eine maßvollere Spielweise auszeichnete. So bezeichnet ihn Bühler-Dietrich als den „Schauspieler des Maßvollen“³⁴¹, „der das Maß und die Gesundheit verkörpert, ganz gleich, welche Rollen er

³³⁸ Vgl. ebd.; Patocka (2010).

³³⁹ Williams (1985) S. 123.

³⁴⁰ Vgl. ebd. S. 122f.

³⁴¹ Bühler-Dietrich (2012) S. 344.

spielt. Denn seine Figuren sind maßvoll und ganzheitlich³⁴². Sonnenthal konnte dem „im ersten ersten Rollenfach auf Pathos gestimmten Zeitgeschmack nicht voll entsprechen[...]“³⁴³, doch „überzeugte der junge S. umso mehr in der zweiten Reihe und reüssierte v. a. als Salonliebhaber, der den von Natürlichkeit geprägten Tonfall des Konversationsstücks mit Charme, Esprit und feinem Humor brillant beherrschte“³⁴⁴. Sonnenthals Schauspielstil war, so Adolph Kohut, realistischer Natur:

Daher kommt es, dass sein Spiel überzeugt, packt und überall den Eindruck der Natur hervorruft. Doch ist sein Realismus nie nervös oder unruhig, durchbricht niemals die Schranken der Schönheit und schlägt niemals ins fratzenhaft Verzerrte um. Es weht ein idealer Hauch durch seine Darstellungen hindurch, welchem es zu danken ist, dass, wie markerschütternd er auch einen Charakter versinnlicht haben mag, niemals Bewegung, Unruhe, Opiumrausch im Zuschauer zurückbleibt, sondern beruhigende Versöhnung.³⁴⁵

Aus einem Brief Sonnenthals vom 16. November 1855, den er an seinen Freund Martin Perels sandte, stellte der Schauspieler seine Ansichten zur Schauspielkunst dar. Hierin heißt es:

Sie sagen [...] es sei des Mimen höchste Aufgabe, den Menschen und seinen Charakter auf den Brettern, die die Welt *bedeuten*, so darzustellen, wie er sich in der *wirklichen* Welt zeigt und bewegt. - Sie haben allerdings Recht, mein lieber Freund, und wird dies auch fürder mein einziges höchstes Streben sein; allein wird es mir, wird es überhaupt einem meiner Zeitgenossen gelingen? [...] in unseren Tagen, wo Alles gerade im öffentlichen Leben auf dem nichtigen Wörtchen *Schein* beruht, wo Alles nur Trug und Maske ist, wo wollen Sie da den Charakter des Menschen studiren?³⁴⁶

Sonnenthals Auffassung zufolge geht es beim Schauspiel also um die Darstellung des Menschen, wie er real agiert und handelt, sich im wirklichen Leben verhält. Diesem Anspruch versucht Sonnenthal eigener Aussage nach gerecht zu werden, ist sich der damit zusammenhängenden Probleme aber durchaus bewusst. Nichtsdestotrotz ging er diese an, etwa, indem er die Darstellungsweise anderer Schauspieler unter die Lupe nahm oder als er gar im Gefängnis Beobachtungen für sein Rollenstudium anstellte.³⁴⁷

Minor zufolge war Sonnenthal nicht in der Lage, ruhig zu erzählen, seine Stimme sei „bei der geringsten Bewegung ins Weiche oder ins Nervöse“³⁴⁸ umgeschlagen. Dennoch

³⁴² Ebd.

³⁴³ Patocka (2010).

³⁴⁴ Ebd.

³⁴⁵ Kohut (s.a.) S. 230.

³⁴⁶ Brief Sonnenthals an Martin Perels vom 16.11.1855, zit. nach Bühler-Dietrich (2012) S. 345.

Hervorhebung im Original.

³⁴⁷ Vgl. ebd. S. 345f.

³⁴⁸ Minor, zit. nach ebd. S. 348.

betrachtete Minor ihn als den „Vertreter der Natürlichkeit, Einfachheit und Wahrheit“³⁴⁹. Dass die Rezeption eines Schauspielstils stets zeitgebunden und damit sehr relativ ist, zeigt sich in dem Urteil, das eine Generation später über Sonnenthal gefällt wurde. Aus der Sicht später Geborener „war Sonnenthal, weil er ein anderer war, zugleich ein unwahrer, affektierter, sentimentaler, gezielter Mensch und Schauspieler“³⁵⁰. Konventionen, denen das Schauspiel unterworfen war, lassen sich aus derlei Äußerungen, insbesondere im Vergleich mit denen älterer Zeit, in ihrer Wechselhaftigkeit und Zeitgebundenheit hervorragend erfassen.³⁵¹

In der Tat war Sonnenthal der letzte Repräsentant des Wiener Burgtheaters alten Stils, bis die Veränderungen, die die späteren Direktoren Max Eugen Burckhard (1890-1898) und Paul Schlenker (1898-1916) anstießen, zu nachhaltigen Veränderungen führten.³⁵² So fanden seit der Ära Burckhards vermehrt naturalistische Stücke Eingang in das Repertoire des Burgtheaters, u.a. Stücke von Ibsen, Hauptmann und Schnitzler. Eine weitere Veränderung brachte der Umzug der Schauspieltruppe im Oktober 1888 in ein neobarockes Gebäude an der Ringstraße.

Spatially and acoustically the new theatre, with its enlarged stage and impersonal auditorium, seemed to threaten the quiet nobility of the ensemble's acting as well as the viability of performing the new naturalist drama, to which the ensemble, like Sonnenthal, was not attuned.³⁵³

Sonnenthal war keineswegs über den um sich greifenden Wandel erfreut; vielmehr zeigte er sich darüber besorgt. Für Sonnenthal hatte das Burgtheater den Höhepunkt seiner Entwicklung unter Laube erreicht, als Schauspieler noch mit Wahrhaftigkeit, Charakter und Schlichtheit gespielt und dafür von Empathie geprägte Resonanz vom Publikum geerntet hatten. In Sonnenthals Augen waren die nunmehrigen Schauspieler roh und brutal, was auf Kosten der Anmut, der Schönheit ging. Sonnenthal schlussfolgerte, dass diese neue Art des Schauspielens zu nichts führen würde.³⁵⁴

Bei Sonnenthal haben wir es also mit einem Schauspieler zu tun, der den neueren Entwicklungen, die sich am Burgtheater etwa ab den ausgehenden 1880er, beginnenden

³⁴⁹ Minor, zit. nach ebd.

³⁵⁰ Minor, zit. nach ebd.

³⁵¹ Vgl. ebd.

³⁵² Vgl. Patocka (2010).

³⁵³ Williams (1985) S. 127.

³⁵⁴ Vgl. ebd.

1890er Jahren Bahn brachen, äußerst kritisch gegenüberstand, insbesondere der naturalistischen Spielweise. Dennoch wusste selbst Otto Brahm, der führende Verfechter des Naturalismus, um Sonnenthals Vorzüge.

Brahm was not close-minded; he recognized the quality of Sonnenthal's acting, the certainty with which he realized each emotion, his command over every movement. But, from the point of view of a man in the forefront of theatrical change, the Viennese actor seemed out of place, ‚like a lovely ornamental plant that knows only how to live in raised temperatures.‘ He belonged to a style of play that, after Henrik Ibsen, seemed no longer of relevance in the theatre.³⁵⁵

2.4 Die sprachlich-stilistische Form der Beurteilung und Beschreibung

Als erster Teil der Quellenanalyse steht im Folgenden die Betrachtung der äußeren Form des Quellenmaterials im Fokus. Die Erfassung des um 1900 bestehenden Zeitgeists gelingt auch unter Berücksichtigung der sprachlich-stilistischen Form der auf die Beurteilung und Beschreibung sprechkünstlerischer Leistungen bezogenen Quellen. Aus dem Quellenmaterial spricht unvermittelt die Sprache der Jahrhundertwendezeit und fördert dahingehend wichtige Erkenntnisse zutage.

In den sich nun anschließenden Ausführungen – und diese Anmerkung bezieht sich auch auf die unter 2.5 aufgeführten Kapitel – wird besonderer Wert auf direkte Einblicke in die Sprachgestaltung, den sprachlichen Duktus sowie auf die unvermittelte Darstellung der aus den Zeilen sprechenden zeitgenössischen Anschauungen gelegt; daher werden im Folgenden viele direkte Zitate aus den Quellen eingestreut, gewähren sie doch die unmittelbarsten Einblicke in den Zeitgeist. Freilich können nicht alle geeigneten Zitate Eingang in die Darstellung finden, es muss bei einer Auswahl bleiben. Daher ist das Beschriebene und Zitierte immer nur als ein repräsentativer Ausschnitt der gesamten Fülle an Belegstellen zu betrachten.

Vorwegzunehmen ist zudem, dass sich hinsichtlich der Quellen einige Überschneidungen ergeben; so finden sich innerhalb eines Quellenausschnitts sowohl Anmerkungen zur Sprechweise des Schauspielers, zum Kostüm sowie zur Rolleninterpretation. Wenngleich sich Überschneidungen nicht gänzlich vermeiden lassen, wird dennoch darauf geachtet, möglichst wenige Wiederholungen anzuführen; die Auswahl des jeweiligen Zitats erfolgt stets unter Bezug auf die am markantesten hervortretenden Kriterien.

³⁵⁵ Ebd. S. 126.

2.4.1 Superlative und Ausdrücke von Exklusivität

Als erstes augenfälliges Charakteristikum der in den Quellen verwendeten Sprache ist dasjenige des pathetisch anmutenden Schreibstils zu nennen. Von einer sachlich-neutralen, eher einer formalen Berichterstattung und nüchternen Deskription des Schauspielers und seines Stils gleichenden Darstellung kann keine Rede sein. Vielmehr herrscht die Verwendung von Superlativen sowie von Ausdrücken von Exklusivität vor.

So spielen in diesem Kapitel zwei zentrale Dimensionen eine Rolle: Erstens Superlative, zu verstehen als höchste Steigerungsform eines Adjektivs, zweitens Ausdrücke von Exklusivität, die in erster Linie im temporalen Sinne Verwendung finden, wenn etwa die Rede davon ist, dass „noch nie“ ein Schauspieler solchen Formates existiert habe, oder dass ein Schauspieler „der letzte“ solcher Größe gewesen sei.

Obgleich Julius Bab vom „bedenkliche[n] Mittel des Superlativs“³⁵⁶ spricht, findet dieser in den Quellen doch sehr rege Verwendung. So wird etwa Adalbert Matkowsky von Maximilian Harden bezeichnet als „Deutschlands größter Tragoede“³⁵⁷ und Heinrich Stümcke bedauert, mit dem Tode Matkowskys habe „die deutsche Bühne [...] ihren größten Heldenspieler, einen der ganz Großen vom Stamme Ludwig Devrients verloren“³⁵⁸. Auch wenn von Josef Lewinsky die Rede ist, finden sich zahlreiche Superlative, etwa, wenn der Schauspieler als „der ruhmvollste Gestalter aller Mächte der Finsternis“³⁵⁹, als „der neidloseste Bewunderer fremder Größe“³⁶⁰ sowie als „der hilfreichste Freund seiner Schüler“³⁶¹ bezeichnet wird. Besonders überschwänglich formulierte Superlative weisen zudem die Quellen zu Adolf von Sonnenthal auf, dem „erste[n] deutsche[n] Schauspieler“³⁶²: „Aber man kann es überliefern, daß er von allen großen Naturen, die das deutsche Theater gesehen, der größte und reinste Künstler dieser letzten fünfzig Jahre gewesen. Der treueste Arbeiter, der ehrlichste Bezwinger der erlauchten Technik.“³⁶³ So dürfe man „Sonnenthal als dem Vielseitigsten unter den deutschen Schauspielern getrost die Palme

³⁵⁶ Bab, Julius, Kainz und Matkowsky. Ein Gedenkbuch von Julius Bab, Berlin 1912, S. 15.

³⁵⁷ Harden, Maximilian, Köpfe, 10. Aufl., Berlin 1910, S. 449.

³⁵⁸ Stümcke, Heinrich, „Adalbert Matkowsky“, in: Bühne und Welt 11 1908/09 (1909), S. 529-531, hier: S. 529. Im Folgenden abgekürzt mit „Stümcke (1909a)“.

³⁵⁹ Schlenther, Paul, „Am Sarge Josef Lewinskys“, in: Ders., Adolf von Sonnenthal. Fünfzig Jahre im Wiener Burgtheater 1856-1906, Wien 1906, unpaginiert.

³⁶⁰ Ebd. unpaginiert.

³⁶¹ Ebd. unpaginiert.

³⁶² Speidel, Ludwig, „Adolf von Sonnenthal. Zum fünfundzwanzigjährigen Burgtheater-Jubiläum“, in: Bühne und Welt 8 1905/06 (1906), S. 709-713, hier: S. 709.

³⁶³ Salten (1913) S. 194f.

reichen“³⁶⁴. Insbesondere im Zusammenhang mit dem Burgtheater tritt in der Beschreibung Sonnenthals der Superlativ als zentrales sprachlich-stilistisches Mittel hervor. So wird der Schauspieler als „die vornehmste und edelste Verkörperung des Burgtheaters“³⁶⁵ bezeichnet, als des Burgtheaters „pflichtgetreuestes und meistbeschäftigtes Mitglied [...] durch Jahrzehnte“³⁶⁶ sowie als dessen „guter Geist und bestes Herz“³⁶⁷ und dessen „größte Zierde“³⁶⁸. Einen doppelten Superlativ enthält die folgende Äußerung, die von Jacob Minor stammt: „Das kann der Sonnenthal nicht!‘ So hat man gesagt, als er im Burgtheater das Erbe Fichtners übernahm – und bald war der Sonnenthal, der es nicht konnte, der beste Konversationsliebhaber an der Bühne, die im feinen Lustspiel seit jeher unbestritten die erste war.“³⁶⁹ Sonnenthal war demnach der beste Konversationsliebhaber an der besten auf das feine Lustspiel hin ausgerichteten Bühne. Aufgrund seiner bis zuletzt erhaltenen Leistungsfähigkeit habe Sonnenthal auch einen würdevollen Abgang vom Burgtheater erlebt:

Sonnenthal war unter den Alten des Burgtheaters der am besten erhaltene und der leistungsfähigste. Und so ist er denn auch nicht auf den kümmerlichen Hintertreppen von kleinen Aushilfsrollen, nicht aus dem Versorgungshaus des Burgtheaters, sondern mit dem Marschallstab des Wallenstein und mit der Krone des König Lear zu Grabe gegangen.³⁷⁰

Sonnenthal, Lewinsky und Matkowsky in nichts nachstehend wird auch Josef Kainz in Superlativen gepriesen. So bedauert Minor: „[m]it Kainz [...] ist der bedeutendste Schauspieler der Gegenwart [...] dahingegangen“³⁷¹, der „Bedeutendste unter der jüngeren Schauspielergeneration“³⁷². Rudolph Lothar sieht in Kainz den „Individuellste[n] aller Individuellen“³⁷³. Zudem behauptet er, Kainz sei „heute der größte Romantiker unter den Schauspielern“³⁷⁴. Bei Kainz steht insbesondere auch häufig die Bedeutung seiner sprecherischen Leistungen im Fokus der in Superlativen formulierten Schilderungen. So behauptet Julius Bab im Hinblick auf „Josef Kainz, der die berühmteste und wahrscheinlich auch

³⁶⁴ Minor, Jacob, *Aus dem alten und neuen Burgtheater*. Mit einem Begleitwort von Hugo Thimig (Amalthea-Bücherei, Bd. 16/17), Zürich / Leipzig / Wien 1920, S. 53.

³⁶⁵ Ebd. S. 50.

³⁶⁶ Ebd. S. 61.

³⁶⁷ Schlenther (1906) S. 5.

³⁶⁸ Stümcke, Heinrich, „Adolf von Sonnenthal“, in: *Bühne und Welt* 11 1908/09 (1909), S. 573-575, hier: S. 573. Im Folgenden abgekürzt mit „Stümcke (1909b)“.

³⁶⁹ Minor (1920) S. 78.

³⁷⁰ Ebd.

³⁷¹ Ebd. S. 207.

³⁷² Ebd. S. 205.

³⁷³ Lothar, Rudolph, „Josef Kainz“, in: Wunberg, Gotthart (Hg.), *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst, und Musik zwischen 1890 und 1910*, Stuttgart 2013, S. 630-632, hier: S. 632.

³⁷⁴ Ebd.

bedeutendste Person unseres Theaters war³⁷⁵, dieser sei der „glänzendste[...] aller Sprecher“³⁷⁶ gewesen.

Das häufige Vorkommen der Superlative innerhalb der Quellen bringt zum einen den pathetisch-verklärenden Stil der zeitgenössischen Darstellungsweise zum Ausdruck, zeigt aber auch, dass die überschwänglichen Äußerungen in den Schilderungen relativiert zu betrachten sind; je häufiger der Superlativ bezogen auf verschiedene Schauspieler verwendet wurde, desto mehr muss dieser auch als entwertet begriffen und sein Aussagegehalt relativiert werden. Vielmehr würde ein Ausbleiben in der Verwendung von Superlativen darauf hinweisen, dass der Schauspieler nicht besonders bedeutsam beziehungsweise leistungsstark war; die Verwendung des Superlativs hingegen scheint vielmehr ein gängiges sprachlich-stilistisches Mittel zu sein, das gewissermaßen zum „guten Ton“ gehörte.

Neben den Superlativen finden auch weitere Ausdrücke von Exklusivität Eingang in die Schauspieler-Charakterisierungen und -Beurteilungen, meist bezogen auf den Aspekt des Temporalen. So sei etwa Lewinsky „[n]ie erreichtes Vorbild unzähliger Nachahmer“³⁷⁷ gewesen sowie „ein Charakterspieler in der Tragödie, an welchem es weit zurück im Burgtheater ganz gefehlt“³⁷⁸. Auch Sonnenthal sei, bezogen auf die zeitliche Achse, eine Ausnahmeerscheinung: „Fast zwei Menschenalter hindurch [...] hat Sonnenthal dem Burgtheater angehört und im Laufe der Jahrzehnte eine Stellung erreicht, wie sie weder vor noch nach ihm jemals ein Schauspieler darin eingenommen hat.“³⁷⁹ Die Temporalangabe „nie“ erweist sich in der folgenden Äußerung als der wesentliche Ausdruck der Exklusivität Sonnenthals: „Der weite Kreis von menschlichen Empfindungen, der zwischen dem Derbkomischen und dem Hochtragischen in der Mitte liegt, hat auf der Bühne nie einen reineren, wahreren und innigeren Ausdruck gefunden, als durch Adolf Sonnenthal.“³⁸⁰ Der Aspekt der Grenzenlosigkeit, gemeint im übertragenen Sinne, fungiert in folgendem Zitat als Merkmal der Exklusivität: „Sonnenthal's Popularität hat keine Grenzen, weder nach unten noch nach oben.“³⁸¹ Miteinander verknüpft sind Superlativ und Ausdruck der Exklusivität, manifestiert im Hinblick auf den Aspekt der Einzigartigkeit, in der folgenden

³⁷⁵ Bab (1912) S. 20.

³⁷⁶ Ebd. S. 92.

³⁷⁷ Schlenther (1906) unpaginiert.

³⁷⁸ Laube, Heinrich, Das Burgtheater. Ein Beitrag zur Deutschen Theater-Geschichte, 2. Aufl., Leipzig 1891, S. 373.

³⁷⁹ Minor (1920) S. 50.

³⁸⁰ Ebd. S. 60.

³⁸¹ Eisenberg, Ludwig, Adolf Sonnenthal. Eine Künstlerlaufbahn als Beitrag zur modernen Burgtheater-Geschichte, Dresden / Leipzig / Wien 1896, S. 412.

Charakterisierung Matkowskys: „Deshalb erachte ich es für Berlins köstlichsten Besitz an theatralischen Gütern, daß es den einzigen heute lebenden Shakespearespieler ganz großen Stils in seinen Mauern hält: Adalbert Matkowsky.“³⁸² Matkowsky sei demnach der einzige lebendige Shakespearespieler großen Stils, und damit der beste Besitz, den die Berliner Theaterlandschaft beherberge. Die Einzigartigkeit spielt auch in den folgenden, auf Josef Kainz bezogenen Zitaten, eine Rolle: „Noch ein anderes vertieft die Trauer um Kainz: das Gefühl seiner Einzigkeit“³⁸³; „Für das Burgtheater bedeutet sein früher und plötzlicher Tod einen nicht zu ersetzenden Verlust; denn einen zweiten Kainz hat die deutsche Bühne gegenwärtig nicht.“³⁸⁴ Raoul Auernheimer sieht in dem posthumen Nachhall Kainz‘ den Beleg für dessen einzigartige Bedeutsamkeit: „Man darf es ruhig behaupten und ohne sich der in Theaterkreisen so beliebten Heldenverehrung schuldig zu machen: von keinem verstorbenen Schauspieler wird noch immer so viel gesprochen wie von Josef Kainz.“³⁸⁵

Abschließend bleibt festzustellen, dass die Verwendung von Superlativen und Ausdrücken der Exklusivität zentrale sprachlich-stilistische Mittel waren, die im Zusammenhang mit jedem der vier Schauspieler häufig verwendet wurden.

2.4.2 Charakterisierende Substantive

Als ein weiteres Merkmal der sprachlich-stilistischen Gestaltung erscheint der Gebrauch charakterisierender Substantive. Hierunter fallen Nomen, die, häufig durch ein beigegebenes Adjektiv genauer beschrieben, den Schauspieler charakterisieren. Auffällig ist, dass bestimmte Substantive häufig verwendet werden, etwas dasjenige des „Dämons“, des „Genies“ oder des „Königs“. Allen gemein ist, dass sie auf recht eingängige und unmissverständliche Art und Weise pointiert die Charakterisierung des Schauspielers zum Ausdruck bringen: Jeder Leser kann sich etwa ein Bild eines „Königs“ oder „Herrschers“ machen und damit rasch die mit dem Substantiv verknüpften Eigenschaften und Charakterisierungen erfassen. Beispiele für derartige charakterisierende Substantive tauchten in der vorliegenden Untersuchung bereits unter 2.3 auf, ist hierin doch jedem der

³⁸² Bab, Julius, „Adalbert Matkowsky“, in: Ders. / Handl, Willi (Hg.), Deutsche Schauspieler Porträts aus Berlin und Wien, Berlin 1908, S. 29-34, hier: S. 30.

³⁸³ Brahm, Otto, Kainz. Gesehenes und Gelebtes, Berlin 1910, S. 2.

³⁸⁴ Minor (1920) S. 215.

³⁸⁵ Auernheimer, Raoul, „Briefe des jungen Kainz“, in: Deutsch, Benno (Hg.), Josef-Kainz-Gedenkbuch, Wien 1924, S. 21-28, hier: S. 28.

Schauspieler eine zeitgenössische Charakterisierung beigegeben, die sich aus einer derartigen Adjektiv-Substantiv-Kombination zusammensetzt.

Betrachten wir uns konkrete Beispiele solcher charakterisierenden Substantive. Bei Lewinsky ist die Rede davon, dass er ein „Meister des Worts“ sei: „Anschütz nachstrebend und Laubes Prinzip sich aneignend, wurde er auch ein Meister des Worts, der Rede von gesättigter Färbung, ohne je, wie die meisten Charakteristiker jener Zeit, dem Hang zur Nuance zu verfallen.“³⁸⁶ Auf Lewinsky bezogen ist eine vielgebrauchte Vokabel zudem diejenige des „Dämons“: „Er hatte den Dämon der unvergleichlichen Tüchtigkeit.“³⁸⁷ Neben dem Bezug auf die Tüchtigkeit erscheint an anderer Stelle ein weiterer Referenzpunkt, auf den sich das Dämonische Lewinskys beziehen würde: „Lewinskys Dämon war der Dämon seiner Zeit; der Dämon des Beweisens und Begreifens.“³⁸⁸ Auch Felix Salten berichtet vom Lewinskyschen Dämon:

Er [Lewinsky] brachte in einer Zeit, in der man überschwenglich war, zu dem überschwenglich angesehenen Edelmut der Edlen, zu der mit Hochspannung geliebten Reinheit der Reinen eine überschwengliche Verderbtheit und schuf einen Kontrast, der die Menschen entzückte. Diese bürgerlich gefärbte, auf bürgerliche Art enthusiastische und dämonische Zeit erblickte ihren Dämon. Und war hingerissen.³⁸⁹

Der Begriff des Dämons findet auch bei den auf Matkowsky und Kainz bezogenen Schilderungen Gebrauch. So ist die Rede vom „Dämonische[n] in Matkowsky“³⁹⁰ und Hugo von Hofmannthal fragt in seinen „Versen zum Gedächtnis an Josef Kainz“: „Wer sprach / Mit solcher Zunge? Welcher Fürst und Dämon / Sprach da zu uns? Wer sprach von diesen Brettern / Herab?“³⁹¹.

Schließlich wird drittens noch ein weiteres zentrales Substantiv eingeführt, mit dem Lewinsky charakterisiert wurde. Es handelt sich um die von Salten stammende Wendung „Die Schablone Lewinsky“³⁹². So habe Lewinsky als Vorbild gewirkt und sei keine bloße Nachahmung von bereits Dagewesenem gewesen: „Denn er [Lewinsky] war nicht nach der Schablone. Er wäre es gern gewesen. Er paßte in keine der vorhandenen Schablonen hinein.

³⁸⁶ Martersteig, Max, Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert. Eine kulturgeschichtliche Darstellung, Leipzig 1904, S. 458.

³⁸⁷ Handl, Willi, „Lewinsky“, in: Bab / Ders. (1908) S. 213-219, hier: S. 214. Im Folgenden abgekürzt mit „Handl (1908a)“.

³⁸⁸ Ebd.

³⁸⁹ Salten (1913) S. 199.

³⁹⁰ Bab (1912) S. 64f. „Dämonische in Matkowsky“ im Original mit Sperrdruck hervorgehoben.

³⁹¹ Hofmannthal, Hugo von, „Verse zum Gedächtnis des Schauspielers Josef Kainz“, in: Wunberg (2013), S. 632-634, hier: S. 633.

³⁹² Salten (1913) S. 196. Im Original mit Großbuchstaben hervorgehoben.

Aus einem sehr plausiblen Grund. Er war seine eigene, war eine neue Schablone, eine entstehende. Aber das wußte er nicht. Und niemand wußte es.“³⁹³

Die Bandbreite an auf Adalbert Matkowsky bezogenen charakterisierenden Substantiven ist sehr groß und vielgestaltig. So ist die Rede vom „Phänomen[...] Matkowsky“³⁹⁴, von Matkowsky als einem „originale[n] Körper-Künstler, ein[em] geniale[n] Menschen-darsteller“³⁹⁵ oder vom „Polenprinz[en]“³⁹⁶. Bezogen auf seine künstlerischen Leistungen fallen Substantive wie „Heroenspieler von Geblüt“³⁹⁷, „geniale[r] Künstler“³⁹⁸ oder „Kunst-Großer“³⁹⁹. „Er [Matkowsky] war sozusagen ein Atavismus in der Kunstentwicklung.“⁴⁰⁰ Matkowsky wird zudem immer wieder mit Substantiven belegt, die Kraftvolles, Starkes verkörpern. So wird er etwa mit Ausdrücken wie „Löwe“⁴⁰¹, „Eiche“⁴⁰² oder „Gewaltmensch“⁴⁰³ beschrieben. „[E]r ist ein Renaissancemensch von ungebrochener Kraft, eine Vollnatur, die selten ihresgleichen hat.“⁴⁰⁴

Während bei Matkowsky also immer wieder das kraftvoll Strotzende hervorgehoben wird, spielt bei den Charakterisierungen Sonnenthals das Element des Liebenswürdigen die entscheidende Rolle. So sei Sonnenthal „der liebe Gott des Burgtheaters“⁴⁰⁵, „ein herzlich liberaler König“⁴⁰⁶. Sonnenthal wurde, wie die Zitate zeigen, mit äußerst mächtigen Substantiven wie „Gott“ und „König“ belegt, die sofort das Bild eines Herrschenden, Würdevollen vor dem inneren Auge des Rezipienten aufsteigen lassen. Monumental wirkt auch die Bezeichnung Sonnenthals als ein „lebendiges Denkmal“⁴⁰⁷.

Die Bezeichnung „König“ ist auch auf Josef Kainz bezogen eine häufig vorkommende Vokabel. So spricht Julius Bab im Zusammenhang mit Kainz und Matkowsky von „zwei Könige[n]“⁴⁰⁸. Kainz wird auch an anderer Stelle als König und Herrscher bezeichnet: „Und

³⁹³ Ebd. S. 204.

³⁹⁴ Bab (1912) S. 15.

³⁹⁵ Ebd.

³⁹⁶ Harden (1910) S. 459.

³⁹⁷ Bab (1912) S. 92.

³⁹⁸ Stein, Philipp, Adalbert Matkowsky (Das Theater, Bd. 6), Berlin / Leipzig 1904, S. 75.

³⁹⁹ Grube, Max, Adalbert Matkowsky. Ein Kunst- und Lebensbild nach persönlichen Erinnerungen (Dramaturgische Plaudereien), Berlin 1909, S. 8.

⁴⁰⁰ Ebd. S. 71.

⁴⁰¹ Martersteig (1904) S. 658.

⁴⁰² Grube (1909) S. 71.

⁴⁰³ Ebd. S. 77.

⁴⁰⁴ Stein (1904) S. 12.

⁴⁰⁵ Jellinek, zit. nach Löscher (2018) S. 323.

⁴⁰⁶ Handl, Willi, „Sonnenthal“, in: Bab / Ders. (1908), S. 151-164, hier: S. 152. Im Folgenden abgekürzt mit „Handl (1908b)“.

⁴⁰⁷ Ebd. S. 151.

⁴⁰⁸ Bab (1912) S. 92.

weil ein König der Bühne jetzt gefallen ist, ein Herrscher über die Seelen, Gebieter der Herzen, deshalb ist der Schmerz so tief um Josef Kainz, und er will nicht und will nicht sich enden.“⁴⁰⁹ In dieselbe Kerbe schlägt auch Kayssler, wenn er davon spricht, Kainz sei „ein König der Sprache“⁴¹⁰ gewesen und „ein König des Wortes“⁴¹¹ sowie Helene Richter, wenn sie bedauert: „In Josef Kainz hat die deutsche Bühne einen Herrscher verloren.“⁴¹² Wenn auch nicht als König, so bezeichnet Otto Brahm Kainz als einen „Prinz[en] aus Genieland“⁴¹³. In dieser Wendung ist auch das Substantiv des Genies enthalten, das ebenfalls einen häufigen Gebrauch erfuhr, und insbesondere auf Kainz Anwendung fand: „Genie sein heißt: Reformator sein. Genie sein heißt: Zerstörer sein. Mit ihm, dem Genie Josef Kainz, beginnt die große Zerstörung, die große Erneuerung der deutschen Darstellungskunst.“⁴¹⁴ Falke berichtet vom „Funke[n] seines [Kainz‘] Genies“⁴¹⁵. Bezogen auf Matkowsky spricht Harden von dessen „luziferische[m] Genie“⁴¹⁶.

Neben diesen sehr wirkmächtigen, man möchte geradezu sagen monumentalen Zuschreibungen, die Kainz galten, gehören aber auch die folgenden in das breite Spektrum an charakterisierenden Substantiven, die auf Kainz Bezug nahmen: „Eremit“⁴¹⁷, „geborene[r] Misanthrop“⁴¹⁸, „große[s] Kind“⁴¹⁹ sowie „Liebling der Götter und der Menschen“⁴²⁰.

So unterschiedlich die zitierten Substantive sind, und auf so unterschiedliche Facetten des Beschriebenen sie abheben, etwa auf die schauspielerische Leistung, Persönlichkeit, äußere Erscheinung oder Popularität – allen gemein ist ihre treffende, aufs Äußerste pointierte Kraft, die dem Leser eine sofortige Vorstellung des Beschriebenen vermittelt.

⁴⁰⁹ Brahm (1910) S. 1.

⁴¹⁰ Kayssler (1910) unpaginiert. Im Original mit Sperrdruck hervorgehoben.

⁴¹¹ Ebd. unpaginiert.

⁴¹² Richter, Helene, „Josef Kainz“, in: Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft 47 (1911), S. 1-17, hier: S. 1.

⁴¹³ Brahm (1910) S. 53.

⁴¹⁴ Ebd. S. 12.

⁴¹⁵ Falke, Konrad, Kainz als Hamlet. Ein Abend im Theater, Zürich / Leipzig 1911, S. X.

⁴¹⁶ Harden (1910) S. 455.

⁴¹⁷ Bahr, Hermann, Josef Kainz, Wien / Leipzig 1906, S. 50.

⁴¹⁸ Ders., Premieren. Winter 1900 bis Sommer 1901, München 1902, S. 27.

⁴¹⁹ Witt, Lotte, „Meine Kainz-Erinnerungen“, in: Deutsch (1924), S. 87f., hier: S. 87.

⁴²⁰ Löwy, Siegfried, „Aus Josef Kainz‘ letzten Lebenstagen“, in: Deutsch (1924), S. 93f., hier: S. 93.

2.4.3 Analogien und Bildhaftigkeit

Im Folgenden befassen wir uns mit dem rhetorischen Stilmittel der Analogie sowie der bildhaften Sprache. Der Gebrauch von Analogie und Bildhaftigkeit ermöglicht eine verbesserte Vorstellungskraft des Geschilderten und weist damit eine große Nähe zu den beschriebenen Wirkungen der charakterisierenden Substantive auf. Im Zusammenhang mit den in den Quellen verwendeten Analogien sowie der bildhaften Sprache ist ein häufiger Bezug zu Instrumenten, Waffen, Tieren sowie Naturkräften auszumachen.

Befassen wir uns zunächst mit den sich auf Akustik und insbesondere Musikinstrumente beziehenden Analogien und bildhaften Schilderungen. Insbesondere die Stimme und Sprechweise Josef Kainz' wird mit dem Rückbezug auf Musikinstrumente beschrieben. So ist bei Julius Bab etwa die Rede von der „Glockenkraft seiner Stimme“⁴²¹ sowie von den „schmetternden Fanfaren der Kainzischen Redekunst“⁴²². Ähnlicher Beschreibungen wie Julius Bab bedient sich auch Hermann Bahr:

Aber seine Stimme kann auch schmettern und dröhnen, wie Schall von scharfen Trompeten, wie Ruf tiefer Hörner. Sie hat nicht nur alle Gewalten der großen Redner, sie hat mehr: sie übt unmittelbare musikalische Wirkungen aus. Das ist keine Rede mehr, das ist wie eine Symphonie eines ungeheuren Orchesters.⁴²³

Im Zusammenhang mit der Darstellung des Romeo wird die Kainzsche Stimme abermals mit einem Instrument umschrieben: „Erinnert ihr euch an den Gesang der Freude in seinen Worten, als Romeo von dem Pater Abschied nahm? Wie das Jauchzen einer Geige war das.“⁴²⁴

Neben der Schilderung der Kainzschen Redeweise wird der Bezug zu Instrumenten auch bei der Charakterisierung Matkowskys und Lewinskys hergestellt. So bemüht Jacob Minor im Zusammenhang mit Lewinskys Stellung innerhalb des Burgtheaters das Bild eines Orchesters:

Wie in einem vielstimmigen Orchester, das als Ganzes wirkt, dennoch einmal das eine, dann das andere Instrument die führende Stimme übernimmt, so hat auch das Burgtheater, das den Kultus einzelner Gottheiten nicht kennt, dennoch Zeiten gehabt, in denen sein Schwerpunkt in Lewinsky oder Sonnenthal oder Baumeister lag. Um jene Zeit stand Lewinsky obenan.⁴²⁵

⁴²¹ Bab (1912) S. 95.

⁴²² Ebd. S. 97.

⁴²³ Bahr (1906) S. 45.

⁴²⁴ Salten (1913) S. 150.

⁴²⁵ Minor (1920) S. 95.

In der Beschreibung von Matkowskys Sprechweise in der Rolle des Faust ist die Rede von einer Orgel: „Aber als Goethes Faust kann sein [Matkowskys]: ‚Gefühl ist alles‘ wie der Klang einer Leib gewordenen Orgel erschüttern“⁴²⁶.

Neben dem Bezug zu Instrumenten spielt auch derjenige zu Waffen eine Rolle innerhalb des Quellenmaterials, etwa in der Schilderung des Kainzschen Körpers: „Der Körper ist schwächlich, geschmeidig aber wie der Stahl der Damaszenerklinge.“⁴²⁷ Auch bei der Beschreibung der Redeweise Kainz‘ wird das Bild von Waffen bemüht: „Die Stimme, die so gern in müder Melancholie hinstirbt, kennt auch den metallenen Klang sich kreuzender Degen.“⁴²⁸ Ein besonders eindrucksvolles Beispiel liefert Julius Bab in seinem Vergleich zwischen Josef Kainz und Adalbert Matkowsky, in dem er sich neben Waffen auch auf Tiere und Bauwerke bezieht. Der jeweils erstgenannte Vergleichspunkt bezieht sich auf Kainz, der zweitgenannte auf Matkowsky:

Es war ein Unterschied wie zwischen dem schmiegsamen, scharfspitzigen Florett und dem breiten, schweren, leuchtenden Schlachtschwert, es war ein Unterschied wie zwischen Panther und Löwe, wie zwischen einem durchgezüchteten und überzüchteten Vollblutpferde, das eben noch seine 1000 Meter mit höchster Schnelligkeit zu nehmen vermag, und zwischen einem mächtigen Schlachtroß, das seinen gepanzerten Reiter 12 Stunden lang durch's Gefecht trägt. Und es war in der Wirkung ein Unterschied wie etwa zwischen der Feierlichkeit, die uns ein im vollendeten Geschmack geführter moderner Museumsbau zu geben vermag und jener Weihe, mit der uns die Wölbung eines gotischen Münsters überwältigt. Es war fast der Unterschied zwischen Kultur und Natur.⁴²⁹

Das Zitat stellt in letzter Instanz sogar die beiden elementaren Sphären von Kultur und Natur gegenüber, um deutlich zu machen, wie stark die Unterschiede, die die zuvor geschriebenen Zeilen zutage fördern, zwischen Kainz und Matkowsky waren. Der Bezug auf Naturgewalten ist ein weiteres wesentliches Motiv, um Sachverhalte anschaulich darzulegen, insbesondere in der Schilderung Matkowskys. Zum einen wird die Kraft Matkowskys unter Bezugnahme auf einen Fluss dargestellt: „Mit ihm [Matkowsky] war überhaupt nur umzugehen, wie mit einer Naturkraft; der Strom ließ sich wohl klug ablenken, aber es wäre Torheit gewesen, ihn abdämmen zu wollen.“⁴³⁰ Das Bild des Gewässers wird auch bei der Darstellung der Matkowskyschen Sprechweise in der Rolle des Othello bemüht:

Jagos Sätze ertrinken, werden überspült von diesem Rasen, es ist wie ein einziges Wort Othellos, wie ein einziger Wutschrei bis zum Ende der Szene, bis zum Aufspringen und Abstürzen dieses entfesselten Giganten [...]. Nun ist keine Steigerung der Kraftentfaltung mehr möglich; aber

⁴²⁶ Bab (1908) S. 34.

⁴²⁷ Bang, Herman, Josef Kainz, Berlin 1910, S. 7.

⁴²⁸ Ebd. S. 7f.

⁴²⁹ Bab (1912) S. 92.

⁴³⁰ Grube (1909) S. 37.

Matkowsky hält das erreichte Niveau und monoton wird er niemals. Bei seinem Durchbruch donnerte der Bach der Eifersucht so laut und wild – nun schießt er mit unheimlich leisem Rauschen dahin.⁴³¹

Nicht nur Wasser, auch Feuer diene als Naturgewalt, die für die Schilderung herangezogen wurde. Matkowsky „entfesselte eine Leidenschaft von so großer Unmittelbarkeit, einen so fortreißenden Sturm und Drang, daß man die Empfindung hatte, als wäre eine mächtige Flamme plötzlich aufgeschlagen.“⁴³²

Abschließend ist noch auf eine weitere, äußerst bildhaft gestaltete Passage hinzuweisen, die die Sprechweise Matkowskys in der Rolle des Kandaules umschreibt:

Und so hatte auch die letzte große Rede gar nichts von den schmetternden Fanfaren der Kainzischen Redekunst. Sie kam langsam, fast tropfend daher, wie schwerer Wein aus goldenem Becher, voll hoher Einsicht, voll gereifter Melancholie, ein königlicher Sonnenuntergang, - - - so stirbt ein Held.⁴³³

Hier dient der Bezug zum Wein der Schilderung der Sprechweise und lässt ein anschauliches Bild vor dem inneren Auge des Rezipienten entstehen.

Es dürfte deutlich geworden sein, dass die charakterisierenden Substantive sowie die Analogien und die bildhafte Sprache plastische Eindrücke des Geschilderten vermitteln und auf lebhafte Weise das Beschriebene zum Leben erwecken.

2.4.4 Vergleiche

Bereits im vorhergehenden Kapitel wurden stellenweise Vergleiche verschiedener Schauspieler angesprochen, allerdings unter der Fokussierung auf den Einsatz von Analogien und Bildhaftigkeit. Nun lenken wir den Blick dezidiert auf die in den Quellen häufig auszumachenden Vergleiche, die zwischen verschiedenen Schauspielern gezogen wurden. Diese fokussieren sowohl Gemeinsamkeiten als auch Unterschiede zwischen den beschriebenen Akteuren. Dabei werden verschiedene Faktoren einbezogen, bezüglich derer Vergleiche angestellt werden, etwa die Interpretation einer Figur, die Wesensart des Schauspielers oder dessen Aussehen. Insgesamt besteht eine sehr breite Palette an Vergleichsfeldern, die in den Quellen auszumachen sind.

⁴³¹ Bab (1912) S. 80.

⁴³² Zabel, Eugen, Berliner Bühnenkünstler VIII. Adalbert Matkowsky, in: Bühne und Welt 1 (1898), S. 555-562, hier: S. 555.

⁴³³ Bab (1912) S. 97.

Widmen wir uns zunächst der Darstellung von Unterschieden, die ein Vergleich zutage fördern konnte. Dieser Bereich ist auch wesentlich umfanglicher als derjenige der Gemeinsamkeiten. Zuerst gehen wir auf den Aspekt der Physis ein, der bei einigen Vergleichen herangezogen wurde, etwa bei Lewinsky:

Seine [Lewinskys] Erscheinung war gemacht, um übersehen zu werden; seine Pose, seine Geste hatte keine eigene, dem Bewußtsein entlegene Bedeutung, wie etwa bei Mitterwurzer, bei Kainz, bei Rittner, bei Sonnenthal, die nur dazustehen, sich zu regen brauchen und damit allein schon, ohne ein Wort zu sprechen, ja ohne es selbst zu wollen, künstlerisch bedeutsam schaffen.⁴³⁴

Das nächste Zitat stellt zu Beginn die Gemeinsamkeit verschiedener Schauspieler heraus, nämlich die Anlaufschwierigkeiten in den frühen Jahren ihres künstlerischen Schaffens, und schildert schließlich, wie sich Lewinsky trotz seiner physischen Veranlagung in diesem Punkt von den anderen Schauspielern unterschied:

Sonnenthal, der Götterliebbling, hat bei seinem Debüt einen Durchfall erlebt. Baumeister, dem die jugendliche Anmut von einst jetzt noch im Greisenantlitz schimmert, konnte in Jahren nur, nur schrittweise, Boden gewinnen. Gabillon, der unvergeßlich heldenhafte, mußte erst lange durch Gelächter und Abwehr sich durchtrotzen. Und Mitterwurzer in all seiner strahlenden Schönheit hatte zwei Dezennien auf Beifall und Erfolg zu warten, und auf das Verstummen aller Zweifel. Nur er, von dem sie behaupten, seine körperliche Dürftigkeit habe ihn gehindert, habe ihm geschadet und ihn zu ungeheuerem Kräfteaufwand gezwungen, nur er, der kleine häßliche Mensch, hat das Publikum im ersten Anlauf überrannt, wurde am ersten Abend schon als Meister verehrt, und ist von dieser Stunde an nicht mehr bezweifelt worden.⁴³⁵

Unterschiede in der Physis, so das nächste Zitat, konnten Einfluss auf die Umsetzung einer Rolle haben:

Er [Matkowsky] ist von ungewöhnlicher physischer Kraft und für den Harnisch und die Handhabung des Schwertes wie geschaffen. Das unterscheidet ihn in erster Linie von Josef Kainz, der auf den Brettern immer ein bezaubernd frischer und intelligenter Jüngling ist und es gewiß auch dann bleiben wird, wenn er einmal graue Haare bekommen sollte.⁴³⁶

Ein weiterer zwischen Kainz und Matkowsky angestellter Vergleich fokussiert deren Sprechweise: „So klar und deutlich, geistig so fein abgestuft wie die Sprechweise von Kainz ist der Vortrag von Matkowsky nicht, der ab und zu den Mund einmal zu voll nimmt und das Gefühl herausschreit, ohne der Struktur des Verses und Satzes genügend Rechnung zu tragen.“⁴³⁷ Auch die Sprechweise Lewinskys wurde derjenigen Kainz‘ gegenübergestellt:

[N]ichts ist interessanter und lehrreicher für die Geschichte der Schauspielkunst, als der Vergleich einer großen Tirade im Munde von Kainz und im Munde von Lewinsky. Bei Kainz verschwindet das Wort im Rhythmus, in der Melodik des Sprachgefühls. Lewinsky faßte jedes

⁴³⁴ Handl (1908a) S. 216.

⁴³⁵ Salten (1913) S. 197.

⁴³⁶ Zabel (1898) S. 560.

⁴³⁷ Ebd.

Wort in Gold, machte aus dem syntaktischen Bau ein lebendiges Kunstwerk. Wenn man von einem Rechte des Wortes sprechen kann, so war Lewinsky dieses Rechtes treuester Hüter.⁴³⁸

Neben den ganz allgemein gehaltenen Schilderungen und damit einhergehenden Vergleichen der Sprechweise finden sich auch solche, die sich auf die Sprechweise innerhalb einer bestimmten Rolle beziehen. So etwa in diesem Beispiel:

Wenn Kandaules sich um der Königin willen zum Todesstoß darbietet und Gyges entsetzt ausruft: ‚nicht um die Welt‘, so erwidert Kandaules: ‚um sie, mein Freund, um sie‘, das schmetterte Kainz einschneidend, mit fast ingrimmiger Klangwirkung wie einen Klageschrei. Matkowsky brachte es fast scheu, fast schamhaft, mit einem Blick voll Gram und unendlicher Liebe, weich und verhallend.⁴³⁹

Insgesamt fanden die auf die Interpretation und Darbietungsweise einer bestimmten Rolle bezogenen Vergleiche den reichsten Niederschlag. So ließen sich unzählige Beispiele anführen, in denen die Interpretation des einen Schauspielers derjenigen eines anderen Mimen gegenübergestellt wird. Eines davon ist die Schilderung Helene Richters, die sich auf die Sonnenthalsche und Lewinskysche Interpretation des ‚Nathan‘ bezieht:

Wo Lewinsky geistreich spitzfindig wurde, da blühte bei Sonnenthal ein liebenswürdiger Humor, wo Lewinsky sich zu erhabenem Ernst aufschwang, erfreute bei Sonnenthal eine liebenswürdige Erkenntnis; wo Lewinsky asketische Schlichtheit zur Schau trug, herrschte bei Sonnenthal freundliche Anspruchslosigkeit. Kurz, für seinen Nathan gab die herzerwärmende Liebenswürdigkeit das Schlagwort. Das Publikum aber weiß eine solche erleichternde Handhabe für sein Urteil zu schätzen. Darum wurde Sonnenthals Nathan mit seiner sozusagen instinktiven Echtheit beliebter und populärer als der Lewinskys in seiner schwierigen Kompliziertheit. Man sagte, Lewinsky spiele Nathan den Weisen, Sonnenthal Nathan den Gütigen, und – woher mag es nur kommen, daß das Urteil der einzelnen so oft inferior, das Gesamturteil aber, das sich doch aus der Menge der einzelnen zusammensetzt, in der Regel maßgebend ist?⁴⁴⁰

Im folgenden Zitat wird der Vergleich zwischen Kainz und Sonnenthal ins Feld geführt: ‚Wohl kommt ihm [Sonnenthal] in der Durchdringung und Ausarbeitung seiner Rollen unter den Jüngeren Kainz nicht bloß gleich, er ist ihm sogar überlegen‘⁴⁴¹.

Bei den Vergleichen werden auch die verschiedenen Persönlichkeitsstrukturen der Schauspieler einander gegenübergestellt, die sich aufgrund ihrer Verschiedenartigkeit anders an Rollen heranwagten und jeweils Spezifisches in ihren Schauspielstil einbrachten. Das zeigt die folgende Passage, in der Kainz und Mitterwurzer verglichen werden:

Unterscheiden wir ihn [Kainz] von einem anderen großen Schauspieler, den wir ebenso geliebt haben wie ihn: von Mitterwurzer. Der war der göttliche Komödiant, war in seiner

⁴³⁸ Lothar, Rudolph, „Josef Lewinsky“, in: Bühne und Welt 9 1906/07 (1907), S. 516f., hier: S. 517.

⁴³⁹ Bab (1912) S. 97.

⁴⁴⁰ Richter, Helene, Schauspielercharakteristiken (Theatergeschichtliche Forschungen, Bd. 27), Leipzig / Hamburg 1914, S. 132.

⁴⁴¹ Minor (1920) S. 79.

Menschlichkeit vollkommen berauscht, und besessen von der Lust an Spiel und Verstellung, war von den Eingebungen seiner Instinkte beständig überrumpelt, von den Einfällen seines Körpers, seiner Mienen, seiner Stimme überrascht. Er war dem Komödianten in sich dahingegeben und zu eigen, und dieser Komödiant, dieses schauspielerische Genie, das in ihm wohnte, hatte bis zuletzt noch Geheimnisse vor ihm. Der Schauspieler aber, der in Kainzens Innern wohnte, hatte vor dem Menschen Kainz keine Geheimnisse mehr, wurde gelenkt und beherrscht, erzogen und belehrt, zur Arbeit angehalten und zum Gehorsam gezwungen. Und konnte geduckt werden, wenn Kainz über ihn hinweg nach weiteren Horizonten Umschau hielt. Unterscheiden wir ihn: Mitterwurzer ist ein wundervolles Instrument gewesen in der Hand eines Dichters oder eines Possenschreibers, das war ihm gleich. Er trat auf die Bühne und schien da erst lebendig zu werden. Kainz aber war Instrument und Wille zusammen, Werkzeug und Gedanke in einem. Er war kein Vollstrecker, sondern ein Schaffender. Ein schöpferischer Geist atmete in ihm und hatte auch ohne die Szene ein eigenes Leben. Unterscheiden wir ihn: Mitterwurzer ist der geborene Schauspieler gewesen. Kainz war der geborene Künstler, der Schauspieler geworden ist.⁴⁴²

Entsprechend ihrer je spezifischen Wesensart und künstlerischen Entwicklung waren unterschiedliche Schauspieler für unterschiedliche Rollentypen geeignet:

Erst mit der Entwicklung ihrer [Kainz‘ und Matkowskys] persönlichen Eigenart wich allmählich ihr Rollenkreis auseinander; Helden, die schwer, düster-prächtig und üppig froh auf der Erde standen, wurden Matkowskys Teil; Problematiker, die leicht, hellerschimmernd und höllisch gewitzt über den Dingen schwebten, fing Kainzens Kunst.⁴⁴³

Schließlich sind auch einige Beispiele für Gemeinsamkeiten, die in den Vergleichen zutage traten, anzuführen. Diese sind im Verhältnis zu den dargestellten Unterschieden wesentlich weniger häufig innerhalb des Quellenkorpus auszumachen. Eines davon ist das folgende, das sich mit dem Engagement bei der Probenarbeit befasst: „Ein gleich sorgfältiges und die ganze Kraft einsetzendes Probieren wie das Matkowskys habe ich eigentlich nur von Friedrich Haase gesehen, der unermüdlich alle seine noch so oft gespielten Rollen auf der Probe genau wie am Abend gab.“⁴⁴⁴ Hinsichtlich seiner schauspielerischen Wesensart wurde Matkowsky mit Mitterwurzer verglichen und eine dahingehende grundsätzliche Ähnlichkeit der beiden festgestellt: „Ein ähnliches Schauspielernaturell war der geniale Mitterwurzer. [...] Beide gleichen sie grandiosen Gewitterlandschaften, die durch zuckende Blitze nicht beständig, aber dann in um so größerer Pracht erhellt werden.“⁴⁴⁵

Insgesamt zeigt sich, dass durch den Vergleich die Konturen jedes einzelnen Schauspielers schärfer umrissen werden. Durch die Gegenüberstellung treten sowohl Eigenheiten und besondere Charakteristika schärfer hervor und bringen die jeweiligen Unterschiede deutlicher zum Ausdruck. Es dürfte zudem deutlich geworden sein, dass auch bei der

⁴⁴² Salten (1913) S. 160f.

⁴⁴³ Bab (1912) S. 93.

⁴⁴⁴ Grube (1909) S. 19.

⁴⁴⁵ Ebd. S. 41f.

Formulierung von Vergleichen Analogien und bildhafte Sprache verwendet werden (siehe das zuletzt angeführte Zitat, in dem von „zuckende[n] Blitze[n]“ die Rede ist).

2.4.5 Figurenzentrierte Darstellungsweise

Auf ein letztes Charakteristikum in der äußeren Form der Quellen ist noch einzugehen. Es handelt sich hierbei um die figurenzentrierten Schilderungen. Was ist darunter zu verstehen?

Bei der Beschreibung, wie ein Schauspieler innerhalb einer Rolle agiert, ist festzustellen, dass die Quelle dabei häufig nicht vom Schauspieler in einer bestimmten Rolle spricht, sondern lediglich von der dargestellten Figur. Wenn es etwa um „Sonnenthal in der Rolle des Nathan“ geht, ist die Rede lediglich von „Nathan“, in keiner Weise von Sonnenthal. Werden also die Mimik und Gestik Sonnenthals in der Rolle des Nathan dargestellt, wird nicht davon gesprochen, dass Sonnenthal die Hand hebt und die Augenbraue nach oben zieht, sondern ist vielmehr von Nathans erhobener Hand oder Nathans nach oben gezogener Augenbraue die Rede. Damit verschwindet der Schauspieler gleichsam hinter der Rolle und geht als darstellendes Individuum, das er ja eigentlich ist, gänzlich verloren. Die Figur tritt dafür vollständig in den Fokus und bildet den Dreh- und Angelpunkt der Schilderungen. Bei der figurenzentrierten Darstellungsweise handelt es sich um kein sprachlich-stilistisches Mittel im engeren Sinn, dennoch zählt sie auch zur Gestaltung der äußeren Form.

Zur Illustration und zum besseren Verständnis betrachten wir im Folgenden einige Beispiele. Einer eindeutigen figurenzentrierten Darstellungsweise bedient sich etwa Helene Richter, wenn sie von Lewinsky in der Rolle des Richard III. berichtet und dessen Verhalten wiedergibt:

Richards Rede und seine Gebärden wurden hastiger, seine Befehle überstürzten sich; seine Reizbarkeit nahm zu. In dem scheuen Blick flackerte Unrast, Mißtrauen, Angst. Je lauter er den Feldherrnton anschlug, desto hohler und unsicherer klang seine Stimme. Im fünften Akt lag eine bleierne Müdigkeit auf seinen bleichen, eingefallenen Zügen. Sein Auge war verschleiert, die Finger bewegten sich nervös. Seine Worte waren zerfahren, matt und dumpf, ein unbestimmtes Angstgefühl schien wie ein Alldruck auf seiner Brust zu lasten.⁴⁴⁶

Ohne den oben angebrachten Hinweis, dass es sich bei der zitierten Passage um die Beschreibung Josef Lewinskys in der Rolle Richard III. handelt, ginge aus dem Zitat der Bezug zu Lewinsky keineswegs hervor.

⁴⁴⁶ Richter, Helene, „Josef Lewinsky“, in: Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft 44 (1908), S. 171-185, hier: S. 178.

Als ein zweites Beispiel sei die Darstellung Kainz' in der Rolle des Romeo angeführt:

Den Gipfel des Glückes erreicht Romeo in der knappen Szene bei Lorenzo, kurz vor der Trauung. Der Franziskaner versucht durch gute Lehren und mit allem Bedacht die überschäumende Leidenschaft zu glätten, aber Romeo hört nur mit halbem Ohre zu, strahlt von innerem Jubel, lächelt bald ihn an, bald in sich hinein, und jeden zweiten Augenblick schaut er nach der Richtung, aus der die Geliebte zur hochzeitlichen Handlung erscheinen muss.⁴⁴⁷

Auch aus diesen Zeilen geht keineswegs hervor, dass sich hinter diesem Romeo Kainz verbirgt. Sie zielen lediglich auf die Übermittlung der von Kainz evozierten Eindrücke und übermittelten Emotionen ab, die gänzlich auf die Rolle des Romeo übertragen und ohne Rückbezug auf den Schauspieler wiedergegeben werden.

Dass sich einige der Verfasser der figurenzentrierten Darstellungsweise bedienen, ist eine wichtige Beobachtung. Denn wie bereits erwähnt wurde, besteht die Aufgabe des Schauspielers in der Verwandlung und damit in dem völligen Zurücktreten der eigenen Persönlichkeit hinter der darzustellenden Figur. Diese Verschmelzung von Schauspieler und Rolle wird mit der ausschließlichen Schilderung der Figur mit der figurenzentrierten Darstellungsweise auch auf schriftlicher Basis vollzogen. Die figurenzentrierte Darstellungsweise ist allerdings nicht die einzige, die bei der Wiedergabe der Realisierung von Rollen herangezogen wird. So ist, wollen wir unsere Beispiele auf die oben angeführten Zitate münzen, mitunter von „Kainz-Romeo“ oder „Lewinsky-Richard“ die Rede oder es wird der Schauspieler gänzlich in den Fokus gerückt. Dennoch sollte bewusst gemacht werden, dass auch die figurenzentrierte Darstellungsweise häufig in den Quellen zu finden und mitsamt ihren Wirkungen auf den Rezipienten zu reflektieren ist.

2.5 Die Kategorien der Beurteilung und Beschreibung

Nachdem die sprachlich-stilistische Gestaltung und damit Aspekte der äußeren Form behandelt wurden, widmen wir uns im Folgenden den eigentlichen Kategorien der Beschreibung und Beurteilung. Einbezogen werden dabei alle diejenigen Aspekte, die als wesentliche Kategorien innerhalb des Quellenkorpus vorkommen.

Die einzelnen Kriterien wurden in drei zentrale Kategorien geschieden, die wiederum in mehrere Teilkategorien eingeteilt wurden. Bei den drei Großkategorien handelt es sich erstens um alle in den Quellen auszumachenden Aspekte, die die Person des Schauspielers

⁴⁴⁷ Gregori, Ferdinand, „Josef Kainz“ (Das Theater, Bd. 3), Berlin / Leipzig 1904, S. 36.

betreffen, zweitens um die den spezifischen Schauspielstil betreffenden Kategorien sowie drittens um die auf die Rolle und das konkrete Spiel bezogenen Kategorien.

Wie bereits unter 2.4 angemerkt, sind Überschneidungen bei der Zitation einzelner Belegstellen nicht gänzlich zu vermeiden; sie werden aber, so gut als möglich, vermieden. Bei der Anführung von Zitaten, bei denen mehr als nur die unter dem aktuell behandelten Gliederungspunkt passenden Aspekte thematisiert werden, die aber dennoch nicht gänzlich isoliert betrachtet und nur auf den passenden Aspekt hin zitiert werden können, wurde die Auswahl aufgrund der zentralen Bedeutung der jeweiligen Facette getroffen.

2.5.1 Die Person des Schauspielers betreffende Kategorien

Zunächst werden die auf die Person des Schauspielers bezogenen Kategorien aufgeführt. Diese nehmen innerhalb der Beurteilungskriterien einen vergleichsweise breiten Raum ein. Hierunter fallen insgesamt vier im Folgenden genauer zu betrachtende Kategorien: Körperliche Konstitution; Persönlichkeit und Charakter; Lebenswandel und Selbstinszenierung sowie Alleinstellungsmerkmale. Vorwegzunehmen ist an dieser Stelle, dass innerhalb der einzelnen Kategorien der Aspekt der Beurteilung mehr oder weniger stark ausgeprägt ist; stellenweise finden sich mehr deskriptive Elemente denn wertende, stets aber unter dem Bezug auf das Schauspiel im Allgemeinen oder die Eignung für eine spezifische Rolle im Speziellen. Wengleich freilich die Beurteilung als eigentlich zentrales Moment der Analyse dient, so ist dennoch nicht zu übersehen, dass der Einbezug auch der weniger wertenden, dafür mehr deskriptiven Passagen erkenntnisreich ist, denn auch – oder gerade – im Deskriptiven lassen sich zeitgenössische Ansichten und Denkmuster ausmachen.

2.5.1.1 Körperliche Konstitution

Widmen wir uns zuerst den Aussagen und Wertungen zur körperlichen Konstitution der Schauspieler. Diese Kategorie ist eine sich durch sämtliche Quellen ziehende, immer wieder thematisierte Größe, die dementsprechend wichtig für die zeitgenössische Urteilsbildung wichtig gewesen zu sein scheint. Unter dem Punkt „Körperliche Konstitution“ sind verschiedene Teilbereiche zu subsumieren. Es handelt sich hierbei in erster Linie um die Aspekte „Schönheit“, „Körpergröße“, „Körperfülle“, „Stimme“ und „Augen“, die immer wieder in den Quellen zur Sprache kommen.

Beginnen wir mit dem Bereich „Schönheit“. So problematisch uns diese Kategorie heute erscheinen mag, so selbstverständlich wird sie in den Quellen immer wieder thematisiert und der Schauspieler auf dieses Kriterium hin überprüft. So positiv die Schönheit eines Schauspielers einerseits zwar gewertet wurde, so wenig war sie andererseits ausschlaggebend für dessen Erfolg. Als bestes Beispiel hierfür mag Lewinsky gelten, über den berichtet wird, dass er trotz seiner ihm zugeschriebenen Hässlichkeit reüssierte: „Er war häßlich... und ist an seinem ersten Burgtheaterabend gleich bejubelt worden.“⁴⁴⁸ So trennte Felix Salten Lewinskys äußere Erscheinung von seinen kognitiven Fähigkeiten, wobei letztere, gepaart mit Fleiß, ihm letztlich zum Erfolg verholfen hätten:

Es steht geschrieben: Josef Lewinsky, das ist die Überwindung des Körpers durch den Geist. Er war klein gewachsen, dürftig von Gestalt, unschön von Antlitz, hatte eine rauhe Stimme, und ist trotzdem ein großer Schauspieler geworden. Welch ein Kampf. Und Welch ein Sieg der Willenskraft, der Energie, der Arbeit. Es steht geschrieben: all sein Ringen galt dem Mangel seiner äußeren Erscheinung. Er hat es selbst gesagt. Es wird unaufhörlich wiederholt. Und nun soll er mit dieser Formel auch der Nachwelt überliefert werden: Josef Lewinsky, das ist der Triumph des Geistes über den Körper. Es steht geschrieben: seine Häßlichkeit hinderte ihn... wo andere im Fluge eroberten, mußte er langsam sich vorwärts streiten. Weil er häßlich war. Trotzdem ist es ihm gelungen... trotzdem hat seine unablässige Arbeit das schier Unmögliche vollbracht.⁴⁴⁹

Lewinsky war also trotz seines angeblichen Mangels an Schönheit Erfolg beschieden, war er doch in der Lage, sein ästhetisches Defizit auszugleichen. Ähnlich verhält es sich, betrachtet man das folgende Zitat, bei Adolf von Sonnenthal. Hierin schreibt Helene Richter über den Schauspieler in der Rolle des Clavigo: „Sonnenthal täuschte durch den Adel seiner Erscheinung über den Mangel an Schönheit hinweg. Man vergaß die schwerfälligen Gesichtszüge über der hohen schmiegsamen Gestalt mit den raschen, sicheren Bewegungen.“⁴⁵⁰ Wie oben bei Lewinsky, bestehen also auch hier den Mangel an Schönheit kompensierende Elemente. Auch Jacob Minor spricht von der mangelnden Schönheit Sonnenthals: „Als einen eigentlich schönen Mann habe ich Sonnenthal nicht mehr kennen gelernt. Soweit ich mich zurückerinnere, hatten seine weichen, runden Züge immer etwas Schwammiges, und die Tränensäcke traten unter den Augen störend hervor.“⁴⁵¹ Das Gesicht Josef Kainz‘ wird ebenfalls als nicht schön beschrieben: „Das Gesicht ist vielleicht unschön, wird aber von der Leidenschaft verschönt, und blitzschnell wechselt der Ausdruck der Züge.“⁴⁵² Wie bei den

⁴⁴⁸ Salten (1913) S. 197.

⁴⁴⁹ Ebd. S. 196.

⁴⁵⁰ Richter (1914) S. 73.

⁴⁵¹ Minor (1920) S. 54.

⁴⁵² Bang (1910) S. 7.

anderen beiden Zitaten wird auch hier ein kompensierender Ausgleich zur mangelnden Schönheit gefunden, der das Gegengewicht zu dem scheinbaren Mangel darstellt.

Neben der Schönheit spielt auch die Körpergröße eine wichtige Rolle innerhalb der Quellentexte. Als Maßstab für eine positiv zu beurteilende Körpergröße erscheint das rechte Mittelmaß. So heißt es über Sonnenthal: „So ist auch seine mehr als mittlere Gestalt nicht größer, als um den Bewegungen, die an der kleinen Gestalt verkümmern, an der allzugroßen das Maß verlieren, ihren vollen plastischen Sinn zu geben.“⁴⁵³ Während der Schauspieler selbst also etwas größer als der Durchschnitt gewesen zu sein scheint, bewegte seine Körpergröße sich noch im als positiv zu wertenden Bereich. Zu kleiner Wuchs führe, wie das Zitat ausweist, zur Verkümmern von Bewegungen, zu großer Wuchs hingegen zum Verlust des rechten Maßes. Neben dem rein ästhetischen Eindruck der äußeren Erscheinung, die sich eben auch durch die Körpergröße definierte, war diese auch maßgebend für die Eignung für bestimmte Rollen beziehungsweise für die Verkörperung bestimmter Typen.

Was Sonnenthal in seinen besten Jahren spielte, war der ideale Mensch von damals: frei schwärmend und nach eigenen Begriffen vornehm. Und er war geschaffen, diesen neuen Menschen, der in Wahrheit nicht existierte, in seiner Kunst zu beglaubigen. Sein prächtiger Wuchs, hochragend und von schönsten Maßen, gab ihm die Haltung und den Schritt der Vornehmheit.⁴⁵⁴

Neben Sonnenthal schien auch Matkowsky über eine ansehnliche Körpergröße verfügt zu haben. In den Schilderungen seiner äußeren Erscheinung taucht auch immer wieder der Eindruck des Löwenhaften auf, wie etwa in folgendem Zitat: „Ihm [Matkowsky] gab die Natur den Leib eines Riesen und die weitaus langenden, königlich packenden Gebärden eines Löwen“⁴⁵⁵.

Eines ähnlichen Vokabulars bediente sich auch Julius Bab:

Sein [Matkowskys] riesiger Körper freilich war so löwenhaft wuchtend in jeder Bewegung, so getragen dröhnend in Stimmklang, daß Formen von festlicher Schönheit, königlicher Pathetik ihm natürlich waren, und seine Natur wuchs in so ungebrochener, unmenschlicher Fülle in alle Höhen und Höllen elementarer Affekte hinein, daß noch die seltensten, wildesten und feinsten Erlebnisse in ihm körperlich zu werden vermochten.⁴⁵⁶

Obgleich Matkowsky dieser Aussagen zufolge durchaus groß – oder immerhin von mittelgroßer Statur – war, zeigte sich Matkowsky keineswegs zufrieden:

⁴⁵³ Eisenberg (1896) S. II f.

⁴⁵⁴ Handl (1908b) S. 156f.

⁴⁵⁵ Bab (1908) S. 30.

⁴⁵⁶ Bab (1912) S. 15.

Matkowskys Gestalt hatte Mittelmaß. Ihm selbst erschien sie zu klein, und er benutzte gern Einlagen in den Schuhen und hohe Absätze, um sich einige Zentimeter größer zu machen. Das war eine seiner kleinen Schwächen. Er hätte auch ohne diese Mittelchen stets die Mitspieler überragt.⁴⁵⁷

Die Bedeutung der Körpergröße dürfte aus diesen Zeilen deutlich werden. Sie scheint eine wesentliche Rolle bei der Gesamterscheinung und -wahrnehmung des Schauspielers eingenommen zu haben.

Während Matkowsky und Sonnenthal zu den körperlich eher großen Schauspielern zählten, verhielt es sich bei Lewinsky anders, denn „Lewinsky war klein, heißt es“⁴⁵⁸. „Unter den eigentlichen Helden war er physisch nur einem einzigen gewachsen: dem kleinen Prinzen Eugen, den er porträtähnlich in der unmittelbaren Nachbarschaft des Monumentes zweimal dargestellt hat“⁴⁵⁹. Wie sich in dieser Äußerung zeigt, bestimmte die Statur eines Schauspielers durchaus die Rollen, die dieser zu bekleiden vermochte.

Kainz schließlich zeichnete sich durch eine mittelmäßige Körpergröße aus. So ist bei Jacob Minor von Kainz' „zwischen Groß und Klein die rechte Mitte haltenden Gestalt“⁴⁶⁰ die Rede. Auch Ludwig Speidel spricht davon, dass Kainz' „Gestalt [...] mittelgroß“⁴⁶¹ sei. Raoul Auernheimer berichtet hingegen von den auf Kainz gerichteten Angriffen, die in dessen angeblich kleiner Statur ihren Ausgang nahmen:

Bis zum Ende seiner Laufbahn standen hinter dem Chor der Bewunderer Leute, die Kainz aus der verhältnismäßigen Dürftigkeit seiner nirgends ans Heroische heranreichenden äußeren Erscheinung einen Vorwurf machen wollten. Natürlich ist das nur ein Vorurteil. Es steht nirgends geschrieben, daß ein großer Schauspieler auch körperlich groß sein muß, und was den größten von allen betrifft, Garrick, mit dem Kainz übrigens nach allem, was wir von dem englischen Schauspieler wissen, die meiste Ähnlichkeit hat, so ist es bekannt, daß er eher klein war.⁴⁶²

Wie schon an anderer Stelle angeführt, zeigt sich auch in diesem Zitat wiederum die nur relative Bedeutsamkeit der Körpergröße für den Erfolg eines Schauspielers.

Mit der Beschreibung der Körpergröße einher geht drittens meist auch die Bezugnahme auf die Körperfülle des Schauspielers. Lewinsky sei, so Jacob Minor, aus der zunehmenden Körperfülle ein Vorteil erwachsen: „Wie Iffland besitzt auch Lewinsky einen interessanten Kopf, dessen einstmals sprichwörtliche, jedoch sehr übertriebene Häßlichkeit bald

⁴⁵⁷ Grube (1909) S. 15.

⁴⁵⁸ Handl (1908a) S. 214.

⁴⁵⁹ Minor (1920) S. 96.

⁴⁶⁰ Ebd. S. 208.

⁴⁶¹ Speidel, Ludwig, „Josef Kainz“, in: Deutsch (1924), S. 36-40, hier: S. 37.

⁴⁶² Auernheimer (1924) S. 23.

verschwand, als sich, nach den Tagen der Not, die Ecken abzurunden und nach und nach eine behagliche Fülle anzusetzen begann.“⁴⁶³ Bezogen auf Sonnenthal fällt die Äußerung, dieser habe eine adelig anmutende Figur vorzuweisen, die trotz zunehmender Fülle nichts an ihrer Ästhetik einbüße: „Der schöne Empfehlungsbrief, den die Natur dem Künstler mit auf den Weg gegeben, lag nicht in den Zügen, sondern in der Figur, deren Adel durch die zunehmende Fülle im Laufe der Jahre nur wenig beeinträchtigt worden ist.“⁴⁶⁴ Die Figur Kainz‘ hingegen zeichnete sich durch Schlankheit aus. So spricht Julius Bab von „[s]eine[r] rutenschlanke[n] Gestalt“⁴⁶⁵, Hermann Bahr von Kainz‘ „schlanke[m], turnerisch geschmeidige[m] Leib, so gestählt als biegsam“⁴⁶⁶ und Herman Bang berichtet, Kainz‘ Körper sei „schmächtig, geschmeidig aber wie der Stahl der Damaszenerklinge“⁴⁶⁷. In lyrische Form verpackt berichtet auch Hugo von Hofmannsthal von Kainz‘ Statur: „Wie er schmal, / Gleich einem Knaben, *stand!* O kleine Hand / Voll Kraft, o kleines Haupt auf feinen Schultern“⁴⁶⁸.

Ein weiterer wichtiger Aspekt bei der Schilderung der körperlichen Konstitution war die Beschreibung der stimmlichen Anlagen des Schauspielers, die, wie auch die Körpergröße und -fülle, zu den zentralen Konstituenten der körperlichen Verfassung zählten. Insbesondere der Stimmlage des jeweiligen Schauspielers kam große Bedeutung zu. So hatte etwa das Burgtheater eine ganz klare Vorstellung davon, welche Stimmlage für weibliche sowie männliche Schauspieler die geeignetste war:

Im Burgtheater, das allen Extremen abhold ist, schlägt unter den männlichen Stimmen der Baryton vor, wie unter den weiblichen der Mezzosopran. Alle bedeutenden Schauspieler des Burgtheaters – wenigstens so weit ich es kenne – haben Baryton besessen; tiefer Baß und Tenor, der Baß als zu derb, der Tenor als zu unmännlich, haben im Burgtheater stets ebenso gestört, wie eine übergroße oder unterkleine Gestalt, es sei denn, daß sie zu komischen Wirkungen willkommen waren. Die Stimme drückt die Seele vielleicht am Unmittelbarsten aus; sie ist schon an sich eine geistige Macht.⁴⁶⁹

Wie aus dem obigen Zitat hervorgeht – das gegen Ende auch auf die Bedeutung der angemessenen Körpergröße Bezug nimmt – war die vom Burgtheater favorisierte männliche Stimmlage der Bariton. So konnte sich Sonnenthal glücklich schätzen, als seine Stimme diesem Kriterium entsprach:

⁴⁶³ Minor (1920) S. 87.

⁴⁶⁴ Ebd. S. 54.

⁴⁶⁵ Bab (1912) S. 21.

⁴⁶⁶ Bahr (1906) S. 23f.

⁴⁶⁷ Bang (1910) S. 7.

⁴⁶⁸ Hofmannsthal (2013) S. 634. Hervorhebung im Original.

⁴⁶⁹ Eisenberg (1896) S. IIf.

Sein Organ war ein tiefer Bariton von warmem und weichem Klange, der seine charakteristische Ausbildung gleichfalls am Konversationsstück erhalten hat. Ihm verdankte der Künstler die schöne Ausbildung der Mittellage, des gewöhnlichen Sprechtones. Auch die höhere Lage war für die feinen Nuancen der Konversation prächtig geschult; während die Sprechöne tief hinten am Gaumen gebildet wurden, setzte er mit den hellen Nasen- und Kopftönen nach Art der Franzosen die Lichter auf. Im Komischen wie im Tragischen hat er mit diesen Tönen die höchste und unmittelbarste Wirkung erzielt, wo es sich bloß um eine Nuance oder um einen schrillen Aufschrei handelt.⁴⁷⁰

Eisenberg beschreibt Sonnenthals Stimme folgendermaßen:

Sonnenthal besitzt das männliche Organ des Burgtheaters. [...] Sonnenthal's Baryton ist umfangreich und voll Wohllaut: einschmeichelnd weich, wo es sein soll, einer großen Kraftanstrengung fähig, wo es sein muß. Seine lebenswürdige Kunst, die Herzen gefangen zu nehmen und zu besiegen, sein starkes Vermögen, sie zum Mitleid hinzureißen und zu erschüttern, ist schon in seiner Stimme vorgebildet.⁴⁷¹

Hinsichtlich der ihm zur Verfügung stehenden Stimme konnte sich auch Adalbert Matkowsky glücklich schätzen, hatte er doch eine „Stimme ohne Schranken, vom Kinderlachen bis zum Wahnsinnschrei melodisch schwellend im meergleichen Erbrausen tiefsten Gefühls“⁴⁷², oder, um es anders zu formulieren, „wie es im Theaterrotwelsch freilich nicht sehr poetisch heißt, eine ‚mächtige Röhre‘!“⁴⁷³

Matkowskys Stimme war, bis zu seinen letzten Lebensjahren, klangvoll und gewaltig, zugleich aber von dem süßesten Wohllaut, ohne dabei jemals ins Weichliche umzuschlagen. Von dem ganzen Zauber dieses in jedem Tone beseelten Organs kann sich nur der eine Vorstellung machen, der Matkowsky in seiner Jugendzeit gehört hat.⁴⁷⁴

Wie auch Sonnenthals entsprach Matkowskys Sprechstimmlage der vom Burgtheater favorisierten, handelte es sich im Falle Matkowskys doch um

eine Stimme von edlem Baritonklang, die vom unterdrückten Naturlaut der gehemmten Kraft, vom weichen, leise schwirrenden Klage-ton des Zweifels und der Resignation bis zu den hastigen Donnerschlägen des Affektes alle Register beherrschte, ohne jemals ins Kreischende, in die Manier der gerissenen Töne zu fallen.⁴⁷⁵

Auch Kainz' Stimmlage war der Bariton, driftete aber nach oben in den Tenor hin ab:

Sein Organ, ein hoch in die Tenorlage hinaufreichender und in allen Registern gleichmäßig ausgebildeter Bariton, war scharf und hell, aber auch ausdauernd wie eine Damaszener Klinge, und es gab sich willig zu allen Anforderungen her. Kainz verstand erschütternde und hinreißende Töne aus der Brust und aus dem Halse zu holen, er war Falsettist und Bauchredner

⁴⁷⁰ Minor (1920) S. 56.

⁴⁷¹ Eisenberg (1896) S. IIIf.

⁴⁷² Bab (1908) S. 30.

⁴⁷³ Grube (1909) S. 75.

⁴⁷⁴ Ebd. S. 17.

⁴⁷⁵ Klaar, Alfred, „Adalbert Matkowsky“, in: Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft 46 (1910), S. 140-153, hier: S. 145.

zugleich; eigentlich versagt waren ihm nur die weichen und dunklen Molltöne, deren Wirkung er durch ein leises Vibrieren mit der Stimme zu umschreiben suchte⁴⁷⁶.

Während in der zitierten Passage ein sehr positives Bild der stimmlichen Mittel, über die Kainz verfügte, gezeichnet wird, gestaltete sich die Kritik an anderer Stelle anders: „Die Stimme ist nicht groß, aber jedes Gefühl entlockt ihr den gewollten Klang“⁴⁷⁷; „die Stimme ist ein Bariton-Tenor, in der Sprechlage etwas trocken, erst in der höheren Lage Klang und Kraft gewinnend“⁴⁷⁸. Positiver gestaltet sich hingegen die folgende Äußerung Felix Saltens: „Der unbegreiflich süße Jubel seiner Stimme wird oft noch über uns sein wie das ferne Singen einer Lerche.“⁴⁷⁹

Nicht durchgängig positiv fallen die Urteile über die stimmlichen Anlagen Josef Lewinskys aus, was insofern verwundert, als sich gerade Lewinskys Popularität aus der Bewunderung für dessen sprecherische Leistungen speiste. Daher liegt die Vermutung nahe, Lewinsky sei in der Lage gewesen, die ungünstigen stimmlichen Anlagen durch die zielführende Anwendung der richtigen Technik zu überwinden. Auch hier muss der Schauspieler also in der Lage gewesen sein, wie schon hinsichtlich seines Mangels an Schönheit, ungünstige körperliche Gegebenheiten auszugleichen. In Kapitel 2.1.4 befassten wir uns unter anderem mit den von Nebert und Neuber für heutige Beurteilungszwecke ausgewiesenen stimmlichen Kriterien. Dabei wurde darauf hingewiesen, dass „insbesondere [für] den Stimmklang [...] die bewusst variierbaren (pathognomischen) Anteile von Interesse [sind], also nicht die (physiognomisch bedingten) Eindrücke über die ‚Schönheit‘ der jeweiligen Stimme“⁴⁸⁰. Wenngleich um 1900 die angeborenen, physiognomisch vorbestimmten Mittel thematisiert wurden, spielte dennoch – wie heute – die Frage nach dem jeweiligen Einsatz der stimmlichen Mittel die letztlich entscheidende Rolle für die Beurteilung des Schauspielers.

Lewinskys Stimme sei eine „Stimme ohne Klang“⁴⁸¹ gewesen. Sie

hatte nicht die Naturfarbe einer menschlichen Seele; sie klang wie ein Sprachrohr, durch das der Geist redet. Sie war nicht die Musik einer Persönlichkeit, sondern ihr Instrument; aber freilich so untadelig blank, so präzise und gehorsam, daß auch ihr gottgegebenes Wunder neben den gottgegebenen Wundern der persönlich beseelten Stimmen in Herrlichkeit bestand.⁴⁸²

⁴⁷⁶ Minor (1920) S. 208f.

⁴⁷⁷ Bang (1910) S. 7.

⁴⁷⁸ Speidel (1924) S. 37.

⁴⁷⁹ Salten (1913) S. 164f.

⁴⁸⁰ Nebert / Neuber (2009) S. 6.

⁴⁸¹ Handl (1908a) S. 214.

⁴⁸² Ebd. S. 217.

Trotz der beschriebenen Mängel zeichnete sich die Stimme Lewinskys im Positiven durch ihre Kraft aus:

Ganz ohne sinnlichen Reiz ist auch das Organ, das voll, aber hohlklingend aus der Brust und dem Halse kommt und, wie bei vielen Zeitgenossen Dawisons, erst durch die Resonanz in der Nasenhöhle einige nasale Metallkraft zu erhalten scheint. Im übrigen aber besitzt Lewinskys Organ einen ziemlich bedeutenden Umfang und eiserne Kraft, die durch die meisterhafte Behandlung im Laufe der Jahre noch zugenommen hat. Die eiserne Willenskraft Richards III., die zynischen Reden Franz Moors oder der rohe Kasernenton des Fähndrichs Jago kommen mit dieser Stimme wirksam zur Geltung, die einen breiten, derben und rauhen Charakter hat und der fein zugespitzten Sprache der Höflinge gerade entgegengesetzt ist.⁴⁸³

Wie das Zitat zeigt, werden auch im Hinblick auf die Stimme Rückschlüsse auf die Eignung eines Schauspielers für die Bekleidung bestimmter Rollen gezogen.

Als letztes zu berücksichtigendes Merkmal, das bei der Schilderung der körperlichen Konstitution eine Rolle spielte, ist auf die Augen hinzuweisen. Auch auf diese wird in den Quellen verschiedentlich Bezug genommen. Inwiefern konnten die Augen einer Beurteilung unterzogen werden? Wie das folgende Zitat zeigt, spielte die Augenfarbe im Hinblick auf bühnentechnische Aspekte eine nicht unerhebliche Rolle: „Das blaue Auge, das namentlich bei Beleuchtung nicht so starr und stechend wirkt wie das braune, ist am besten geeignet, die verschiedensten Seelenregungen widerzuspiegeln.“⁴⁸⁴ Blaue Augen vertrugen sich mit der Theaterbeleuchtung demnach am besten. Wie das Zitat zeigt, wurden bühnentechnische Aspekte hier mit den äußeren, physiognomischen Anlagen des Schauspielers in Verbindung gebracht.

Über derartig bühnenverträgliche Augen verfügte Matkowsky: „Sein Gesicht hatte nichts Germanisches, ein Romane hätte er scheinen können, oder ein vornehmer Pole, wenn nicht das echt deutsche blaue Auge treuherzig und kindlich unter den dunklen Locken hervorgeschaut hätte.“⁴⁸⁵ Regelrecht schwärmerisch führt Grube im Hinblick auf Matkowskys Augen weiter aus: „Ein Auge, wie es Matkowsky besaß, habe ich nur einmal wiedergesehen. Edwin Booth hatte es auch, dieses Bergseeauge, das so tieftraurig träumen und so dämonisch und wild aufblitzen konnte.“⁴⁸⁶ Weniger ausdrucksvoll schien Sonnenthals Auge gewesen zu sein:

Die Augen hatten weder durch Farbe noch durch Glanz einen natürlichen Reiz; nur durch künstliche Vergrößerung oder Verkleinerung gewann ihnen der Künstler ihren sprechenden Ausdruck ab. Wie sich jeder Mann von Welt mehr oder weniger ein ‚Gesellschaftsgesicht‘

⁴⁸³ Minor (1920) S. 87.

⁴⁸⁴ Grube (1909) S. 15.

⁴⁸⁵ Ebd.

⁴⁸⁶ Ebd.

zurecht legt, das gewissermaßen seine natürliche Toilette bildet, so war Sonnenthal die künstliche Vergrößerung der Augen und die künstliche Verkleinerung der Lippen zur Natur geworden.⁴⁸⁷

Lewinskys Augen werden auf folgende Art und Weise charakterisiert:

Der nicht unfreundliche Ausdruck der Züge, durch die einstmals sehr lichten blonden Haare und die blaugrauen Augen unterstützt, wird erst durch das Spiel der Muskeln in das Gegenteil verwandelt. Dann legen sich finstere Falten über die Augen und um den Mund, die Augen nehmen einen drohenden Ausdruck an.⁴⁸⁸

Kainz' Augen schließlich werden als ausdrucksstark beschrieben: „die Gesichtszüge sind nicht bedeutend, ausdrucksvoll nur Auge und Mund“⁴⁸⁹.

Die Ausführungen dürften deutlich gemacht haben, welche breiten Raum die Schilderungen der körperlichen Konstitution der Schauspieler in den Quellen einnahmen und wie eng spezifische körperliche Charakteristika mit der Eignung für bestimmte Rollen verknüpft waren. In den meisten Fällen herrschten konkrete Vorstellungen von positiven oder negativen Veranlagungen vor, wobei die Unmöglichkeit des Erfüllens des Kriteriums nicht zwangsläufig über den Erfolg oder Misserfolg eines Schauspielers entschied. Defizite konnten stets durch kompensatorische Mittel ausgeglichen werden. Es konnte also etwa eine zielführend eingesetzte Technik genutzt werden, um einen körperlichen Mangel zu kompensieren. Damit steht die Jahrhundertwendezeit in gewisser Hinsicht in Einklang mit heutigen Beurteilungskriterien. Heutige Beurteilungen fokussieren allein die Nutzung der Stimme, nicht jedoch deren grundsätzliche Veranlagung. Um 1900 wird zwar der Beschreibung der körperlichen Konstitution sehr viel Raum gegeben, doch war letztlich der Einsatz des Körpers ausschlaggebend, nicht dessen grundsätzliche Beschaffenheit.

2.5.1.2 Persönlichkeit und Charakter

Dass die körperliche Konstitution Rückschlüsse auf die Eignung für die Bekleidung bestimmter Rollen zulässt, mag plausibel und als nicht allzu weit hergeholt erscheinen. Überraschend hingegen mag es wirken, dass in den Quellen auch Verbindungslinien zwischen der Persönlichkeit und dem Charakter des Schauspielers mit dessen künstlerischem Schaffen, insbesondere seinem Herangehen an eine Rolle, entwickelt werden. In diesem Kontext finden sich kaum eindeutig positive oder negative Beurteilungen

⁴⁸⁷ Minor (1920) S. 54.

⁴⁸⁸ Ebd. S. 87.

⁴⁸⁹ Speidel (1924) S. 37.

in den Quellen, sondern vielmehr Beschreibungen des jeweiligen Charakters und die Darlegung seiner Auswirkungen auf die schauspielerische Arbeit. Wenngleich es sich bei der Kategorie „Persönlichkeit und Charakter“ also weniger um ein hartes Beurteilungskriterium im engeren Sinne handelt, mit dem schwarz-weiß-malerisch eindeutig in „gut“ und „schlecht“ geschieden wird, ist eine Berücksichtigung dieser Kategorie dennoch wichtig, führt sie doch verschiedene Punkte auf, die erstens Rückschlüsse auf den Zeitgeist zulassen und zweitens die Rekonstruktion der jeweiligen Schauspielerpersönlichkeit und mit dieser zusammenhängende künstlerische Herangehensweisen ermöglichen. Die Thematisierung der Persönlichkeit der einzelnen Schauspieler scheint den Zeitgenossen wichtig gewesen zu sein, findet diese doch reichen Niederschlag in den Quellen.

Wie schon hinsichtlich Matkowskys körperlicher Verfassung, so wird in den Quellen auch bezüglich seiner Persönlichkeit auf das Kraftvolle, Löwenhafte verwiesen. So habe Matkowsky über eine „glänzende und starke Persönlichkeit“⁴⁹⁰ verfügt. Matkowsky sei ein „Kerl von großem Wesensformat [gewesen]. Bei Wein und Weib, in Schänke und Schlafkammer ihm [Albert Niemann] ähnlich. Im Taumel von der Begierde zum Genuß; und im Genuß nach Begierde verschmachtend.“⁴⁹¹ Das Temperament, von dem Matkowsky beherrscht zu sein schien, bedeutete für sein künstlerisches Schaffen jedoch auch eine gewisse Herausforderung, denn „[a]ls das gewaltige Temperament zum Vorschein kam, hielt es schwer, es künstlerisch zu fassen und zu erziehen.“⁴⁹² Als temperamentvoll galt auch Josef Lewinsky: „Dem starken Temperament, das mit Dämonen nicht unbekannt ist, verband sich eine Phantasie, die über jene Geistesblitze und kühnen Kombinationen verfügte, welche ein Geschenk der Götter an ihre Bevorzugten sind. Und beiden hielt eine kühl abwägende Logik das Gleichgewicht.“⁴⁹³

Neben dem mächtigen Temperament spielte auch die Ruhelosigkeit eine Rolle in Matkowskys künstlerischem Schaffen: „Matkowsky war eine ruhelose Künstlernatur; er hätte es nicht ertragen, sich bei Fertigem zu bescheiden: neue Gestalten in sich aufsteigen zu lassen, war für ihn Lebensnahrung, ja Leben selbst.“⁴⁹⁴ Unter diesem Aspekt betrachtet, brachte Matkowskys Charakter auch viel produktive Kraft, die Lust am Schaffensprozess

⁴⁹⁰ Zabel (1898) S. 555.

⁴⁹¹ Harden (1910) S. 449.

⁴⁹² Zabel (1898) S. 559.

⁴⁹³ Richter (1914) S. 22.

⁴⁹⁴ Klaar (1910) S. 152.

mit sich. Zu Höchstleistungen anspornend wirkte noch ein weiterer Wesenszug Matkowskys:

Ihn erfüllt ein verzehrender Ehrgeiz, es allen andern zuvorzuthun; er ist dankbar für jedes Lob, empfindlich gegen Tadel, aber viel zu gescheit, um diese Reizbarkeit seines Wesens offen zur Schau zu tragen. Aber die scheinbare Gleichgültigkeit seines Wesens ist nur eine klug gewählte Maske. Dahinter steckt das brennende Verlangen, den Erfolg an sich zu reißen, und der maßlose Verdruß darüber, daß er sich nicht verstanden glaubt.⁴⁹⁵

Wie die Beispiele zeigen, konnten bestimmte Charakterzüge befruchtend auf den künstlerischen Prozess wirken, andere wiederum stellten vielmehr eine Herausforderung dar. Manche Charaktereigenschaften konnten mitunter humoreske Züge aufweisen, wie das folgende Beispiel Matkowskys zeigt:

Wenn er bei guter Laune war, unterlag er nicht selten der Versuchung, seine Partner ein wenig in Verlegenheit zu bringen und ihnen, selbstverständlich in harmloserer Art und Weise, kleine Überraschungen zu bereiten. So hatte er einen kleinen Trick, den er gern anwandte und der ihm ersichtlich kein geringes Vergnügen bereitete. Wenn es auf den Proben verabredet worden war, daß etwa ein Ritter aus dem Gefolge des Helden nahe an diesen herantreten mußte, vielleicht um eine Mitteilung zu machen, die von der Umgebung nicht gehört werden sollte, dann liebte es unser Adalbert, bei der Vorstellung, noch ehe der Träger dieser Rolle sich ihm vorgeschriebener- oder verabredetermaßen nähern konnte, eine imperatorische Handbewegung zu machen. Es gewann also jetzt den Anschein, als ob der Betreffende sich beeilte, in unterwürfigstem Gehorsam dieser befehlenden Geste Folge zu leisten – und das tat unserem Adalbert wohl, war es doch ein sichtbarer Beweis seiner Herrscherwürde.⁴⁹⁶

Bezogen auf Adolf von Sonnenthal spielte die wiederholte Betonung seiner Herzensbildung eine wichtige Rolle innerhalb des Quellenkorpus. So beschreibt Heinrich Laube Sonnenthals Charakter folgendermaßen: „Der Grundzug seines Wesens ist eine tiefe Herzensgüte, und so wurde bei ihm die kalte Technik des Umganges mit Menschen zu einer Angelegenheit des warmen Herzens, so wurde bei ihm der Takt zum Herzenstakt, und selbst die äußerlichsten Gesellschaftsformen erhielten bei ihm innerliche Bedeutung.“⁴⁹⁷ Dementsprechend sei Sonnenthal um die Wahrung von Harmonie bemüht gewesen und zielte auf das Maßvolle, Gediene; die Verkörperung des Überschäumenden und Leidenschaftlichen lagen ihm fern:

seinem innersten Wesen, dessen Schwerpunkt das glückliche Ebenmaß der Kräfte, die wohlthuende und befreiende Harmonie bildete, lagen Leidenschaftsstürme, unkontrollierte Ausbrüche glutvollen Empfindens ebenso fern wie die mit dem Seziermesser der philosophischen Analyse zergliedernde Charakteristik und das eigensinnige Verbohren in die letzten psychologischen Abgründe.⁴⁹⁸

⁴⁹⁵ Zabel (1898) S. 561.

⁴⁹⁶ Grube (1909) S. 84f.

⁴⁹⁷ Laube (1891) S. 10.

⁴⁹⁸ Richter, Helene, „Adolf von Sonnenthal“, in: Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft 46 (1910), S. 130-140, hier: S. 130f.

Die von Herzensgüte dominierte Persönlichkeit Sonnenthals war für die Verkörperung bestimmter Figuren problematisch: „Sonnenthal wußte, daß er eine weiche Natur ist. Aber Weichheit darf man nicht zeigen (ich bemerke das als goldene Grundregel für alle, die Liebhaber sein und spielen wollen).“⁴⁹⁹ In dieser Äußerung verbirgt sich neben dem Verweis auf Sonnenthals „Weichheit“ auch ein allgemeiner Hinweis auf ein zu beachtendes Kriterium in der Verkörperung eines Liebhabers. Über die Befassung mit den Charakteristika und Persönlichkeitsmerkmalen der Schauspieler gelangt man dementsprechend leicht an die Frage nach den in der Rolle auszudrückenden Charakteristika der darzustellenden Figur. Es zeigt sich, wie wichtig die kritische Reflexion des persönlichen Charakters ist, um sich für eine Rolle zu wappnen, innerhalb derer ja wiederum Charakteristika der Figur dargestellt werden müssen. Schnittmengen und Diskrepanzen bleiben diesbezüglich nicht aus, sodass eine Durchleuchtung der eigenen Persönlichkeit sinnig erscheint. Insofern verwundert die Befassung der Quellen mit dem Charakter und den Persönlichkeitsmerkmalen der Schauspieler nicht.

In lyrischer Form befasste sich Paul Wilhelm mit Sonnenthals Charakter und stellte ebenfalls dessen Herzensgüte in den Fokus seiner Verse: „Vom dunkeln Goldgrund deines Herzens flammte / Der Schönheit Strahl empor, der die Gestalten, / Die du erschufst, mit wundersamem Leuchten / Gleichsam von innen her erglühen machte, / Und dunkeln Schatten warmes Leben lieh.“⁵⁰⁰ Die von Sonnenthal verkörperten Figuren wurden nach Aussage des Zitats also mit Herzensgüte geformt. So ist laut Ludwig Speidel zur Sonnenthalschen Kunst zu sagen, dass sie

– und das ist das letzte und schönste Wort, das man sagen kann – [...] auf dem festen Grunde edler Menschlichkeit [ruht]. Es hat sich in dem gefährlichen Spiele schauspielerischer Selbstentäußerung einen einfachen Sinn und ein warmes Herz zu wahren gewußt. In ihm sprudelt der lebendige Quell menschlicher Güte⁵⁰¹.

Sonnenthals Herzensgüte und Persönlichkeit insgesamt habe dem Schauspieler, so Jacob Minor, zum Erfolg verholfen: „und gewohnt, alle Lebensgeister unter die Waffen zu rufen, wo es die Sache der Kunst galt, hat er überall den Sieg auf seiner Seite gehabt. Er hat es gekonnt durch die Kraft seiner ehrlichen Kunst, die tief in seiner lauterer Persönlichkeit, in seinem goldenen Herzen wurzelte“⁵⁰². Die Grandezza der Sonnenthalschen Kunst zu

⁴⁹⁹ Laube (1891) S. 11.

⁵⁰⁰ Wilhelm, Paul, „An Adolf von Sonnenthal. Zum 50 jährigen Burgtheater-Jubiläum“, in: Bühne und Welt 8 1905/06 (1906), S. 705-708, hier: S. 705.

⁵⁰¹ Speidel (1906) S. 713.

⁵⁰² Minor (1920) S. 79.

erkennen sei, so das folgende Zitat, allerdings nur denjenigen Menschen möglich, die selbst ebenso über ein – im übertragenen Sinne verstanden – intaktes Herz verfügten; das Urteil über eine schauspielerische Darbietung hängt demnach, spinnen wir den Gedanken weiter, nicht allein vom Schauspieler, sondern ebenfalls vom Rezipienten ab.

Sein [Sonnenthals] Herz war lauterer Gold. Darum war Sonnenthal auch kein Schauspieler, den man aus der Analyse einzelner Rollen am deutlichsten erkennt. Er war ja reich genug an schönen Einzelheiten und an feinen Details. Wer ihm aber [...] in seinen echten Rollen die Sucht nach Männchen und nach Mätzchen vorwarf, dem fehlte das Organ, mit dem seine Kunst allein gemessen und verstanden werden konnte: denn selbstverständlich wirkt, was aus dem Herzen kommt, auch wiederum nur auf das Herz.⁵⁰³

Während Sonnenthal als besonnen und gütig galt, schien Kainz' Persönlichkeit wesentlich mehr Ecken und Kanten aufzuweisen: „Kainz, wie hoch er sich über die Genossen hob, war ein Schauspieler, reich beladen mit allen guten und ungunen Eigenschaften des Berufs. Reizbar, leicht verstimmt, von jedem Winde der Launen bewegt, wie er war, ließ er sich aus dem Boden, in dem er wurzelte, entführen“⁵⁰⁴. Die Launenhaftigkeit Kainz' wird auch im folgenden Zitat thematisiert: „Josef Kainz war, obwohl ein Großmensch, häufig von Stimmungen beherrscht: er gehorchte Eindrücken und geriet zeitweilig in Abhängigkeit von seiner engeren Umgebung. Eine Kleinigkeit war manchmal imstande, ihn aus der Fassung zu bringen.“⁵⁰⁵ Hermann Bahr sah in dem unsteten Naturell Kainz' auch positive Aspekte, die sich günstig auf den künstlerischen Prozess auswirkten:

Im Leben mag er nervös ausfahrend, ungeduldig sein, wie ein Gefangener. Gefangene sind wir alle jetzt und dies entstellt uns, weil es uns verwehrt auszuschreiten, uns auszustrecken, auszuatmen; so müssen wir uns verdrücken, verengen, verkrümmen. Er aber bricht aus: auf die Bühne, hier ist er frei, hier darf er, was keiner von uns darf, er darf zu sich selbst! Und es ist nichts ‚Zeitliches,‘ wodurch er dann auf uns wirkt, sondern er stellt das ewige Wesen des Jünglings dar, des reinen Jünglings, bevor ihn noch die Tücke der Welt eingefangen hat. Ich habe vor Jahren schon gesagt: die Kunst des Kainz ist die Darstellung des platonischen Jünglings.⁵⁰⁶

Neben dem häufigen Verweis auf Kainz' Unrast und Launenhaftigkeit, wird auch von seiner Genialität gesprochen:

Die eigentliche Triebfeder seiner Persönlichkeit war das Genialische, weniger der Intellekt als der Impuls. Die halb verstandesgemäße, halb instinktive Potenz, die bei seiner künstlerischen Arbeit im Vordergrund stand, ist vielleicht am besten als intensive Nerventätigkeit zu

⁵⁰³ Ebd. S. 60f.

⁵⁰⁴ Brahm (1910) S. 17.

⁵⁰⁵ Kronfeld, Ernst Moriz, „Kainz-Anekdoten“, in: Deutsch (1924), S. 96-99, hier: S. 97. In welchem Konflikt die Launenhaftigkeit Kainz' münden konnte, zeigt das Beispiel auf Seite 153.

⁵⁰⁶ Bahr (1906) S. 24f.

bezeichnen. Er besaß eine Art verfeinertster Nervenspürkraft, die stets den Lebensnerv der Gestalt traf und bloßlegte.⁵⁰⁷

In diesem Zitat zeigt sich der enge Zusammenhang zwischen der Persönlichkeit des Schauspielers einer- und dessen Herangehen an den künstlerischen Schaffensprozess andererseits.

Ebenso komplex wie die Kainzsche Persönlichkeit war offenbar diejenige Lewinskys. Der Schauspieler scheint eine ganze Bandbreite an unterschiedlichen charakterlichen Facetten aufgewiesen zu haben:

Lewinsky hat Zeit seines Lebens für eine interessante Persönlichkeit gegolten. [...] Die Persönlichkeit Lewinskys war eine außergewöhnlich komplizierte, noch komplizierter dadurch, daß ihr künstlerisches Profil sich mit dem rein menschlichen nicht immer vollkommen deckte. Skepsis und Gläubigkeit, Aufklärung und Romantik, Energie und Problematik, Melancholie und Humor, grübelnder Tiefsinn und gutmütiges Behagen, Askese und Genußlust, Treuherzigkeit und Verstandesschärfe, die männliche Selbständigkeit eines hartnäckigen Willens und ein lässiges Sichttreibenlassen – aus einer so bunten Menge reich abgetönter Farben setzte sich das Spektrum dieses merkwürdigen Charakters zusammen, dessen Gesamtanblick dennoch das ungebrochene Licht eines ganzen Menschen von eindeutig klarer und aufrechter Gesinnung ergab. So ist er unter uns gewandelt als einer, der das Leben ernst nimmt, ohne in Bitterkeit und Sarkasmus zu verfallen, als einer, der die Geschenke des Daseins empfängt, ohne sie zu bekritteln, als einer, der über die Menschen urteilen kann, ohne sie zu verachten.⁵⁰⁸

Wie bereits angesprochen, geht es in der vorliegenden Untersuchung nicht nur darum, die vier Schauspieler und ihre künstlerische Arbeit möglichst genau zu rekonstruieren, sondern ebenso darum, anhand der Quellen Einblick in die um die Jahrhundertwendezeit bestehenden Auffassungen von künstlerischen Prozessen und die Beurteilungskriterien insbesondere sprechkünstlerischer Leistungen zu erhalten und darüber wiederum möglichst umfassend den um 1900 bestehenden Zeitgeist zu beleuchten. Insbesondere das oben angeführte Zitat gewährt einen dahingehenden Einblick und führt das an den unterschiedlichsten Begrifflichkeiten und sprachlich-stilistischen Raffinessen reiche Vokabular vor Augen, das den Schreibstil der Jahrhundertwendezeit prägte. Wenngleich sich darin eine – aus heutiger Sicht betrachtet – umständliche Ausdrucksweise offenbart, zeigt uns diese wiederum den andersartigen Charakter der zu fokussierenden Zeit. Schreib- und Sprechstil einer Epoche sind gewiss miteinander verflochten und spiegeln insgesamt die Sprache und Sprechweise, manifestiert in schriftlicher wie mündlicher Form, der Zeit wider. Insofern sollte auch stets mitbedacht werden, dass die angeführten Quellenzitate – und dies gilt eben in besonderem Maße für das zuletzt angebrachte – in ihrer Gesamtheit bei der Rekonstruktion des Zeit-

⁵⁰⁷ Richter (1911) S. 3.

⁵⁰⁸ Richter (1914) S. 21.

geistes hilfreich sein können und deshalb nicht nur hinsichtlich ihres inhaltlichen Aussagegehaltes, sondern auch bezüglich ihrer äußeren Form (vgl. Kapitel 2.4) als wertvolle Fenster in die zu untersuchende Zeit wertzuschätzen sind.

Neben den beschriebenen Persönlichkeits- und Charaktermerkmalen der Schauspieler und deren Einfluss auf die künstlerischen Prozesse der Charakterisierten soll abschließend noch auf einen bestimmten Aspekt eingegangen werden, der in den Quellen eine nicht unerhebliche Rolle spielt. Es handelt sich um die Schilderung des Arbeitsethos und des Fleißes, die dem Schauspieler zugemessen werden. Als erstrebenswert galt freilich ein gewissenhaftes und schaffensfreudiges Verhalten; gewisse Charaktereigenschaften der Schauspieler passten zu dieser Maxime, andere hingegen liefen dieser konträr. Fest steht aber, dass die Thematisierung von Arbeitsfleiß und Gewissenhaftigkeit innerhalb der Quellen im Zusammenhang mit den Persönlichkeitsmerkmalen der zu fokussierenden Schauspieler steht.

Max Grube überliefert ein Bild von einem hohen Arbeitsethos Adalbert Matkowskys. So sei der Schauspieler trotz zeitweiliger Launenhaftigkeit bei den Proben nie nachlässig gewesen: „Matkowsky war am Abende oft ungleich, Stimmungen und Launen unterworfen, - nachlässig probieren habe ich ihn nie gesehen.“⁵⁰⁹ Auch hinsichtlich der Gegebenheiten, vor denen Matkowsky spielte, etwa hinsichtlich der Publikumsgröße oder der jeweiligen Bühnenverhältnisse, machte der Schauspieler Grube zufolge keinen Unterschied und agierte stets gleichermaßen engagiert:

Die Bühne war für ihn die Bühne, ganz einerlei, ob sie in voller Beleuchtung strahlte und die lauschende Menge sich vor ihr drängte oder ob sie nur von einigen Lampen notdürftig erhellt war und unten ein schwarzer Abgrund gähnte. Trat er aber auf die Bretter, so mußte er auch ‚voll und ganz‘ Schauspieler sein. Es war, als ob der Überschuß von Nervenkraft, der in seinen Adern brauste, stürmisch nach Betätigung begehrt, nach Entladung der hier überreich aufgespeicherten elektrischen Ströme.⁵¹⁰

Anders verhielt es sich offenbar bei Josef Kainz, dessen Launenhaftigkeit auch Auswirkungen auf dessen Spielverhalten zu nehmen schien:

Auch ein anderer bleibender Zug macht sich frühzeitig bemerkbar: seine Launenhaftigkeit. ‚Ich spiele heute so und morgen so‘, schreibt er einmal, eine verzeihliche Schwäche in Prahlerei verkehrend, und von Förster, seinem eigentlichen Entdecker, muß sich schon der Jüngling die Frage gefallen lassen: ‚Ob es denn wahr wäre, daß er am Silvesterabend absichtlich so schlecht gespielt habe?‘⁵¹¹

⁵⁰⁹ Grube (1909) S. 19.

⁵¹⁰ Ebd. S. 18f.

⁵¹¹ Auernheimer (1924) S. 24.

Ähnliches wie Raoul Auernheimer berichtet Jacob Minor:

Er war ganz ungleich und launenhaft in seiner Arbeit, sowohl in den verschiedenen Rollen als auch in derselben Rolle an verschiedenen Abenden. Eine Rolle konnte ihn bloß in einzelnen Szenen oder an einzelnen Stellen interessieren, alles übrige ließ er einfach fallen. Es gab aber auch Abende, an denen ihn selbst eine Lieblingsrolle ganz gleichgültig ließ, wo er im flüchtigsten Tempo einfach fertig zu werden trachtete und an denen man ihn kaum wiedererkannte.⁵¹²

Kainz war hinsichtlich seiner schauspielerischen Leistungen also keineswegs konstant, sondern ließ sich von seinen Launen treiben. Das geschah mitunter auch bei Matkowsky, jedoch weniger ausgeprägt als bei Kainz:

Matkowsky war überhaupt – das ist ja eine bekannte Tatsache – höchst ungleich in seiner Spielweise. Er konnte oftmals nacheinander ‚wie ein Gott‘ spielen, dann gab es Abende, an denen er, um mich des etwas derben Kulissenausdrucks zu bedienen, spielte wie das Tier, ‚das Mosis Kinder scheuen‘. Meist ging das dann so das ganze Stück durch. Daß er eine Szene fallen ließ, der anderen die volle Hingabe widmete, wie das bei Josef Kainz, wenigstens früher, nicht selten war, kann ich eigentlich nicht sagen. Ebensovienig bin ich je dahintergekommen, welche äußeren Einflüsse ihn etwa so mißstimmen konnten.⁵¹³

Sonnenthal schließlich erscheint in den Quellen als arbeitsaffin und gewissenhaft: „Ihm war die glücklichste Gabe des Talents eigen: der Arbeitstrieb, die Arbeitslust, und da er vom Handwerk herkam, trug er die Solidität der Mache auf die Kunst über.“⁵¹⁴ Wie Matkowsky spielte Sonnenthal ungeachtet des Rangs und Namens einer Bühne stets in gleichem Maße motiviert und diszipliniert:

Ein gewissenhafter Lerner bis in seine letzten Tage, spielte er auch als gefeierter Gast im Rahmen eines kleinen Provinz-Ensembles mit derselben Hingebung und derselben liebevollen Rücksicht auf seine Mitspieler, wie auf den Brettern seines geliebten Burgtheaters inmitten seiner berühmten Genossen.⁵¹⁵

Schließlich, so Heinrich Stümcke, sei Sonnenthal trotz seiner Erfolge bescheiden und seinem hohen Arbeitsethos verpflichtet geblieben:

Von dem Beifall der Menge, von dem Lob der Kritik wie von der Gunst der Großen dieser Erde getragen, blieb er frei von falscher Pose und Ueberhebung, der pflichttreue Arbeiter, der hilfsbereite Kollege, der gütige Förderer junger Talente und der stets gleichmäßige, teilnahmevolle Freund seiner Freunde.⁵¹⁶

Betrachten wir die Ausführungen dieses Kapitels abschließend, wird deutlich, dass nicht nur das eigentliche Agieren auf der Bühne, mit all den sichtbaren Elementen der Spielweise (vgl. Kapitel 2.5.3) sowie der körperlichen Erscheinung des Schauspielers innerhalb der Quellen

⁵¹² Minor (1920) S. 213.

⁵¹³ Grube (1909) S. 68f.

⁵¹⁴ Eisenberg (1896) S. II.

⁵¹⁵ Stümcke (1909b) S. 574.

⁵¹⁶ Ebd. S. 575.

eine Rolle spielte, sondern dass ebenso die Persönlichkeit und die spezifischen Wesensmerkmale der Schauspieler, unter Bezugnahme auf deren künstlerische Arbeit in die Betrachtungen einbezogen wurden. Dabei wurden häufig auch das Arbeitsethos und der Arbeitsfleiß der Mimen berücksichtigt sowie insbesondere die sich hinter den Kulissen abspielenden Ereignisse. Dies verdankt sich natürlich auch dem Umstand, dass es sich bei den Autoren der untersuchten Nekrologe, Kritiken und Gedenkbücher teilweise um Personen handelte, die in engem Kontakt und Austausch mit den Charakterisierten standen und daher entsprechende Einblicke in deren Persönlichkeit sowie deren Verhalten hinter den Kulissen erlangen konnten.

2.5.1.3 Lebenswandel und Selbstinszenierung

Nicht allein Persönlichkeit und Charakter der Schauspieler werden in den Quellen beleuchtet, sondern ebenso deren Lebenswandel und Selbstinszenierung. Auch diese Kategorie ist weitgehend frei von eindeutigen Wertungen positiver oder negativer Art, gewährt aber dennoch erhellende Einblicke in die zeitgenössische Darstellung künstlerischen Lebens um 1900. Im Zusammenhang mit dem von den Schauspielern gepflegten Lebenswandel und betriebenen Selbstinszenierung sind insgesamt fünf Bereiche verbunden.

Als erster Aspekt ist derjenige der Wohnungseinrichtung anzusprechen. Des Öfteren wird innerhalb der Quellen thematisiert, wie der jeweilige Schauspieler eingerichtet war und ob und inwiefern diese Einrichtung seinem Charakter und seiner Persönlichkeit entsprach. Dies ist insofern interessant, als sich dahingehend einige Verknüpfungen zu den bereits thematisierten Aspekten herstellen lassen. Besonders ausführlich schildert Hermann Bahr die Wohnung Lewinskys:

Ich habe mir immer gedacht: Lewinsky muss wie ein Nekromant oder Astrologe wohnen. Ich weiss nicht warum, aber ich logire und möblire die Leute unwillkürlich nach ihrem Charakter. Fast wird, wie ich die helle Treppe steige, meiner Hast der Nerven bange. Ich erwarte ein strenges, finsternes, faustisches Gemach, starr und düster. Keine Spur. Ein lichtiges Zimmer fröhlichen Fleisses, der nicht verzweifelt ringt, sondern zum sicheren Gelingen schafft. Schrank an Schrank mit dicken, bunt gebundenen Büchern, Büsten des Shakespeare und der Wolter, Bilder von Laube, das trauliche Aquarell der alten Burg von Alt und eine holländische fanatische Sauberkeit und Ordnung aller Dinge. Es sieht eher wie bei einem deutschen Privatdocenten aus, der heimlich Römertragödien schreibt. Und das stimmt ja doch auch wieder mit meinem Bilde seines Geistes.⁵¹⁷

⁵¹⁷ Bahr, Hermann, Studien zur Kritik der Moderne, Frankfurt a. M. 1894, hgg. v. Claus Pias, Weimar 2005, S. 240.

Die Passage übermittelt den Eindruck einer ordentlichen, geschmackvoll eingerichteten Wohnung. Interessant ist, wie Bahr im Vorfeld über die Wohnverhältnisse Lewinskys sinniert, seine Erwartungen darlegt und dann überrascht wird. Dabei bringt Bahr die Anmerkung an, dass seine Überlegungen zur Wohnungseinrichtung in dem Charakter einer Person wurzeln. Somit sagt die Passage nicht allein etwas über die Wohnung selbst, sondern ebenso über Bahrs Einschätzung Lewinskys aus. Wenngleich Bahr ein düsteres Zimmer erwartet, empfindet er im Nachhinein das Vorgefundene als ebenso zu Lewinsky passend, spiegelt es doch Lewinskys Gelehrtheit, auf die im nächsten Kapitel eingegangen wird.

Matkowskys Wohnung wird weniger mit der Wohnung eines Gelehrten verglichen, denn vielmehr mit einem Museum:

Er wohnt in der Joachimsthalerstraße, unmittelbar am Bahnhof Zoologischer Garten, in der obersten Etage, der er jede Erinnerung an eine Mietswohnung genommen hat, um sie in ein richtiges Museum umzugestalten. Was er hier an kostbaren Gobelins und alten Bronzen, an originell ausgeführten Schränken, Truhen und Stühlen, an Teppichen und Glasmalereien zu einem ebenso originellen wie phantastisch-gemütlichen Heim vereinigt hat, spottet jeder Beschreibung⁵¹⁸

Zur Ausstattung seiner Räume nutzte Matkowsky die Antiquitäten, die er leidenschaftlich sammelte:

Die Antiquitäten sammelte er nicht mit einem historisch-ästhetischen Interesse, sondern er schuf sich in ihnen das Meublement, den Hausrat, den er brauchte, um eine angemessene Existenz zu führen – sozusagen seine zivile Dekoration, die Kulissen für jene leidigen Stunden, wo er nicht auf den Brettern stehen konnte.⁵¹⁹

So war es denn mehr als das Vergnügen am Sammeln, daß er sein Heim zu einem Antiken- und Raritätenmuseum umschuf. Mit dem erlesensten Geschmack hatte er seine Räume mit alten Möbeln und Schnitzereien eingerichtet. Alles war wohnlich und poetisch-behaglich und bewies, daß diese Zeugen vergangener Zeiten vertraute Genossen seines Lebens geworden waren. Hauptsächlich hatte er sich mit Gotik umgeben.⁵²⁰

Die Beispiele zeigen, dass die Schauspieler durch die Beschreibung ihrer Wohnungen eine indirekte Charakterisierung erfahren. Mit den Schilderungen der Wohnverhältnisse, die teilweise recht atmosphärische Anklänge aufweisen, entsteht automatisch auch das Bild des in der beschriebenen Szenerie lebenden Menschen, dem allein durch die vermittelten Eindrücke vom Rezipienten nahezu automatisch bestimmte Charakteristika zugeschrieben werden.

⁵¹⁸ Zabel (1898) S. 562.

⁵¹⁹ Bab (1912) S. 56.

⁵²⁰ Grube (1909) S. 124.

Ein weiteres Feld, das den Lebenswandel der Schauspieler erfasst, ist dasjenige der Freunde und Familie. Insbesondere über Sonnenthal ist diesbezüglich viel überliefert, wenngleich weitere Facetten seines Privatlebens weitgehend im Dunkeln liegen, schenkt man Jacob Minor Glauben:

Aus seinem privaten Leben ist wenig in die Öffentlichkeit gedrungen; früh verwitwet, lebte er seinen Kindern, unter denen ihm zuletzt, nachdem die Söhne hinaus ins Leben getreten waren, die treue Hermine nicht bloß das Haus führte, sondern auch die Rollen überhörte, während er beim Repetieren die Uhren aufzog. Nicht in seiner behaglichen Villa im Cottageviertel, wo er sich als Gärtner Bewegung machte, hat ihn aber der Tod ereilt, sondern von einer Reise nach Prag, die er, wie fast alljährlich während der Osterfeiertage unternommen hatte, um den Pragern seine letzte große Rolle, den Professor in Hans Müllers ‚Puppenschule‘, vorzuführen, drang die erschütternde Kunde nach Wien, wo sie von hoch und niedrig mit der gleichen Trauer aufgenommen wurde.⁵²¹

Die Schilderungen der Sonnenthalschen Familienverhältnisse kommen nicht umhin, auch auf die berufliche Tätigkeit des Schauspielers einzugehen, etwa indem auf dessen Unterstützung des Rollenstudiums durch seine Tochter oder auf seine letzte Gastspielreise verwiesen wird. Ähnlich verhält es sich im folgenden Zitat:

Vom Theater wurde in diesem Hause und wird heute noch gar wenig gesprochen; seinen Beruf streifte Sonnenthal wie ein Costüm und eine Maske ab, wenn er aus seinem Studierzimmer in den Salon, in das Speisezimmer oder in die Kinderstube trat. Ueberhaupt achtete er darauf, daß die Kleinen möglichst lange kindlich erhalten wurden und duldete nicht, daß in ihrer Gegenwart Theaterverhältnisse discutirt, Coulissentratsch erzählt, oder zweideutige Dinge, wenn auch harmlosester Pikanterie zur Sprache gebracht wurden.⁵²²

Das Sonnenthalsche Image, das bereits an anderer Stelle und in anderen Kontexten thematisiert wurde, wird hier um eine Facette ergänzt, die sich in das Bild Sonnenthals als gutmütiger Herzensmensch einwandfrei einpasst. So sei Sonnenthal nicht nur ein „zärtlicher, treu besorgter Vater“⁵²³, sondern auch ein „aufopfernd liebevoller Gatte“⁵²⁴ gewesen.

Von Kainz wird über seine beiden Ehen berichtet. „Er war zweimal verheiratet: das erstemal mit der amerikanischen Schriftstellerin Sarah Hutzler, und nach deren Tode mit der Schauspielerin Margarete Nansen.“⁵²⁵ Über seinen weiteren Umgang mit Menschen wird zudem konstatiert, Kainz sei ein Einsiedler gewesen, der sich lediglich mit wenigen Freunden umgebe:

Kainz persönlich. Eigentlich ein Eremit. Jetzt lebt er auch so. Fern von der Welt. Abgeschlossen. Eingesponnen. Höchstens mit ein paar Freunden. Aber auch unter ihnen doch immer allein. Seit je. Auch als er noch zu den Menschen ging. Einer, der innerlich allein ist. Der sich der

⁵²¹ Minor (1920) S. 51.

⁵²² Eisenberg (1896) S. 425.

⁵²³ Stümcke (1909b) S. 575.

⁵²⁴ Eisenberg (1896) S. 423.

⁵²⁵ Minor (1920) S. 207.

Einsamkeit ergeben hat und sie mit sich trägt und nicht verlieren kann. Gleichsam am anderen Ufer des Lebens. Und sieht nur manchmal her: Verwundert, aufmerksam, neugierig. Möchte wissen, wie's da drüben eigentlich ist. Es erkennen wollen, scheint sein einziges Verhältnis zum Leben. Erkennen aus Büchern, die er um sich häuft. Aus seinen Zeichen, den Sprachen, in die er leidenschaftlich dringt. Aus seinen Gleichnissen, den Blumen, die er zärtlich hegt. Erkennen. Aber vielleicht nur, um dann desto sicherer allein zu sein. Freunde, die ihm zugelaufen sind, von jener Art, die sich anschmiegen und einschleichen will, klagen enttäuscht, daß man ihn niemals ‚haben‘ kann.⁵²⁶

Mit dem Aspekt der familiären und freundschaftlichen Bindungen einher geht die Thematisierung der von den Schauspielern gepflegten Aktivitäten der Geselligkeit. So habe sich der Eremit Kainz trotz seines einsiedlerischen Daseins an Gesprächen erfreut:

Und seltsam für einen Eremiten, er hat vielleicht nur eine einzige Leidenschaft: das Gespräch. Zunächst die Leidenschaft des Fechtens, den es reizt, den anderen auszuspielen, abzuhorchen, einzufangen. Als ein Meister der sokratischen Methode, die so zu fragen weiß, daß jener immer genau das antworten muß, was man will, um ihn zu zwingen.⁵²⁷

Ähnlich Kainz' einsiedlerischer Lebensweise hielt sich auch Matkowsky tendenziell vom gesellschaftlichen Leben fern. So schildert Philipp Stein:

[E]r lebt zumeist ganz für sich und abgeschlossen. Man findet ihn niemals da, wo alle sind – er ist kein Mann der grossen Gesellschaft. Er steht auch allem Klatsch, all dem kleinen Treiben der Kulissenwelt durchaus fern. Er lebt völlig zurückgezogen in einem Heim, das seine lebendige Freude an der Kunst so schön ausgestaltet hat, wie sich kaum ein zweites Heim in Berlin finden dürfte.⁵²⁸

Maximilian Hardens Schilderungen decken sich mit denjenigen Steins:

Der [Matkowsky] ging nie in ein Theater, in das ihn nicht Mimenpflicht rief (er sah keinen der berliner Soffittensterne je leuchten; hätte das thatlose Zuschauen nicht eine Stunde ertragen), nie zu Dinern, Bällen, Soupers und fühlte sich in Kaffeehäusern so unbehaglich, daß nur der Cognac ihn in solcher Verwaisung trösten konnte. Er war Jahrzehnte lang in Berlin: und dennoch eigentlich ohne jeden ‚Verkehr‘ und den lüstern nach Tafelaufputz aus Thaliens Reich Langenden fast ein Fremder. Wußte vom mondänen Leben, trotzdem er im Luxus eines Schnitzwerksammlers hauste, kaum mehr als ein barfüßiger Dorfbengel.⁵²⁹

Ogleich Matkowsky den obigen Zitaten zufolge kaum am gesellschaftlichen Leben partizipierte, sprach er, sofern er einmal in geselliger Runde anwesend war, dem Alkohol rege zu:

Matkowsky [war] in froher Tafelrunde ein unermüdlicher Zecher, der die Nacht zum Tage machte, und daheim in seinem Keller pflegte er die edelsten Gewächse vom Rhein und der Mosel, die er zu märchenhaften Preisen ersteigerte und nicht nur als Sorgenbrecher, sondern auch als Anreger zu großen Taten während des Rollenstudiums und in den Pausen während des Spiels schätzte.⁵³⁰

⁵²⁶ Bahr (1906) S. 50f.

⁵²⁷ Ebd. S. 51f.

⁵²⁸ Stein (1904) S. 69.

⁵²⁹ Harden (1910) S. 451.

⁵³⁰ Stümcke (1909a) S. 531.

Dass ihm dieser Konsum schließlich zum Verhängnis werden sollte, wurde bereits thematisiert. Der Alkohol mochte eine Flucht für Matkowsky bedeutet haben, der, wie Grube beschreibt, zu denjenigen Personen gehörte, „die ein der Außenwelt fast völlig fremdes Dasein führten, sich eine eigene Welt aufbauten und dem realen und modernen Leben mit dem erstaunten Lächeln eines Kindes gegenüberstanden.“⁵³¹

Als dritter Aspekt sei nun derjenige der Selbstinszenierungen der Schauspieler angesprochen. Inwieweit präsentierten sich die zu untersuchenden Mimen als Angehörige ihres Berufsstands oder gar als „Stars“? Umgaben sie sich ganz bewusst mit einer Aura des Geheimnisvollen und Besonderen oder legten sie ihren Beruf hinter der Bühne wie eine Jacke ab?

Auf Lewinsky bezogen fällt die Antwort auf diese Fragen recht eindeutig aus: „Nie ist ein Schauspieler geflissentlicher allem Virtuosen- und Komödiantentume aus dem Wege gegangen, nie hat einer seine eigene Person weniger in Szene gesetzt.“⁵³² Lewinskys Wirken war ganz und gar auf sein Spiel hin ausgerichtet, nicht auf die Selbstinszenierung seiner Person:

Er hat immer nur das Werk in Szene gesetzt, niemals sich selbst. Er hat der Kunst um ihrer selbst willen gedient, ohne seitwärts zu schielen nach Gold und Gut, nach persönlichem Wohlsein oder sozialer Macht. Als Fanatiker der Arbeit fand er seinen Stolz und seine Stärke in jenem selbstverleugnenden Opfermut, der den Trägern des heiligen Feuers eigen zu sein pflegt.⁵³³

Bei Kainz scheinen sich die Verhältnisse ähnlich gestaltet zu haben. So konstatiert Jacob Minor: „Kainz, obwohl sich seines Wertes voll bewußt, war doch frei von jeder Künstlerpose, er gab sich im Umgang als jovialen Wiener, er wollte nichts vorstellen als einen lieben und feschen Pepi, den jedermann gern haben mußte. Die hohepriesterliche Würde Sonnenthals lag ihm völlig fern.“⁵³⁴ Dieser Sonnenthal übrigens, das sei an dieser Stelle angefügt, sei laut Heinrich Stümcke „lange Jahre ein Vorbild der Wiener Herrenmode“⁵³⁵ gewesen.

Mit der Selbstinszenierung beziehungsweise mit dem Selbstverständnis als Schauspieler waren mitunter Allüren und Marotten verbunden, auf die die Quellen ebenfalls stellenweise hinweisen. Zu Matkowsky heißt es bei Max Grube diesbezüglich:

⁵³¹ Grube (1909) S. 13.

⁵³² Richter (1908) S. 171.

⁵³³ Richter (1914) S. 22.

⁵³⁴ Minor (1920) S. 212f.

⁵³⁵ Stümcke, Heinrich, „Sonnenthal Posthumus“, in: Bühne und Welt 15 1912/13 (1913), S. 148.

Er hatte, ganz im Gegensatz zu sehr vielen, selbst zu hervorragenden Bühnenkünstlern, einen treffsicheren Instinkt für das, was ihm lag oder nicht lag. Es kann und darf aber auch nicht verschwiegen werden, daß ihm seiner Ansicht nach alle Rollen ‚nicht lagen‘, die nicht im Mittelpunkt des Stückes standen. Am liebsten spielte er ‚Titelrollen‘. Auf der Probe hatte er in seiner Berliner Zeit allerhand kleine, nach Theatralik schmeckende Marotten, die ich ihm meistens hingehen ließ, um ihm die gute Laune nicht zu verderben. Es war ihm Bedürfnis, die Empfindung zu haben, daß er auch durch Äußerlichkeiten der Sonderstellung Ausdruck geben konnte, die er ja tatsächlich einnahm. [...] Matkowsky aber war selig, wenn er den Hut, seinen großen, breitrandigen Schlapphut, auf der Probe aufbehalten konnte.⁵³⁶

Neben der Bedeutsamkeit des Kleidungsstils war Matkowsky auch daran gelegen, das zeigte schon das Zitat, ganz und gar als Herrschender wahrgenommen zu werden. Dies konnte bei der Bekleidung bestimmter Rollen mitunter zu Diskrepanzen führen:

In irgend einer Situation der unterliegende Teil zu sein, war für sein naives theatralisches Herren- und Herrlichkeitsgefühl überhaupt eigentlich immer etwas sehr Unangenehmes. Bei solchen Gelegenheiten konnte der sonst so schauspielerisch kluge große Künstler zuweilen sogar Gedanken zutage fördern, die man zum wenigsten seltsam nennen mußte. So ging es ihm als Macbeth tatsächlich gegen den Strich, daß er sich von Macduff schlankweg umbringen lassen sollte.⁵³⁷

Insgesamt, so Grube, entsprangen die geschilderten Marotten Matkowskys Persönlichkeit. „Das waren so seine kleinen Eitelkeiten. Eigentlich war es aber keine Eitelkeit, sondern der ganz naive Ausfluß seines innersten Wesens, er vermochte es nicht, sich seine wehrhafte Heldennatur als unterliegend vorzustellen.“⁵³⁸ Das Zitat zeigt wiederum die enge Verbundenheit der Kategorie „Persönlichkeit und Charakter“ und der in diesem Kapitel behandelten Kategorie.

Abschließend bleibt zu konstatieren, dass mit den geschilderten Aspekten zwar keine eindeutigen Beurteilungen einhergingen und diese nicht im engeren Sinne als Beurteilungskategorien betrachtet werden können; dennoch ist eine Befassung damit von wesentlicher Bedeutung. Zum einen deshalb, weil die Quellen diese Perspektive regelrecht aufdrängen. Zum anderen dürfte aber auch deutlich geworden sein, dass die angeführten Zitate plastische, unmittelbare Einblicke in den Kosmos „Theater“ gewähren und überdies die Rekonstruktion der künstlerischen Arbeit der vier im Fokus stehenden Schauspieler ermöglichen.

⁵³⁶ Grube (1909) S. 20f.

⁵³⁷ Ebd. S. 25.

⁵³⁸ Ebd. S. 26f.

2.5.1.4 Alleinstellungsmerkmale

Als eine weitere wichtige Kategorie ist diejenige der Alleinstellungsmerkmale zu nennen. Auffällig ist, dass gewisse Besonderheiten der Schauspieler, die sie von anderen abheben, immer wieder hervorgehoben werden. Dabei handelt es sich zum großen Teil um Alleinstellungsmerkmale, die in direkten Zusammenhang mit dem künstlerischen Wirken der Schauspieler gebracht werden. Bei dieser Kategorie der Alleinstellungsmerkmale findet keine dezidierte Positiv-Negativ-Beurteilung statt, sondern werden vielmehr qualitative Merkmale genannt.

Beginnen wir mit den in den Quellen auszumachenden Alleinstellungsmerkmalen Josef Lewinskys. Bereits im Zusammenhang mit dessen Wohnverhältnissen wurde angedeutet, dass Lewinsky wie ein Gelehrter erschien und seine Räumlichkeiten denen eines Privatdozenten ähnelten. Diese Anspielung zielt auf den hohen Bildungsgrad und die große Intelligenz ab, über die Lewinsky laut der Quellen verfügte. So ist bei Rudolph Lothar zu lesen: „Lewinsky brachte für die Bühne eine Gabe mit, die [...] den Mangel an äußeren Mitteln [...] vergessen ließ. Und diese Gabe war die Intelligenz. [...] Aus jedem Wort, aus jeder Geste, aus jedem Spiel der Mienen sprach der scharfe, klare Verstand.“⁵³⁹ Die Lewinsky zugeschriebene Intelligenz wurde als Vorzug betrachtet, der großen Einfluss auf die künstlerische Arbeit des Schauspielers nahm. Ähnliches formuliert Paul Schlenther:

Wo aber irgend sich ein Durchhau ins Weltganze hinein schlagen läßt, wo es zu denken und zu brüten gibt, wo einer tief in Büchern sitzt oder zu den Sternen forschend emporblickt, da überall ist Lewinsky der rechte Mann. Die Schurken, sein eigentliches Fach, gelingen ihm besser, wenn sie durch Reflexion, wie Franz Moor, als wenn sie durch Leidenschaft, wie der verlotterte Knecht in einem Nissel'schen Bauernstück, schlecht geworden sind; denn dort überwiegt der Geist, hier die Natur.⁵⁴⁰

Lewinsky wurde eindeutig auf der Seite des denkenden Geistes verortet. Seine Reflexionen und Überlegungen waren die maßgebenden Pfeiler seines Schauspiels.

Bei Lewinsky ist das Verständnis größer als die Kraft, die Empfindung stärker als der Ausdruck, der Geist mächtiger als die Natur; man hat oft das Gefühl, als ob er die Scene, die er eben spielt, eigentlich schon kurz vorher gespielt habe und nur noch einmal in Gedanken alles, was sie enthält, an sich und in sich Revue passiren lasse⁵⁴¹.

Lewinskys künstlerisches Schaffen wurde also maßgebend durch seinen reflektierenden Geist, durch seinen Intellekt gelenkt; laut der zitierten Quelle scheint sein Spiel in erster Linie ein innerlicher Vorgang gewesen zu sein. „Wo irgend es sich um die hohen heimlichen

⁵³⁹ Lothar (1907) S. 516.

⁵⁴⁰ Schlenther, Paul, Die Thaten des Meisters Josef Lewinsky im k. k. Burgtheater, s.l. 1898, S. 11f.

⁵⁴¹ Ebd. S. 10.

Dinge handelt, wo der Mensch seinen Kopf braucht und der Geist Thaten verrichtet, ist Lewinsky mit vollem Herzen dabei. Denn als Künstler haftet er mit dem Herzen auch an der Arbeit der Gedanken.“⁵⁴² So konstatiert Felix Salten:

Er [Lewinsky] war ein Schauspieler von intellektueller Leidenschaft, von kühler Hitze, von bedächtiger Rage. Sein Kampf bestand darin: in Erscheinung umsetzen, was sein Geist erfaßt hatte. Ein furchtbarer Kampf, wo die Unbewußtheit, das instinktive Treffen, die Intuition nicht helfen. Sein Fleiß mußte helfen. Sein Fleiß, seine Rastlosigkeit. Mit diesem Fleiß wußte er die schwärmerische Nüchternheit seines Kunstverstandes zum Glühen zu bringen. Das Mühsame, das Angestregte, das Ringende, das man an Lewinsky immer spürte und das man den Kampf seines Geistes gegen den Körper nannte, war die Sehnsucht dieses Intellekts nach bewußtloser Empfängnis, sein Werben um die geheimnisvolle Kraft, sein Trachten nach der Magie der Seele.⁵⁴³

Salten beschreibt Lewinskys Ringen um die äußerliche Darstellung des innerlich Erfassten als einen Kampf, in dem Lewinsky dank seines Fleißes siegte. In gleicher Weise wurde schon Lewinskys Überwindung seiner angeblichen Hässlichkeit durch seinen Fleiß dargestellt. Auch Helene Richter thematisiert, dass Lewinsky ein vom Verstand gelenkter Schauspieler von „überragenden Intellekt“⁵⁴⁴ gewesen sei: „Feingliedrig im Geist wie im Körperbau und geistig wie physisch ‚ein guter Kopf‘, gehörte er in eminenten Weise unter die denkenden Schauspieler. [...] Späterhin zählte er unter jene immer seltener werdenden, die unbeschadet der eigenen gereiften Meisterschaft als Lernende durchs Leben gehen.“⁵⁴⁵

Neben Lewinskys vielgerühmtem Intellekt kommt innerhalb der Quellen auch dessen Bildungsgrad häufig zur Sprache, der laut Jacob Minor überdurchschnittlich hoch gewesen sei:

Ich habe in den letzten zehn Jahren mit Lewinsky mannigfache literarische Berührungen gehabt und mit ihm in der Schiller-Stiftung und in dem Bauernfeld-Kuratorium dauernd zusammen gearbeitet. Hier muß ich nun das Bekenntnis ablegen, daß mir der hohe Grad allgemeiner und besonders literarischer Bildung anfangs erstaunlich, immer aber rätselhaft gewesen ist. Denn ich rede nicht von der allgemeinen Durchschnittsbildung, die man heute von jedermann, also auch von jedem Schauspieler verlangen kann; sondern von der allgemeinen wissenschaftlichen Bildung, die sogar in den Kreisen der höheren Intelligenz nicht jeder besitzt, bei dem man sie erwarten darf.⁵⁴⁶

Die gute Bildung Lewinskys war, wie das obige Zitat schon zeigte, insbesondere im Bereich der Literatur angesiedelt: „Lewinsky besitzt in der Tat eine ungewöhnlich umfangreiche und genaue Kenntnis der Literatur, und an guten Tagen, wenn er nicht, was vorkommt, durch

⁵⁴² Ebd. S. 8.

⁵⁴³ Salten (1913) S. 202f.

⁵⁴⁴ Richter (1908) S. 171.

⁵⁴⁵ Richter (1914) S. 20.

⁵⁴⁶ Minor (1920) S. 82.

künstlerische Arbeiten und Interessen zerstreut ist, auch ein vorzügliches Gedächtnis.“⁵⁴⁷ Zusammenfassend lässt sich mit Helene Richter sagen: „In Lewinsky [...] ging der Künstler Hand in Hand mit dem Psychologen und dem Denker, und der Philolog saß ihm im Nacken.“⁵⁴⁸ Die Thematisierung von Lewinskys hoher Intelligenz und seinem ebenso beachtlichen Bildungsgrad tritt innerhalb des untersuchten Quellenkorpus auffällig häufig auf, sodass dieses Alleinstellungsmerkmal unbedingt zu berücksichtigen ist; zumal es innerhalb der Quellen immer wieder mit Lewinskys schauspielerischen Leistungen in Verbindungen gebracht und Aussagen darüber getroffen werden, wie die Rollenarbeit und die auf der Bühne vollzogene Verkörperung von Figuren durch das Alleinstellungsmerkmal der überdurchschnittlichen Intelligenz und Bildung beeinflusst wurden.

Auch in Bezug auf Josef Kainz wurde immer wieder auf dessen Wissbegierde und Intellekt verwiesen, so etwa bei Alfred Klaar:

Kainz ist der höchstgesteigerte Typus der modernen Intellektuellen; seine Erscheinung, seine Sprechweise, seine gesättigte Bildung, alles drückt eine überlegene Geistigkeit aus, die selbst durch seine mächtigen Temperamentausbrüche, durch den Wirbel der Worte, den er mit einer wundersamen Schärfe in die Luft hineinzeichnet, als die beherrschende Macht hindurchleuchtet.⁵⁴⁹

Ferdinand Gregori berichtet von Kainz' Bildungsdrang:

Von Kindheit an hat Kainz die Bildung seines Geistes gefördert und, auch als er der Schule den Rücken wandte, nach einem Stundenplane gelebt, in dem die Wissenschaften den vornehmsten Platz einnahmen. Aber sein Wissen ist wie sein Können ihm ein Selbstverständliches und kein Idol, vor dem er kniet.⁵⁵⁰

Eine gute Bildung und eine möglichst hohe Intelligenz galten den Zeitgenossen, wie die Quellen zeigen, als lobenswert. Insbesondere bei Lewinsky wurden diesbezügliche Querverbindungen zu dessen Schauspielstil und Rollenarbeit hergestellt.

Kommen wir zu den Alleinstellungsmerkmalen Adalbert Matkowskys. Hierunter fallen insgesamt drei Aspekte, die immer wieder in den Quellen thematisiert werden. Erstens ist auf den stellenweise zu findenden Hinweis auf Matkowskys Herkunft zu verweisen, die Maximilian Harden ihn den „Polenprinz[en]“⁵⁵¹ nennen ließ. Julius Bab nimmt wiederum auf Hardens Zuschreibung Bezug und äußert sich folgendermaßen zu Matkowskys Herkunft:

⁵⁴⁷ Ebd.

⁵⁴⁸ Richter (1908) S. 184.

⁵⁴⁹ Klaar (1910) S. 153.

⁵⁵⁰ Gregori (1904) S. 16.

⁵⁵¹ Harden (1910) S. 459.

[E]r [Maximilian Harden] betont Matkowskys Slaventum sehr stark. Das ist im Einzelnen ganz richtig: manch sinnliche Weichheit der Gebärde, manch schwelgerische Breite des Gefühlsergusses würde ein Künstler rein deutschen Blutes nicht so gebracht haben. Aber dieser Gesichtspunkt wird falsch, wenn man ihn in den Mittelpunkt stellt: wie nach Hebbels Wort Christus kein Jude und Shakespeare kein Brite war, so war Matkowsky kein Slave. In allen wesentlichen Augenblicken wuchs seine Kunst durch die färbende Schicht des Rassenmäßigen hindurch in solche Tiefen, die nur das menschlich Große schlechthin nähren.⁵⁵²

Ganz eindeutig werden hier in der Spielweise sich niederschlagende Charakteristika mit der Herkunft des Schauspielers in Verbindung gebracht. Die „sinnliche Weichheit der Gebärde“ etwa ordnet Julius Bab als Ausdruck der slavischen Herkunft Matkowskys ein. Dennoch räumt Bab der Matkowskyschen Herkunft keine übergeordnete Bedeutung zu und spricht sich vielmehr für ein Abstandnehmen von solcherlei Fokussierungen aus.

Ein zweiter wesentlicher Aspekt, der als Alleinstellungsmerkmal Matkowskys begriffen werden kann, ist dessen kraftvolles Wesen, das bereits in der ihm häufig zuteilwerdenden Bezeichnung „Löwe“ zum Ausdruck kommt. So schreibt Max Martersteig:

Matkowsky ist ein Löwe, - aber ein Löwe hinter den Eisenstäben der Konvention. Zuweilen zerbricht er sie, wenn der Geist seines Herrn, Dionysos, durch die Arena weht, und entfaltet sich in prachtvoller Gewalt; sonst aber begnügt er sich an ihnen zu rütteln und es bleibt dann bei der Stimmung im Zirkus.⁵⁵³

Für Maximilian Harden starb mit Matkowsky „der letzte Löwe“⁵⁵⁴. Ganz einem Löwen gleich, habe Matkowsky nur so vor Kraft gestrotzt: „[E]r ist ein Renaissancemensch von ungebrochener Kraft, eine Vollnatur, die selten ihresgleichen hat.“⁵⁵⁵ Dass Matkowsky nicht immer in der Lage war, seine Kraft zu zügeln, ging sich mitunter negativ an seiner Stimme aus. So schildert Max Grube, dass sich als Resultat eines übermäßigen Stimmgebrauchs des Öfteren Heiserkeit bei Matkowsky, dem „Gewalt-mensch[en]“⁵⁵⁶, eingestellt habe⁵⁵⁷, die er „stets durch Gewaltmittel zu beheben suchte. Absagen wollte er [...] nie, ließ eher die Rolle fallen oder ‚schrie sich frei‘ – man kann in der Tat durch starke Muskelanstrengung den Schleim der entzündeten Halsorgane vorübergehend lockern.“⁵⁵⁸ Ausgleich und Mäßigkeit waren Matkowsky weitestgehend fremd: „Von dem Maßhalten, das der guten alten Schule nachgerühmt wird, war er, wie bekannt, kein Freund. [...] [S]ein Temperament ging immer hin und wieder mit ihm durch“⁵⁵⁹. Diese ungebändigte Kraft konnte sich bei der Bekleidung

⁵⁵² Bab (1912) S. 63f.

⁵⁵³ Martersteig (1904) S. 659.

⁵⁵⁴ Harden (1910) S. 465.

⁵⁵⁵ Stein (1904) S. 12.

⁵⁵⁶ Grube (1909) S. 77.

⁵⁵⁷ Vgl. ebd.

⁵⁵⁸ Ebd.

⁵⁵⁹ Ebd. S. 77f.

bestimmter Rollen und innerhalb des Schauspiels sowohl vorteilhaft als auch negativ auswirken, wie die folgende Passage zeigt: „Allerdings hat er Figuren des modernen Schau- und Lustspiels mit ganz wenigen Ausnahmen nie darzustellen vermocht, aber wie manche schwächere Dichtung, sofern ihr Sinn nur aufs hohe Ziel des Würdigen und Schönen gerichtet war, hat er durch seine Kraft emporgehoben.“⁵⁶⁰

In engem Zusammenhang mit der geschilderten Kraft Matkowskys steht das dritte auf ihn bezogene Alleinstellungsmerkmal, nämlich die Zuschreibung, der einzig lebendige Shakespeare-Spieler zu sein. Dank seiner ungebrochenen Kraft sei Matkowsky prädestiniert dazu, Shakespeare-Rollen zu bekleiden. So bezeichnet ihn Alfred Klaar als „de[n] geborene[n] Shakespeare-Spieler; sein Kraftenthusiasmus, der schwächliche Rollen leicht zersprengte, konnte hier ungehindert ins Weite und Hohe streben, ohne auf beengende Schranken zu stoßen.“⁵⁶¹ Die zeitgenössische Behauptung, Matkowsky sei der einzige noch lebende Schauspieler, der Shakespeare-Rollen spielen könne, spiegelt auch die unter 2.4.1 dargestellten sprachlich-stilistischen Mittel wider, wie die folgenden beiden Zitate zeigen: „Uns anderen war er der einzige Darsteller des ganzen, des runden Menschen (und damit der einzige Shakespearespieler) den unsre Zeit besaß“⁵⁶²; „Deshalb erachte ich es für Berlins köstlichsten Besitz an theatralischen Gütern, daß es den einzigen heute lebenden Shakespearespieler ganz großen Stils in seinen Mauern hält: Adalbert Matkowsky“⁵⁶³. Matkowsky wird hier mit Ausdrücken der Exklusivität und Superlativen belegt, die das Alleinstellungsmerkmal als letzter Shakespeare-Spieler deutlich zum Ausdruck bringen. Wie Julius Bab behauptet, habe Matkowskys selbst in Rollen, die nicht Shakespeares Feder entstammten, als Shakespeare-Spieler agiert: „So strebte seine Menschengestaltung über alle stilfremden Poeten hinaus zur ganz realen Lebendigkeit des Einen, der ihr kongenial war, dem sie ohne Widerstreit gedient, den sie erfüllt und erschöpft hat: S h a k e s p e a r e war er, Shakespeare schuf er, auch als Tell, als Kandaules, als Faust.“⁵⁶⁴ Aufschlussreich ist auch die folgende Erläuterung, die die Charakteristika der Shakespeareschen Kunst ausführt:

Matkowsky ist der Schauspieler Shakespeares. Denn das ist Shakespeare: die Fülle alles Lebendigen, und Menschen, die stehen und wandeln und mit hundert feinen Fäden an alle Daseinselemente angesponnen sind. Menschen, deren Illusionswirkung so stark ist, weil ihnen nichts von den allen gemeinsamen Menschlichkeiten fehlt, und die doch von irgend einem Punkt

⁵⁶⁰ Ebd. S. 46.

⁵⁶¹ Klaar (1910) S. 150.

⁵⁶² Bab (1912) S. 18.

⁵⁶³ Bab (1908) S. 30.

⁵⁶⁴ Bab (1912) S. 17. Hervorhebung im Original.

her das Alltägliche so dämonisch groß überwachsen, daß sie dem tragischen Konflikt mit den allen gemeinsamen Notwendigkeiten zutreiben. Hier ist Matkowskys Heimat.⁵⁶⁵

Betrachtet man die Alleinstellungsmerkmale Matkowskys, insbesondere die beiden zuletzt genannten, und wirft einen erneuten Blick auf die Schilderungen der Persönlichkeit und des Charakters sowie der körperlichen Konstitution Matkowskys, ergibt sich ein Bild, dessen einzelne Facetten sich ergänzen und keineswegs widersprechen; lediglich die geschilderte zurückhaltende Art des Schauspielers im Zusammenhang mit geselligen Aktivitäten läuft dem übrigen Bild des „Löwen“ etwas konträr. Interessant ist aber, dass die einzelnen Dimensionen stets in ihrer Wechselwirkung mit dem schauspielerischen Herangehen und insgesamt der Kunst beleuchtet werden. Wenn also nicht in allen der genannten Bereiche eine klassische Beurteilung nach positiv und negativ zu erblicken ist, wohnt der Schilderung qualitativer Merkmale und der Herleitung künstlerischen Herangehens dennoch stets ein wertendes Maß inne.

Kommen wir zu Adolf von Sonnenthal. Im Zusammenhang mit diesem Schauspieler sind insgesamt vier Alleinstellungsmerkmale anzusprechen. Erstens handelt es sich hierbei um Sonnenthals religiöse Verortung: Während bei Matkowsky von dessen Herkunft im geographischen Sinne die Rede war, wird bei Sonnenthal dessen religiöser Hintergrund thematisiert. So wird etwa gesprochen vom „große[n] Jude[n] Adolf Sonnenthal“⁵⁶⁶, der es aufgrund seiner religiösen Zugehörigkeit schwerer als andere gehabt habe: „Er war ein Jude und wußte in seiner Seele, daß er deshalb dreifach zu zahlen hatte, wo andere einfach zahlen.“⁵⁶⁷ Sonnenthals Kunst sei durchaus von seinen religiösen Wurzeln beeinflusst worden, allerdings nicht unbedingt zu dessen Nachteil:

Beispiellos bildsam, veränderlich, unfest sind die geistigen Oberflächen dieses Volkes [gemeint ist: des jüdischen Volkes]; beispiellos zäh und unzerstörbar sind aber die Besonderheiten seines Blutes, seine Instinkte, seine langaufgespeicherten seelischen Erbschaften. Der Jude wird nur darum ein ganz anderer, um ganz derselbe zu bleiben. Daß dieser rätselhafte Doppelcharakter von ihm selbst und von allen andern so vielfach mißverstanden und mißdeutet werden mußte, hat ihm grimmigen Haß und mörderische Verfolgung getragen ... Es ist wahr: die Formen europäischer Kultur und das innere Wesen der Judenrasse gerieten oft nur in Widerspruch und Zersetzung aneinander. Oft aber fanden, kreuzten, befruchteten sie sich auch zu Neuschöpfungen von lebendiger und gesunder Eigenart. Wie edler Eifer, wie verständiges Können ist schon aus jenem Zwiespalt erblüht! In der Schauspielerei zumal, wo die Persönlichkeit sich unmittelbar und frei darbietet, wo der andre Blutstropfen, die fremde Färbung des Gemüts das Kunstwerk wohl umschaffen, aber nicht verderben kann. Auch darin gibt Sonnenthal das erlesenste Beispiel; auch in dieser künstlerischen Bewahrung und Erhöhung jüdischer Eigenschaften hat er Edelstes vollbracht. Vielleicht gerade darum, weil bei ihm in angemessen

⁵⁶⁵ Bab (1908) S. 32.

⁵⁶⁶ Handl (1908b) S. 152.

⁵⁶⁷ Salten (1913) S. 195.

dienstbarer Stellung bleibt, was sich sonst so oft als das berühmteste (und verrufenste) geistige Zeichen seiner Rasse zur Alleinherrschaft drängt: ihre Intelligenz. Dieser hastig greifende, rücksichtslose Verstand, der verflucht ist, ewig unfruchtbar zu bleiben, jedes innere Gleichgewicht zu stören und nichts als Ueberhebung und Lebensfremdheit zu erzeugen, hat Sonnenthals Kunstwerk nie beschädigt. Das klärende und sondernde Erkennen war ihm immer nur eines der vielen Mittel zum Zweck. Seiner Kunst ist die tiefere Weisheit des reifen und reichen Gemüts, die höhere Klarheit ganzer, furchtloser Instinkte gegeben. Die haben sich freilich alle rassige Echtheit bewahrt; von ihnen kommt die Sehnsucht nach Beglückung und nach Aussöhnung mit der Welt; von ihnen der Antrieb, sich völlig hinzugeben, mit aller lebenden Kreatur zu fühlen und zu leiden; von ihnen die unzerstörbare Güte des Herzens, die weltüberlegene Duldsamkeit. Es sind Instinkte, die in der festen, warmen Geschlossenheit der jüdischen Familie ihre wunderstarken Keime entwickeln. Wird ihnen aber eine Tür in die Welt aufgetan, so ist ihre Dankbarkeit imstande, diese Keime weit ausschwärmen zu lassen. Die ganze Menschheit wird Familie; überallhin wendet sich diese Liebe und wird darum — wunderbar! — um nichts schwächer und flacher. Besonders die deutschen Juden können so werden, wenn sich ihr heißer Lebensdrang arglos und beglückt in die großen Formen deutscher Geisteskultur ergießt. Aus solcher zwanglosen Vermählung germanischer und semitischer Innerlichkeit entspringt das Stärkste und Einheitlichste an Sonnenthals Schauspielerei. Ihm hat seine Kunst die Tür in die Welt geöffnet; und diese Welt war deutsch. In diese deutsche Welt strömte, kraftvoll und lebenspendend, die angestammte Wärme seines Blutes ein und mit ihr die Sehnsucht eines Volkes in Verbannung.⁵⁶⁸

Die Passage zeigt sehr deutlich, wie ein Zusammenhang zwischen Religion und Schauspiel konstruiert wird und insbesondere der Einfluss der Religion auf das künstlerische Wirken Sonnenthals thematisiert wird. Das folgende Zitat verdeutlicht den konkreten Zusammenhang von Rollengestaltung und jüdischer Religion, wie er bei Sonnenthal auszumachen sei:

Daher hatten seine [Sonnenthals] schlichten Männer, die Risler und Fabricius, den unbeschreiblich rührenden Ton der Klage, der ihr Weh, als wäre es das Weh der ganzen Menschheit, in unsre Brust, in unsre Kehle, in unsre Augen emporhob. Daher ist über seine stolzen und edlen Helden dieser Schimmer unendlicher Güte und Gerechtigkeit gebreitet, unter dem der wahre tragische Trotz kaum sichtbar werden kann. Das hat ja seinem Wallenstein und seinem Lear, so fürstlich und so mächtig sie sind, den Einwand allzu väterlicher Milde eingetragen. Sein König Philipp krankt gewiß daran. Aber das gibt nun auch dem Hochbetagten, dem die Kräfte mählich entsinken, den erhabenen Glanz weltweiser Abklärung. Der Herrscherschrift und der Schrei der Leidenschaft sind nicht mehr seines Alters. Der Instinkt, der Hingabe und Aussöhnung mit der Welt gebietet, kommt nun in Ruhe zu sich selbst, wird ganz Bewußtsein, braucht keine vorgezeichneten fremden Formen mehr. Die letzte und die wahrste Größe Sonnenthals offenbart sich in seinem Nathan. Der deutsche Dichter, der sich für die weise Duldsamkeit kultivierter Juden verständnisvoll begeistert — und der jüdische Künstler, dessen echtrassiges Gefühl in deutschem Sprechen und Denken kultiviert worden ist: so trifft sich verschieden geartetes Volkstum auf Höhen menschlicher Reife und wächst zu sublimer Einheit ineinander. Sonnenthals Nathan ist keine vorgezeichnete Arbeit mehr, kein Werk des planmäßigen Aufbaus — er ist ein Geschenk seiner Natur, deren Güte und Größe sich nun in völliger Klarheit gefunden hat. So ist ihr auch alles Ueberlegte, Verstandesmäßige schon immanent, braucht nicht erst von einer außerhalb arbeitenden Intelligenz hergeholt zu werden. Natur ist alles; seine bedeutende Natur, die sich zur endgültigen Form ihres Waltens durchgebildet hat. Sie weiß von ihrer Kraft, vor Gott und Menschen angenehm zu machen, und glaubt an sie. Und kommt dieser Kraft ‚mit Sanftmut, mit herzlicher Verträglichkeit, mit innigster Ergebenheit in Gott zu Hilf‘ . . . Und hat so das Wort des Dichters zum Erlebnis vollendet.⁵⁶⁹

⁵⁶⁸ Handl (1908b) S. 160-162.

⁵⁶⁹ Ebd. S. 162f.

Was uns heute völlig fernliegen würde, nämlich Rückschlüsse auf den Schauspielstil aus nationaler oder religiöser Herkunft zu ziehen, erscheint um 1900 als durchaus gängig. Dieser Aspekt ist für die Erfassung des Zeitgeistes der Jahrhundertwende sehr relevant. Interessante Aspekte zu Sonnenthals jüdischer Religion und seiner Verkörperung des Nathan finden sich in den Ausführungen von Peter W. Marx.⁵⁷⁰

Kommen wir zum zweiten Alleinstellungsmerkmal Sonnenthals. Hierbei geht es um den Adel des Schauspielers, verstanden in doppelter Weise. Zum einen – und dies ist der dominierende Aspekt – fällt hierunter die Erhebung Sonnenthals in den Adelsstand:

Nicht allzu lange Zeit verfloß, und wieder blickten die Musen voll Stolz auf einen ihrer liebsten Söhne, den nun die Reihe traf, die Saat zu ernten, die er als großer Künstler und edler Mensch gestreut, dem nun als Zweiter das Glück der Standeserhöhung beschieden war: Adolf R i t t e r v o n Sonnenthal durfte gelegentlich seines 25jährigen Künstlerjubiläums für die unzähligen Beglückwünschungen und Ehrungen danken, die ihm, von der hohen Gnade des Kaisers angefangen, aus allen Kreisen und Schichten des Publikums geworden.⁵⁷¹

Anlässlich des Schauspielers 25-jährigen Burgtheater-Jubiläums wurde ihm die Ehre der Standeserhöhung zuteil; dies war bei keinem anderen der in der vorliegenden Studie untersuchten Schauspieler der Fall. Das oben aufgeführte Zitat bildet nicht nur die Popularität Sonnenthals ab, sondern auch die Besonderheit der ihm erwiesenen Ehre, war diese vor ihm doch nur einem einzigen weiteren Schauspieler zuteil geworden.

Neben dem Bezug zum Adelsstand taucht der Begriff des Adels auch immer wieder in den Quellen auf, wenn es um Sonnenthals Persönlichkeit und Erscheinung geht. So spricht Heinrich Stümcke bezogen auf Sonnenthal von einer „Persönlichkeit von seltenem Adel der Gesinnung und wohlthuender Herzensbildung“⁵⁷² Helene Richter zielt in ihrer Darstellung auch auf die äußere Erscheinung Sonnenthals ab: „Seine äußeren Mittel entsprachen dieser inneren Veranlagung: die hohe, kraftvoll-elastische Gestalt, der von weltmännischer Eleganz bis zu königlichem Anstand jede Art von Adel der Bewegung gegeben war“⁵⁷³. Handl spricht sogar vom „spezifisch Sonnenthalsche[n] Adel“⁵⁷⁴ sowie von der „Gediegenheit seiner durchgebildeten Kraft, Noblesse von seines Wuchses Gnaden, Vornehmheit aus Gemüt“⁵⁷⁵.

⁵⁷⁰ Siehe das Kapitel „Bei Sonnenthal hört der Antisemitismus auf...“ – Adolf von Sonnenthal: „Nathan der Weise“, in: Marx (2008), S. 158-164.

⁵⁷¹ Eisenberg (1896) S. 17. Hervorhebung im Original.

⁵⁷² Stümcke (1913) S. 144.

⁵⁷³ Richter (1910) S. 131.

⁵⁷⁴ Handl (1908b) S. 160.

⁵⁷⁵ Ebd.

Die Erhebung Sonnenthals in den Adelsstand war aufs Engste mit seinem Wirken am Wiener Burgtheater verbunden. Damit kommen wir zum dritten Alleinstellungsmerkmal Sonnenthals, nämlich seiner außerordentlichen Verflechtung mit dem genannten Theater. Bei keinem der anderen drei Schauspieler ist so häufig die Rede von der engen und ertragreichen Verbundenheit zu einer Spielstätte wie bei Sonnenthal. So war Sonnenthal „ein „gewaltiges Stück Burgtheater“⁵⁷⁶, weshalb sein Dahinscheiden ein harter Schlag für das Theater war: „Für das Burgtheater, daran darf man nicht zweifeln, bedeutet sein Tod eine Katastrophe.“⁵⁷⁷ Auf Sonnenthal und das Burgtheater bezogen vollzog sich eine regelrechte Apotheose. So bezeichnet Oskar Jellinek den Schauspieler als den „liebe[n] Gott des Burgtheaters“⁵⁷⁸. Eine enge Verbindung Sonnenthals liegt freilich nahe, war die Spielstätte doch der Ort, an dem er schauspielerisch heranwuchs und zu der er daher von Beginn seiner Karriere an eine enge Verbundenheit entwickelt hatte. „Sonnenthal ist das eigenste Erzeugniß des Burgtheaters, er ist der lebendige Träger der Burgtheater-Tradition. Nach den großen Burgschauspielern seiner Jugendzeit hat er sich gebildet, an ihnen ist er herangewachsen. Das ist seine Schauspielschule gewesen.“⁵⁷⁹ Obwohl stets um Harmonie bemüht und jeglichen Differenzen aus dem Weg gehend, schreckte Sonnenthal nicht davor zurück, die von ihm so geschätzte Spielstätte gegen Angriffe zu verteidigen, wie folgende Äußerung Jacob Minors zeigt:

Er war die vornehmste und edelste Verkörperung des Burgtheaters und identifizierte sich mit dem Institut so weit, daß der sonst so konziliante und jeder Dissonanz ausweichende Mann sogar seinem Gönner und Freund Laube den persönlichen Verkehr auf sagte, als dieser sich mit scharfen Worten gegen das von ihm verlassene Institut wandte. Fast zwei Menschenalter hindurch [...] hat Sonnenthal dem Burgtheater angehört und im Laufe der Jahrzehnte eine Stellung erreicht, wie sie weder vor noch nach ihm jemals ein Schauspieler darin eingenommen hat.⁵⁸⁰

So nimmt es nicht Wunder, dass Sonnenthal von Paul Schlenther als des Burgtheaters „guter Geist und bestes Herz“⁵⁸¹ bezeichnet wird.

Schließlich betrachten wir noch ein letztes und viertes Alleinstellungsmerkmal, das im Zusammenhang mit Adolf von Sonnenthal zu nennen ist. Hierbei handelt es sich um den Begriff der „Sonnenthalrolle“. Dieser wurde von Jacob Minor geprägt und bezeichnete eine Rolle, die allein Sonnenthal auf einzigartige Weise spielen konnte: „Und so kam allmählich

⁵⁷⁶ Minor (1920) S. 79.

⁵⁷⁷ Ebd. S. 80.

⁵⁷⁸ Jellinek, zit. nach Löscher (2018) S. 323.

⁵⁷⁹ Eisenberg (1896) S. IIIf.

⁵⁸⁰ Minor (1920) S. 50.

⁵⁸¹ Schlenther (1906) S. 5.

der paradoxe Name ‚Sonnenthalrolle‘ für Rollen in Gebrauch, wo man – lucus a non lucendo! – den eigentlichen Sonnenthal gar nicht fand. Eine Sonnenthalrolle war einfach eine Rolle, die nur in seinen Händen volle Wirkung versprach.“⁵⁸² Der Aspekt der Sonnenthalrolle ist nicht als allzu bedeutsam zu werten, stellt der Ausdruck doch eher eine Randerscheinung innerhalb der Quellen dar. Dennoch steht der Begriff repräsentativ für die Besonderheit Sonnenthals und seine von den Zeitgenossen einzigartig wahrgenommene Schauspielkunst. Der Begriff verlangt auch deshalb erwähnt zu werden, weil er in abgewandelter Form auch auf einen anderen Schauspieler bezogen wurde, nämlich auf Josef Kainz.

So bezeichnete Jacob Minor eine Rolle als „eine Kainz-Rolle, wie man seit Sonnenthals Zurücktreten und Mitterwurzers Tod im Burgtheater alle Rollen nannte, die kein anderer spielen konnte als er“⁵⁸³. Mit dem Kompositum Sonnenthal- oder Kainz-Rolle schienen in der untersuchten Zeit also in erster Linie Schauspieler belegt worden zu sein, die besonders bedeutsam waren. Schließlich handelt es sich bei Sonnenthal, Mitterwurzer und Kainz um die wohl zentralsten Schauspieler des Wiener Burgtheaters in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Bleiben wir abschließend noch bei Kainz. Auch im Zusammenhang mit diesem Schauspieler sind mehrere Alleinstellungsmerkmale zu nennen. Neben der Kainz-Rolle muss etwa auf die außergewöhnliche Beziehung, die nur unkritisch als „Freundschaft“ bezeichnet werden kann, zum Bayernkönig Ludwig II. verwiesen werden. Immer wieder ist in den untersuchten Quellen davon die Rede, etwa bei Max Martersteig: „Während seines [Kainz‘] dreijährigen Engagements in München wurde sein freundschaftliches Verhältnis zu dem unglücklichen Bayernkönig insofern für ihn bedeutsam, als es die Gloriole einer genialen Persönlichkeit um sein junges Haupt wob.“⁵⁸⁴ Auch Jacob Minor berichtet von dem besonderen Verhältnis der beiden Männer und erwähnt dabei auch die für Ludwig II. organisierten Separatvorstellungen:

So folgte denn Kainz dem Rufe Possarts nach München, 1880 bis 1883, wo ihm der exzentrische König Ludwig eine schwärmerische Freundschaft entgegenbrachte, ihn in Privatvorstellungen, bei denen niemand als der König, und auch dieser in einer Loge versteckt, anwesend sein durfte, bewunderte und auch auf seinen Reisen gern um sich hatte.⁵⁸⁵

⁵⁸² Minor (1920) S. 72.

⁵⁸³ Ebd. S. 214.

⁵⁸⁴ Martersteig (1904) S. 667.

⁵⁸⁵ Minor (1920) S. 204.

Unter anderem begleitete Josef Kainz den Bayernkönig in die Schweiz an den Vierwaldstätter See, wo der Monarch auf den Spuren Wilhelm Tells zu wandeln gedachte. Zwei Fotos (siehe Anhang 3) dokumentieren das besondere Verhältnis Ludwig II. und Josef Kainz'. Eines zeigt den sitzenden Kainz, dahinter den stehenden König – die Rangordnung wurde hier gänzlich ausgehebelt. Das zweite Bild zeigt den König zwar sitzend, doch den dahinterstehenden Kainz dem Monarchen die Hand auf die Schulter legend. Auch das war der damaligen Normen nach ungeheuerlich, sodass Kainz' Arm wegretuschiert wurde.

Als weiteres Alleinstellungsmerkmal ist ein von Julius Bab beschriebenes Phänomen zu nennen: der „Kainzische Ekel“. Die Wendung schien unter den Zeitgenossen ein geflügeltes Wort gewesen zu sein, spricht Bab doch von dessen Berühmtheit:

Und der berühmte Kainzische Ekel, der diese feinen Lippen verzerren, diese schlanken Pagenhände spreizen und diese leuchtende hinrollende Sprache zu wütendem, zischendem Dolchstoß verschärfen konnte – dieser Ekel entlud allen Ingrim, alle Empörung, die unsere Jugend wider bürgerliche Verdampfung, Häßlichkeit und Kleinheit hatte.⁵⁸⁶

Die Auseinandersetzung mit den Alleinstellungsmerkmalen der vier zu untersuchenden Schauspieler dürfte die jeweiligen Eigenheiten und Spezifika der benannten Personen herausgestellt haben. Zudem wurde gezeigt, dass eine Beurteilung der Schauspieler nicht unbedingt in klassischer „gut“- oder „schlecht“-Bewertung vorgenommen wurde, sondern durch die umfangreiche Schilderung von Besonderheiten und Alleinstellungsmerkmalen vieles über Begabungen, Bewunderungswürdiges oder auch weniger Rühmenswertes ausgesagt ist. Die Alleinstellungsmerkmale wurden zumeist auch mit dem künstlerischen Prozess der einzelnen Schauspieler in Zusammenhang gebracht, d.h. nicht isoliert von dem eigentlichen, zentralen Sujet beleuchtet.

2.5.2 Den Schauspielstil betreffende Kategorien

Während bislang die Persönlichkeit des Schauspielers im Fokus der Betrachtungen stand, eröffnet das folgende Kapitel die Perspektive auf den Schauspielstil der zu analysierenden Mimen. Dabei werden deren jeweiliges Kunstverständnis und schauspielerische Ansätze, deren Zugehörigkeit zu beziehungsweise Positionierung gegenüber spezifischen schauspielerischen Strömungen sowie drittens deren Orientierung am Dichter betrachtet.

⁵⁸⁶ Bab (1912) S. 21.

Von diesen Kategorien ist in den Quellen immer wieder die Rede, sodass eine Berücksichtigung dieser Anmerkungen als unumgänglich erscheint.

2.5.2.1 Kunstverständnis und schauspielerische Ansätze

Im Fokus der vorliegenden Untersuchung stehen die Darbietungen auf der Bühne im Fokus. Jeder der Darbietungen lag eine spezifische Herangehensweise an die Rolle zugrunde, die sich bei jedem der vier Schauspieler anders gestaltete und zu entsprechend unterschiedlichen Realisierungen von Figuren führte. Ziel dieses Kapitels ist es, das jeweils spezifische Kunstverständnis der Schauspieler sowie deren das Schauspiel betreffende schauspielerische Ansätze zu skizzieren. Diese bilden die Ausgangslage, vor der sich die in Kapitel 2.5.3 vorgestellten konkreten Bühnenhandlungen vollzogen und sind daher als ein wichtiger Baustein zur Herleitung spezifischer Herangehensweisen der Schauspieler zu betrachten.

Ganz im Sinne seiner ihm zugeschriebenen Kopflastigkeit, als höchst gebildet und intelligent geltend, waren Lewinskys Kunstverständnis und schauspielerischer Ansatz von Verstand und Reflexion geprägt. So konstatiert Felix Salten: „Seine innere Gabe: Er hat uns überzeugt. Von Dingen, von denen er selbst überzeugt gewesen. Intensives Begreifen, geistiges Durchdrungensein, das war die Wurzel seiner Kunst, das war der Zustand seines Wesens. Und es war seine Wirkung, daß man begriff, daß man geistig durchdrungen, daß man überzeugt wurde.“⁵⁸⁷ Helene Richter stellt fest, dass „für ihn [Lewinsky] seine Kunst in der Lösung, Sichtung und Durchleuchtung von Charakterproblemen [gipfelte]“⁵⁸⁸. Seine Rollen packte Lewinsky daher von der Verstandesseite an: „Und da sein Beruf war, der großartige und impetuose Versteher unter den Schauspielern zu sein, war seine Schauspielkunst von der Kunst des Sprechens ganz durchwachsen und umschlossen.“⁵⁸⁹ In diesem Zitat wird die Kunst des Sprechens als ein eigenständiger, neben der Schauspielkunst bestehender Bereich begriffen; in dem Verständnis der vorliegenden Untersuchung sind allerdings keine scharfen Trennlinien zwischen der Sprechkunst und Schauspielkunst zu ziehen, denn die Kunst des Sprechens vollzieht sich innerhalb des Schauspiels ja stets in einer Rolle und wird von verschiedenen weiteren Ausdrucksmitteln wie der Mimik und Gestik oder auch von Kostüm

⁵⁸⁷ Salten (1913) S. 202.

⁵⁸⁸ Richter (1908) S. 171.

⁵⁸⁹ Handl (1908a) S. 217.

und Maske begleitet; so ist eine Trennung und Unterscheidung von Schauspiel- und Sprechkunst nach Ansicht der Verfasserin nur bedingt sinnvoll.

Neben dem auf Verstand und geistiger Durchdringung basierenden Ansatz war Lewinskys Kunst zudem von einem weiteren Merkmal geprägt, nämlich von der „markige[n] Schlichtheit, welche sich niemals vordrängte, aber auch noch auf dem letzten Posten ihren Mann stellt“⁵⁹⁰. So war „[u]nbedingte Einfachheit [...] sein künstlerisches Evangelium.“⁵⁹¹ Lewinskys Darbietungen prunkten durch ihre dezidierte Prunklosigkeit: „Lewinskys schauspielerisches Ingenium trug eine ausgesprochen nordische Färbung. Nichts Prachtvolles, nichts Strahlendes, keine Überfülle, deren Einzelheiten einander erdrücken. Klarheit, Mäßigung, Einheitlichkeit waren seine führenden Geister.“⁵⁹² Rudolph Lothar formulierte die Charakteristika der Lewinskyschen Schauspielweise folgendermaßen: „Seine Schauspielkunst war sparsam und nicht reich an Ausdrucksmitteln. Man merkte ihr die Laubesche Schule an. Wie diese das Aeüßerliche stets verachtet hat, so war auch Lewinskys Schauspieltechnik nüchtern und puritanisch streng.“⁵⁹³ Ein ähnliches Bild überliefert auch Helene Richter: „Seine Kunst war eine leise redende, auf unhörbaren Sohlen dahingleitende. Er malte lieber grau als zu grell, er verschwand lieber als daß er sich aufdrängte.“⁵⁹⁴

In starkem Gegensatz zu Lewinskys denkerischem Ansatz stand Matkowsky. „Wenn überhaupt zwischen bewußt und unbewußt unterschieden werden soll, so muß man Adalbert Matkowsky unbedingt eher zu den sogenannten Gefühls- und genialen, im Gegensatz zu den sogenannten ‚denkenden‘ Schauspielern zählen“⁵⁹⁵. Auch Alfred Klaar beschreibt, dass Matkowskys künstlerisches Bestreben nicht im Bereich des Reflektierens und übermäßigen Sinnierens angesiedelt war:

Adalbert Matkowsky [...] war der geborene Persönlichkeitsschauspieler, vielleicht der stärkste, den ich kennen gelernt habe, aber auch der eigenwilligste, der äußere Hilfen besonders gering schätzte und sich ganz auf die Erschließung der eigenen Natur vertrotzte. Er ist der Schauspielkunst nicht sammelnd, grübelnd, Eindrücke suchend und kombinierend nachgegangen; sie war ihm vielmehr ein Bedürfnis als jene Sphäre, in der ein starkes Temperament und eine durstige Phantasie sich betätigen und befriedigen konnte. Sicher war ihm die Beobachtung des äußeren Lebens nicht fremd und hat ihm manche Hilfe geboten. Aber der Schwerpunkt seiner Künstlersehnsucht und -tätigkeit lag von Jugend an nicht in den Versuchen einer mosaikartigen Charaktergestaltung, die sich Zug um Zug der eigenen

⁵⁹⁰ Richter (1908) S. 172.

⁵⁹¹ Ebd. S. 171.

⁵⁹² Richter (1914) S. 21f.

⁵⁹³ Lothar (1907) S. 517.

⁵⁹⁴ Richter (1908) S. 173.

⁵⁹⁵ Grube (1909) S. 49.

Persönlichkeit aufprägt, sondern in dem Drang, mit der Erregbarkeit eines starken Naturells die Schicksale der Dramenhelden nachzuleben, die Welt der großen Abenteuer, Entschlüsse und Affekte, wie sie die große Dichtung darbietet, an sich und für Andere zur Wahrheit zu machen.⁵⁹⁶

Diese Beschreibung deckt sich mit dem bereits konstatierten Temperament und der geschilderten Kraft Matkowskys. Trotz der tendenziell auszumachenden Impulsivität des Schauspielers beschreibt Julius Bab dessen Darstellungsweise als eher zurückhaltend. Ihm zufolge

entfaltet er heute an seinen großen Abenden (und er hat wie jeder Künstler das Recht, an seinen höchsten Werken gemessen zu werden!) eine Schlichtheit und Bescheidenheit des Ausdrucks, die zuweilen schon den Tadel der „Unterreißung“ verdient, — so wenn er Stellen traditioneller Kraftentfaltung mit fast demonstrativer Lässigkeit fallen lässt, den erwarteten pathetischen Ausbruch wie etwas Peinliches meidend. Mehr und mehr flieht seine Natur alles deklamatorisch Starke, äußerlich Wilde, rein dekorativ Prächtige, immer mehr löst er den Vortrag in Sprechen, die Worte in Gebärden, die Gebärden in rein organische, unwillkürliche Regungen auf und durchglüht so jeden Augenblick unmittelbar mit dem dichten Feuer seines Körpergefühls. Immer mehr wird Matkowskys Kunst Ausdruck reiner Naturentfaltung und stilisiert deshalb alles, was an geistig-willkürlichen Elementen in einer Dichtergestalt steckt ins Elementare hinüber: zu Shakespeare.⁵⁹⁷

In dieser Passage wird wiederum die enge Verbindung Matkowskys zu Shakespeare deutlich, die wichtiger Bestandteil von Matkowskys Schauspielkunst war. Wichtig ist an dieser Stelle aufzuzeigen, dass die Ansichten zu Matkowskys schauspielerischem Agieren mitunter voneinander abwichen. So äußert Julius Bab:

Es gibt Leute, die Adalbert Matkowsky für einen der stärksten Gestalter im ganzen Reich der zeitgenössischen Kunst halten; und es gibt Leute – nicht Philister und Banausenvolk, sondern sensible und kluge Leute – denen ist er ein roher Brüller, ‚ein Wagnersänger ohne Stimme‘, ein zuchtloser Dilettant – ohne jeden Stil – aber auch ohne alle Natur, ohne Lebenswahrheit. – Und ich rufe: Natur! Natur! nichts so Natur als Matkowskys Menschen.⁵⁹⁸

Inwiefern diese Behauptung, Matkowskys sei ein „roher Brüller“, als tendenziell richtig oder falsch zu beurteilen ist, wird in Kapitel 2.5.3.3.4 genauer besprochen. Ein letzter Verweis auf die Schauspielweise Matkowskys ist noch hinzuzufügen, und zwar unter Bezug auf Max Grube, der wiederum den Aspekt der Sprechkunst innerhalb der Schauspielkunst thematisiert:

Obwohl aus den Zeiten eines Nieder- und Überganges hervorgegangen, vereinte er [Matkowsky] doch fast alle Vorzüge einer verklungenen großen Periode mit vielen der neu aufblühenden. Und welches waren die Vorzüge der ‚guten‘ alten Zeit der Bühnenkunst? Vor

⁵⁹⁶ Klar (1910) S. 142.

⁵⁹⁷ Bab (1908) S. 31.

⁵⁹⁸ Bab, Julius, Adalbert Matkowsky (Moderne Essays, Heft 55), Berlin 1906, S. 5.

allem die Pflege der Sprechkunst, ein Streben, dem sich die junge Kunst erst jetzt nach und nach zuzuwenden scheint.⁵⁹⁹

In diesem Zitat erscheint die Sprechkunst als ein Bestandteil der Schauspielkunst, um dessen Pflege es Grube offenbar zu tun war.

Wie war es um die schauspielerischen Ansätze und das Kunstverständnis Sonnenthals bestellt? In diesem Zusammenhang fördert Jacob Minor einen interessanten Aspekt zutage: „auch die Schauspielkunst hat er nicht bloß als freie Kunst, sondern auch als ehrliches Handwerk betrieben, nicht als Kunstzigeuner und fahrender Komödiant, sondern mit redlichem Ernst und mit bürgerlicher Andacht.“⁶⁰⁰ Den Bezug zum Handwerk stellt Minor sicherlich mit Blick auf Sonnenthals angefangene Lehre im Schneiderhandwerk her, münzt diesen jedoch auf die Schauspielkunst. Damit ist der bereits thematisierte Aspekt benannt, dass der Sprechkunst stets auch der Impetus des Handwerklichen innewohnt, der im Unterschied des Verständnisses von „ars“ und „techné“ zum Tragen kommt. Auch Felix Salten verweist auf die Bedeutung der Technik innerhalb der Schauspielkunst, an der Sonnenthal sehr gelegen gewesen sei: „Er war ein Künstler und wußte in seinen Instinkten, daß die Technik das einzige und kostbarste Mittel ist, um die inneren Reichtümer der Natur nach außen zu wenden.“⁶⁰¹ Ähnliches berichtet auch Eisenberg:

Mit dem Mechanischen seiner Kunst hat er es sehr ernst genommen. Er hat sprechen gelernt, und was die schwerste Kunst ist: natürlich sprechen. In dieser, gerade dem älteren Burgtheater eigenthümlichen Kunst hat ihn keiner übertroffen, obgleich seiner Rede ein persönlicher Beiklang nie fremd geblieben ist. Sein Organ kam diesen Bemühungen willig entgegen.⁶⁰²

In diesem Zusammenhang steht die Sprechtechnik im Fokus der Betrachtungen, auf die in Kapitel 2.5.3.3.4 genauer eingegangen wird.

Besonders eindrücklich ist die folgende, von Jacob Minor verfasste Passage, in der die Charakteristika der Sonnenthalschen Schauspielkunst thematisiert werden:

Dem Eigentümlichen seiner Kunst kann leider keine Schilderung gerecht werden; denn es lag eben dort, wo die Macht der Feder, auch der dichterischen, aufhört. Sonnenthal war, mit einem Wort, das leider trivial geworden, aber darum nicht weniger wahr ist, ein Schauspieler, der das Herz auf dem rechten Fleck hat. Einen Text von innen heraus zu erwärmen und zu beseelen; einen Charakter liebenswürdig und warm zu vergegenwärtigen; den Stimmungen, Empfindungen und Leidenschaften ergreifenden Ausdruck zu geben, - das lag in der Macht seiner Kunst. Da, wo der Dichter ein bloßes Ausrufungszeichen zu setzen gezwungen ist, da war sein Talent immer am besten zu Hause, da ergänzte er den Dichter. Und ich für meinen Teil, ohne

⁵⁹⁹ Grube (1909) S. 71f.

⁶⁰⁰ Minor (1920) S. 48.

⁶⁰¹ Salten (1913) S. 195.

⁶⁰² Eisenberg (1896) S. II.

Andersdenkende zu lästern, bekenne gern, daß ich diese Aufgabe für die erste und wichtigste in der Schauspielkunst halte.⁶⁰³

Wie auch bei der Schilderung der Persönlichkeit und dem Charakter Sonnenthals spielt in der Beschreibung seiner Schauspielkunst der Verweis auf die Herzensgüte des Schauspielers eine Rolle, die sich in seiner Kunst niedergeschlagen habe.

Hinsichtlich der konkreten Umsetzung von Figuren werden Sonnenthals schauspielerische Ansätze als tendenziell zurückhaltend beschrieben. Dies geht wiederum Hand in Hand mit seiner gediegenen Attitüde des Maßvollen. So schreibt Rudolph Lothar:

Ihm [Sonnenthal] fehlt die dämonische Wildheit Othellos, er kann nie brutal werden, es widerstrebt ihm, dem Tier im Menschen die Zügel auf den Hals zu werfen. Sonnenthal löst Dissonanzen in Harmonie auf. Alles Schrille, Grelle und Gelle ist ihm verhaßt und versagt. Er betritt nie das Experimentiergebiet der Extreme. Das Fessellose und das Dämonische sind nie sein Fach gewesen.⁶⁰⁴

Aus diesen Charakteristika kann wiederum die Eignung des Schauspielers für die Verkörperung bestimmter Figuren abgelesen werden. Auf welche Weise sich Sonnenthal die von ihm zu verkörpernden Figuren zurechtlegte und welche Interpretation der Rollen er vornahm, wird in Kapitel 2.5.3.4 thematisiert. Die hier skizzierte grundsätzliche Haltung des Schauspielers bietet das Fundament, dank dessen die unter 2.5.3.4 angebrachten Ausführungen besser zu verstehen sind.

Die Ausführungen zu Sonnenthals Kunst beschließen wir mit dem folgenden Zitat, das prägnant wesentliche Charakteristika benennt: „Seiner Kunst ist die tiefere Weisheit des reifen und reichen Gemüts, die höhere Klarheit ganzer, furchtloser Instinkte gegeben.“⁶⁰⁵

Abschließend widmen wir uns im Folgenden noch dem Kunstverständnis Josef Kainz'. Charakteristisch für diesen Schauspieler ist dessen Wahrung der eigenen Persönlichkeit innerhalb der Rolle. Obgleich die zentrale Aufgabe des Schauspielers in der Verwandlung besteht, in der weitestgehenden Metamorphose, widersetzte sich Kainz dieser Maxime und bewahrte sich in seinen Rollen immer ein Stück der eigenen Persönlichkeit. Diesen Umstand beleuchtet Julius Bab unter vergleichender Bezugnahme auf Matkowsky:

Denn mochte man an einem Matkowsky messen, oder an Künstlern, wie Sauer oder Bassermann – überall gewahrten wir als die eigentliche Zaubermacht der Schauspielkunst ein etwas, das sich bei Kainz nicht (oder nicht mehr?) zeigte. Dies innerste Einswerden von Gestalter und Gestalt, diese völlige Auflösung des eignen bewußten Seins in die erfüllte Situation des Dichters hinein, dies letzte, wunderbarste, überwältigendste des Schauspielers – bei Kainz fehlte es. Hatte er es

⁶⁰³ Minor (1920) S. 59f.

⁶⁰⁴ Lothar, Rudolph, Sonnenthal (Das Theater, Bd. 8), Berlin / Leipzig 1904, S. 41f.

⁶⁰⁵ Handl (1908b) S. 161.

nie besessen? Gleichviel – er hatte es nicht! Hart und sicher stand seine bewußte Person neben der Gestalt, kommentierte sie mit geistreichen Einfällen der immer fügsamen Gebärden, begleitete ihre Empfindungen mit dem unsagbar vollkommenen Instrument seiner singenden Stimme. Aber all diese erläuternde Vortragsmeisterschaft war eigentlich nicht Schauspielkunst, war nicht das große Wunder der sichtbaren Verwandlung, – war ein blendender, tief sinnige Psychologie lehrender Geist, nicht blutiges Leben.⁶⁰⁶

Kritisch reflektiert Bab die Kainz fehlende Gabe des „innersten Einswerdens von Gestalter und Gestalt“. Indem er dieses „Einswerden“ als das „letzte, wunderbarste, überwältigendste des Schauspielers“ bezeichnet, wird klar, dass er es als deutlichen Mangel empfindet, dass Kainz nicht darüber verfügte. So spricht er Kainz‘ „erläuternder Vortragsmeisterschaft“ gar ab, Schauspielkunst zu sein. Auch in der folgenden Passage beschreibt Julius Bab die starke auf die eigene Persönlichkeit bezogene Darstellungsweise Kainz‘:

Kainzens Gestalten waren kaum je mit dieser völligsten Hingabe genährt; immer blieb in unserm Gefühl, daß dieser Alcest, daß dieser Leon, dieser Hamlet Ausdrucksform, Entladung, Befreiung des einen Josef Kainz sei. Das macht, seine Gestalten waren nicht von Fleisch und Bein gefüllt, sie waren in der Flamme seines Geistes transparent, man sah den Autor hindurch. Matkowsky senkte sein Ich voll und stark in all seine Helden – Kainz holte es hell und scharf aus all seinen Gestalten heraus. Deshalb ist aber unserm Gedächtnis keine seiner glänzenden ‚Rollen‘ an sich so lebendig und so wichtig, wie es uns ihr Schöpfer ist, und die stärksten Momente Kainzischer Schauspielkunst, deren wir uns entsinnen, sind uns mehr Dokumente des Künstlers als Teile einer Gestalt. In toto lebt der Matkowskysche Othello in uns – der Mensch Kainz lebt uns durch viele bei mannigfachen Spielgelegenheiten befestigte M o m e n t e.⁶⁰⁷

Alfred Kerr beschreibt Kainz‘ Schauspielweise als um den Kern des Darzustellenden herum-lavierend: „Er ist [...] ein stilisierender Charakteristiker. Er gibt mehr den Widerschein einer Gestalt als die Gestalt. Er gibt mehr die köstliche Paraphrase des Gegenstandes als den Gegenstand.“⁶⁰⁸

Neben diesem Merkmal der Kainzschen Schauspielkunst verweist Friedrich Kayssler auf dessen feines Gespür für die Bedeutung und Wirkmächtigkeit von Sprache:

In seiner Kunst war das, was wir zu allen Zeiten überall im Leben an der Weisheit großzügiger Menschen bewundern: das Wissen um große Zusammenhänge, die Verachtung des kleinen Augenblicks um des Ganzen willen, der Blick in die Weite, die große Verschwendung im Geiste – das Bewußtsein vom Ganzen in jedem Augenblick. – Er wußte um das Ganze der Sprache, wenn er einen einzigen Laut sprach: das sollen wir von ihm lernen.⁶⁰⁹

Durch die Befassung mit dem jeweiligen Kunstverständnis und den spezifischen schauspielerischen Ansätzen dürfte die große Bandbreite an diesbezüglichen Spezifika

⁶⁰⁶ Bab (1912) S. 23f.

⁶⁰⁷ Ebd. S. 85f. Hervorhebung im Original.

⁶⁰⁸ Kerr, Alfred, Die Welt im Drama, Bd. 1: Das neue Drama, Berlin 1917, S. 371.

⁶⁰⁹ Kayssler (1910) unpaginiert. Passage von „das Bewußtsein vom Ganzen in jedem Augenblick. – Er wußte um das Ganze der Sprache, wenn er einen einzigen Laut sprach“ im Original mit Sperrdruck hervorgehoben.

deutlich geworden und ein tragendes Fundament für die weitergehende Auseinandersetzung mit den konkreten Rollenerarbeitungen und -umsetzungen gelegt sein.

2.5.2.2 Zugehörigkeit zu schauspielerischen Strömungen

Mit dem sich nun anschließenden Kapitel lenken wir den Blick auf den größeren Kontext der in der zweiten Jahrhunderthälfte bestehenden und entstehenden schauspielerischen Strömungen und auf die Verortung der einzelnen Schauspieler innerhalb dieser Strömungen. Insbesondere spielen hierbei der Naturalismus, der Realismus und der Impressionismus eine Rolle sowie, ganz übergeordnet, die beiden wesentlichen Pole der Klassik und Moderne. Die Einordnung der Schauspieler in die benannten Kategorien ist ein stets wiederkehrendes Element innerhalb des Quellenkorpus, weshalb diesem Umstand gebührend Rechnung getragen werden soll.

Eine eingehende Auseinandersetzung mit den einzelnen schauspielerischen Strömungen kann im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht geleistet werden und so ist hier lediglich auf entsprechende weiterführende Literatur zu verweisen.

Als eindeutig der klassischen beziehungsweise klassizistischen Schiene zuzuordnen erscheint Matkowsky in den Quellen. So heißt es bei Julius Bab über Matkowsky: „[K]ein Klassizist – ein Klassiker! Einer, der in gleichbetonter Harmonie die ganze Natur besitzt und darstellt. Die Problematik ‚moderner‘ Menschen, die erbittert und schwelgerisch einseitigen Lebensbetonungen der Romantiker und Naturalisten kennt dieser klassische Realismus nicht.“⁶¹⁰ Weiter führt Bab aus, dass die mitunter wuchtige Spielweise Matkowskys zu harscher Kritik seitens der Vertreter modernerer Auffassungen geführt habe:

Dieser ‚Heldenspieler‘ konnte so schlicht und unauffällig lebendig sein wie irgendein Mensch, wie irgendein – Held in alltäglichen Stunden; – aber weil er auch den Löwengriff und den Donnerton des Helden in großen Schicksalsstunden besaß, deshalb blieb er den Zweiflern und Nervenschwachen, den Allzumodernen ein befremdliches Greuel – ein Poseur und ein Brüller, ein letzter Klassizist.⁶¹¹

Max Grube zeigt sich in seinem Urteil über Matkowskys Stil etwas diplomatischer:

Wenn ein Künstler wie Matkowsky, der mit seinem ganzen Sinnen und Empfinden im Boden unserer großen klassischen Periode wurzelte, den von den Dichtern der Epoche gehegten

⁶¹⁰ Bab (1912) S. 16.

⁶¹¹ Ebd. S. 18.

Intentionen nachkam, so müssen wir das als stilgemäß hochachten, selbst wenn es uns ab und zu etwas fremdartig berührt haben sollte.⁶¹²

Philipp Stein zufolge wurde Matkowsky zum „Träger klassischer Aufgaben“⁶¹³:

Aber aus den klassizistischen Dogmen hat er von jeher herausgewollt, in seinen ersten Anfängen schon hat er ihnen eigenwillig widerstrebt, er hat immer das Recht der Persönlichkeit, das Individuelle hochgehalten. Die wenigen Rollen moderner Art, die er zu spielen gehabt, hat er stets mit vollster Hingabe an das Natürlichkeitsprinzip durchgeführt, wofür vor allem sein Raskolnikow ein glänzender Beweis ist. Auf seinem eigentlichen Gebiete aber hat er je länger je mehr eine Renaissance des Klassizismus herbeigeführt, und wenn ihm in seinen klassischen Rollen das Publikum so enthusiastisch wie keinem Darsteller klassischer Aufgaben zujubelt, so ist das kein Zufall – es ist der Sieg seiner Persönlichkeit, die er in den Dienst seiner Kunst gestellt, aber darum nie aufgegeben hat.⁶¹⁴

Matkowskys Schauspielweise wird allerdings nicht allein als klassizistisch bezeichnet, sondern ist dahingehend auch immer wieder vom Realismus die Rede. So behauptet Julius Bab, Matkowsky sei als „klassische[r] Realist[...]"⁶¹⁵ zu werten.

Der Realismus wurzelt im russischen Theater. Anton Tschechow lieferte die literarischen Werke, Konstantin Stanislawski setzte diese im Sinne des Realismus auf der Bühne um.⁶¹⁶

Neben der Orientierung an den Methoden der Wissenschaft verbindet Tschechow das Bemühen um eine absolut wahrheitsgetreue Darstellung der Realität. Tschechows Dramen sind arm an äußerer Handlung und an dramatischen Konflikten. Die wesentlichen Vorgänge spielen sich in den Seelen ab und finden in Blick und Tonfall ihren Ausdruck. Die Dialoge werden unterbrochen durch Pausen, die oft bedeutungsvoller sind als die Worte. Er bringt Menschen auf die Bühne, denen ihr Daseinsgrund abhanden gekommen ist, und die sich über die Leere hinweg zu stehlen versuchen.⁶¹⁷

Im Konzept von Stanislawskis Schauspielkunst spielte die sogenannte „innere Technik“ eine zentrale Rolle:

Die entscheidende Bedingung für den Realitätsbezug ist die Glaubwürdigkeit des darstellerischen Handelns. Diese ist gewährleistet, wenn der Schauspieler das psychische Sein der Figur selbst realisiert. Um diese Wirkung zu erreichen, soll der Schauspieler echt, natürlich, organisch empfinden und sich auf Intuition verlassen. Dies stellt sich nicht von selbst ein, sondern muss durch psychische Verfahren wie Willensanstrengung, Konzentration der Aufmerksamkeit, Aktivierung der Einbildungskraft und Phantasietätigkeit angeregt werden. Die Gesamtheit der dazu von ihm entwickelten Methoden nannte Stanislawski „Psychotechnik“.⁶¹⁸

Ganz in diesem Sinne agierte Lewinsky, der ein durch und durch denkender Schauspieler war. So nimmt es nicht Wunder, dass ihn die Quellen dem Realismus zuordnen und

⁶¹² Grube (1909) S. 81.

⁶¹³ Stein (1904) S. 57.

⁶¹⁴ Ebd. S. 57f.

⁶¹⁵ Bab (1912) S. 92.

⁶¹⁶ Vgl. o.V., „Realistisches Theater“, online abgerufen unter <http://www.theater-info.de/realistisches_theater.html> (18.04.2020).

⁶¹⁷ Ebd.

⁶¹⁸ Ebd.

behaupten, Lewinsky sei „ein Wahrheitsverkündiger, d.h. ein realistischer Künstler ersten Ranges. In der Wahrheit sieht er den Gipfel seiner Schauspielkunst.“⁶¹⁹ Noch eingängiger schildert Helene Richter Lewinskys Realismus:

Lewinsky ging bei der Anlage seiner Gestalten als Idealist zu Wege; er erhob sie über die Wirklichkeit hinaus zu ihrem eigenen Ideal, ihrem eigenen Typus; er steigerte sie innerhalb der vom Dichter gegebenen individuellen Züge zu symbolischer Größe. Die Ausführung dieser individuellen Züge hingegen vollzog sich in unbedingtem Realismus, der vor allem ‚die Bescheidenheit der Natur‘ anstrebte. Es war seine oft ausgesprochene Überzeugung, daß ‚das Kunstwerk von der sinnlichen Erscheinung lebe‘.⁶²⁰

Neben der Zuordnung zum Realismus spricht Jacob Minor auch von Lewinskys Gehversuchen im Bereich des Naturalismus, die durchaus erfolgreich gewesen seien:

Auch die allerjüngste Periode, die Zeit des Naturalismus, hat ihn nicht müßig gefunden. Hat er auch nicht wie Mitterwurzer, den er im modernen Stück den Vortritt lassen mußte, den neuen Stil gesucht und gefunden, so hat er doch sein Talent mit Glück in den Dienst der neuen Schule gestellt. Ibsen hat ihm außer dem Bischof in den „Kronprätendenten“ noch den Bürgermeister Stockmann, bei dem Lewinsky an die älteren Realisten und Zyniker anknüpfen konnte, die nicht an die Macht der Ideen glauben, und den geheimen Sünder, den Großhändler Werle, geliefert. [...] Wenn unser Jubilar [Lewinsky] zum silbernen Jubiläum den Franz Moor, zum goldenen aber den Bischof von Ibsen gespielt hat, so wollte er damit andeuten, daß er mit der Zeit fortzuschreiten gewillt sei.⁶²¹

Was aber ist unter dem Naturalismus genau zu verstehen? Das Hauptmerkmal dieser theatergeschichtlichen Strömung ist „die Orientierung am Prinzip der Realitätstreue. Sprache und Gestik, Bühnenbild und Kostüm sind bis ins Detail der Wirklichkeit nachgestaltet. Die Personen handeln und sprechen wie im Alltag.“⁶²² Höchste Bedeutung kam dabei dem norwegischen Dramatiker Henrik Ibsen als Schöpfer des Naturalismus zu.⁶²³

Wichtig ist, an dieser Stelle auch auf den Unterschied zum Realismus zu verweisen. Für Stanislawski bedeutete der Naturalismus die wahllose Wiedergabe der Lebensoberfläche. Der Realismus, der sein Material aus der echten Welt und aus direkten Beobachtungen schöpfte, wählte Stanislawskis Ansicht nach hingegen nur die Elemente aus, die die unter der Oberfläche liegenden Beziehungen und Absichten offenlegten. Der Rest wurde verworfen.⁶²⁴ Wie bereits angemerkt ist eine eingehende Auseinandersetzung mit den benannten theatergeschichtlichen Strömungen im Rahmen dieser Arbeit nicht zu leisten.⁶²⁵

⁶¹⁹ Schlenther (1898) S. 7.

⁶²⁰ Richter (1908) S. 183.

⁶²¹ Minor (1920) S. 99f.

⁶²² O.V., „Naturalistisches Theater“, online abgerufen unter <http://www.theater-info.de/naturalistisches_theater.html> (18.04.2020).

⁶²³ Vgl. ebd.

⁶²⁴ Vgl. Benedetti, Jean, Stanislavski. An Introduction, New York 2004, S. 17.

⁶²⁵ Für die weitergehende Lektüre siehe: Ebd.; John Russell Brown, The Oxford Illustrated History of Theatre, Oxford 2001.

Festzuhalten bleibt aber, dass beide Strömungen innovatives Potential in die zeitgenössische Theaterlandschaft einbrachten und der historisch früher angesiedelte Realismus dem Naturalismus zwar wesensverwandt war, etwa in dem Bestreben, ein möglichst wahrheitsgetreues Abbild der Realität zu liefern, aber andererseits auch einige Unterschiede zu diesem aufwies. Dementsprechend ist eine Verortung der Schauspieler innerhalb der einen oder anderen Strömung nicht irrelevant.

Lewinsky ist der einzige der vier in dieser Studie untersuchten Schauspieler, der sich, wie gezeigt, auch auf das Parkett des Naturalismus begab. Weitaus häufiger ist die Zuschreibung zum Realismus zu finden. Wie angesprochen, wurde Matkowskys Kunst als „klassischer Realismus“ bezeichnet. Dennoch:

Matkowsky stand auf dem Boden einer älteren Tradition. Er war Romantiker von Neigung, erfüllt von phantastischem Drange, ganz von Gesichten [sic!] beherrscht. Und wenn er auch die Tradition durchbrach und oft in auffälligem Anschluß an moderne Richtungen realistische Züge und schärfere Mittel der Charakterisierung in seine Darstellung aufnahm, schwebte ihm doch immer das Überlebensgroße, das ideale Heldentum der durch die Jahrhunderte fortwirkenden Weltichtung vor Augen. Die Erinnerung an ihn ist von märchenhaftem Glanze umflossen; als die letzte ausgesprochene Heroengestalt der deutschen Bühne lebt er in unserer Vorstellung weiter.⁶²⁶

In regelrecht schroffem Gegensatz zu Matkowsky stehend wird Josef Kainz beschrieben. Während Matkowsky noch ein letztes Relikt des Klassizismus gewesen zu sein scheint, verweisen die Quellen hinsichtlich Kainz tendenziell auf dessen moderne Spielweise. Rudolph Lothar jedoch meidet eine eindeutige Verortung des Schauspielers: „Kainz ist [...] eine Erscheinung für sich. Weder die junge Schule noch die alte kann ihn völlig für sich reklamieren.“⁶²⁷ Wie in Kapitel 2.3.1 thematisiert, war Kainz hinsichtlich seiner Schauspielkunst eine Schwellenfigur. Diesen Umstand spiegelt auch das folgende Zitat, in dem die Rede ist von Kainz als dem „müde[n], reich beladene[n], aber auch schwer belastete[n] Erbe[n] der Kultur eines zur Ruhe gehenden Jahrhunderts, ja eines ganzen sterbenden Weltalters. Dies eben ist ja seine bleibende Bedeutung, daß er der künstlerische Gestalter jener seelischen Übergangszeit war.“⁶²⁸ Kainz bekleidete also regelrecht die Rolle als „Alter“ und „Neuer“ gleichermaßen:

In ihm [Kainz], in seiner Person sind die Errungenschaften alter und moderner Schauspielkunst zusammengefloßen, er hat die gesammelten goldenen Schätze in neue Formen umgegossen. Er

⁶²⁶ Klar (1910) S. 153.

⁶²⁷ Lothar (2013) S. 630.

⁶²⁸ Friedell, Egon, „Josef Kainz“, in: Deutsch (1924), S. 49-51, hier: S. 50.

rettete aus der Flut des hereingebrochenen Naturalismus den Zauber der schönen Form und erhöhte den Inhalt des sprachlichen Ausdrucks.⁶²⁹

Rudolph Lothar beschreibt Kainz' Rollen als gänzlich dem Zeitlichen entrückt, als jenseits der zeitlichen Achse wandelnd sowie als Kreator von Neuem:

Etwas ganz Neues entsteht vor uns. Seine Figuren sind seine eigenste Schöpfung. Sie haben keine Vorbilder und keine Vorläufer, keinerlei Tradition besteht für Kainz. Aber er scheint selbst der Schöpfer einer neuen Tradition zu sein. Als solcher ist er ein wahrhafter Klassiker der modernen Schauspielkunst. Seine Auffassung, die ihm in jeder Rolle Weg und Richtung weist, ist die eines durchaus modernen Menschen, der alles gelesen hat, was es in der Literatur Neues gibt, der alles gesehen hat, was man heute malt und meißelt, der sich gleichermaßen für Technik und Politik interessiert. Aber dieser ganz und gar Moderne liebt schwärmerisch die Werke der Alten, ihre Bücher und Kultur, ihre Welt- und Lebensauffassung. Und so genießt er das Heute und vergißt niemals das Gestern. Aus dem Geist und dem Gefühl eines solchen Menschen heraus sind seine Figuren geschaffen. Und darum sind sie weit lebendiger, als sie oftmals der Dichter schuf. Weil Kainz solch ein moderner Mensch ist, spielt er Ibsenrollen so unübertrefflich.⁶³⁰

Kainz wird in der zitierten Passage als ein der Moderne zuzuschreibender Mensch bezeichnet, der sich des Gestrigen aber stets bewusst ist. So musste Kainz einen Wandel herbeiführen, wie Ludwig Speidel meint:

Eine so lebensvolle Persönlichkeit, die mit Entschiedenheit auf den Grundsätzen der modernen Darstellungsweise fußt, kann es im Burgtheater nicht beim alten lassen. Seine bloße Gegenwart ist ein Protest gegen das Alte. Er wird das Veraltete – nicht etwa gewaltsam, aber durch sein Beispiel in seinem Bestande erschüttern.⁶³¹

Eine nicht unerhebliche Zahl an Quellen verortet Kainz bereits in der modernen Spielweise. So behauptet etwa Julius Bab, Kainz sei ein „moderne[r] Stilist[...]"⁶³². In diese Auffassung reiht sich auch Herman Bangs Aussage:

Technische Vollkommenheit schlifft die Kunst dieses Menschendarstellers zum fehlerlosen Spiegel eines der modernsten Geister des europäischen Theaters. Und dieser moderne Künstler vermeidet das moderne Repertoire. Er scheint den unmittelbaren Ausdruck unseres Geistes, wie ihn die neuere Literatur darbietet, zu scheuen. Er zieht es vor, klassischen Rollen neues Leben einzuhauchen, indem er ihnen sein ganzes modernes Empfinden verleiht.⁶³³

Interessant ist die in dieser Passage getroffene Unterscheidung zwischen modernem Künstlertum einerseits und dem modernen Repertoire andererseits; dem Zitat zufolge spielte Kainz trotz seines modernen Stils kaum in modernen Stücken, sondern versah lieber klassische Rollen mit seinen modernen Auffassungen. In diese Kerbe schlägt auch Jacob Minor:

⁶²⁹ Winds, Adolf, „Die moderne Schauspielkunst“, in: Deutsch (1924), S. 52-54, hier: S. 52.

⁶³⁰ Lothar (2013) S. 631.

⁶³¹ Speidel (1924) S. 40.

⁶³² Bab (1912) S. 92.

⁶³³ Bang (1910) S. 8.

Es ist ein ganz merkwürdiger Fall, daß die beiden modernsten unter unseren großen Schauspielern ihre höchsten Aufgaben nicht in der modernen Dichtung fanden; denn wenn Kainz auch von der modernen Literatur nicht so gering dachte wie Mitterwurzer oder gar Baumeister, wenn er auch als literarisch gebildeter und modern empfindender Mensch ganz auf der Seite der Neueren stand, so liegt doch auch bei ihm der Schwerpunkt mehr auf der modernen Ausgestaltung klassischer Rollen als in dem modernen Repertoire.⁶³⁴

So behauptet Minor, Kainz sei „in seinem innersten Kern ein durchaus moderner Schauspieler“⁶³⁵. Willi Handl geht sogar noch einen Schritt weiter: „Im vollen Einklang seiner Mittel, seiner Intelligenz und seiner Phantasie steht er in diesen neueren Rollen, ein Bewältiger ohnegleichen, Stilist und Psychologe in einem, Erbauer einer neuen Schönheit und Nachschöpfer der ewigen Natur, — der modernste aller Schauspieler.“⁶³⁶

Neben seiner Eigenschaft als moderner Schauspieler ist in den Quellen verschiedentlich auch die Behauptung zu finden, Kainz sei „der Schauspieler des nervösen Impressionismus“⁶³⁷ gewesen. Max Martersteig führt dazu aus:

Kainz erschien als der ausgesprochene Vertreter jener schauspielerischen Richtung, die im weitesten Sinne den Neigungen und Stimmungen der zeitlichen Gesamtpsyché, die hier als die vorwiegenden betont wurden, entgegenkam; seine Kunst entsprang aus diesen Neigungen selbst; er war der Schauspieler des nervösen Impressionismus.⁶³⁸

Der Impressionismus innerhalb der Theaterlandschaft forcierte, wie das Zitat zeigte, den psychologischen Aspekt, nicht zuletzt unter Rekurs auf den Dramatiker Arthur Schnitzler:

Die Entwicklung der impressionistischen Strömung steht in enger Beziehung zu den neuen Prozessen in der Physik. Wassily Kandinsky setzte das Zerfallen des Atoms mit dem ‚Zerfall der ganzen Welt in seiner Seele‘ gleich. Nachdem der Impressionismus in der Malerei in Erscheinung getreten war, eroberte er um 1900 auch die Literatur. [...] Unter dem Einfluss des impressionistischen Lebensgefühls machte sich in mehreren Ländern Europas kurz vor der Wende zum 20. Jahrhundert die Tendenz zu einer Literatur der Stimmungen und atmosphärischen Eindrücke bemerkbar. Es entstand eine Lyrik der flüchtigen Sensationen, der unbestimmten Sinnesreize, der zarten Farben und der müden Klänge. [...] Arthur Schnitzlers Dramatik zeichnet sich vor allem durch die tiefgründige Analyse der menschlichen Psyche aus. Er stellte nicht nur dem bürgerlichen Individuum eine präzise Diagnose, sondern auch der Gesellschaft und Kultur seiner Zeit. Durch die genaue Darstellung des sozialen Rollenspiels gibt er tiefe Einblicke in das Wesen und die Struktur des Bürgertums, die weit über das Wien um die Wende zum 20. Jahrhundert hinaus Gültigkeit besitzen. Der Dichter erhebt keine Anklage und schlägt keine politischen Veränderungen vor. Seine Werke sind vielmehr durch eine skeptische Weltsicht gekennzeichnet.⁶³⁹

⁶³⁴ Minor (1920) S. 212.

⁶³⁵ Ebd. S. 211.

⁶³⁶ Handl, Willi, „Kainz“, in: Bab / Ders. (1908), S. 165-171, hier: S. 171. Im Folgenden abgekürzt mit „Handl (1908c)“.

⁶³⁷ Martersteig, Max, „Das deutsche Theater im 19. Jahrhundert“, in: Deutsch (1924), S. 59-65, hier: S. 59.

⁶³⁸ Martersteig (1904) S. 667.

⁶³⁹ O.V., „Impressionistisches Theater“, online abgerufen unter <http://www.theater-info.de/impressionistisches_theater.html> (18.04.2020).

Kainz hob sich, dies bleibt zusammenfassend zu konstatieren, hinsichtlich der Zuordnung in die zeitgenössischen Strömungen von den übrigen drei Schauspielern ab: von dem klassischen Realisten Adalbert Matkowsky, dem im Realismus und ansatzweise auch im Naturalismus angesiedelten Josef Lewinsky sowie von Adolf von Sonnenthal, auf dessen Verortung im Folgenden noch einzugehen ist.

Sonnenthal war in erster Linie in den klassischen Rollen beheimatet, tastete sich aber auch innerhalb des Realismus voran: „Aber so stark er auch im alten Burgtheater wurzelte, so eins er geworden ist mit seiner Tradition, er wandelte seine Technik doch. Er wurde realistischer, er paßte seine Kunst der neuen Kunst an, die allenthalben aufs Theater stieg.“⁶⁴⁰ Weiters führt Lothar aus:

Sonnenthal hat all die vielen Wandlungen nicht mitgemacht. Er blieb ihr Beobachter, ihr Zuschauer, er lernte von ihnen, er warf sich nie in die neue, ungewisse Strömung. Er hatte seinen festen Halt ganz wo anders. Wenn er auch, als er in einer klassischen Rolle im Burgtheater debütierte, der Kritik nicht gefiel, und erst festen Boden unter den Füßen bekam, als er im modernen Stücke auftrat, wenn er auch als der Gegenwartsschauspieler geliebt und gepriesen wurde, die große Lehre seiner Kunst empfing er aus der Klassik. Er ist zu seinem Heile den Klassikern nie untreu geworden. Weil er immer in Shakespeare, Goethe und Schiller sich stählen konnte, weil er seinen Geist, seine Sprache, seine Technik in klassischen Rollen zu den höchsten Aufgaben anspornen mußte, brachte ihm die Arbeit so reichen Segen. Auch er wurde schließlich aus einem idealistischen Schauspieler ein realistischer Künstler, aber sein Realismus war schließlich doch der Realismus Goethes, der der Liebe zur Natur entsprang, nicht der Realismus der jungen Revolutionäre, die mit kalten Fingern, mit hartem Blick trübe Schleier vor die Schönheit der Welt hingen.⁶⁴¹

Rudolph Lothar zufolge war Sonnenthal also insbesondere in den klassischen Rollen beheimatet, sperrte sich aber dennoch nicht gegen die Aufnahme realistischer Elemente, wiewohl diese, wie Lothar behauptet, weniger dem modernen Realismus denn vielmehr demjenigen Goethes zu entsprechen schienen.

Die Ausführungen dürften deutlich gemacht haben, wie viele Einflussfaktoren auf die Beurteilung schauspielerischer Leistungen bestanden. Wiewohl die beschriebenen Verortungen der Schauspieler in erster Linie mehr deskriptiv als wertend gestaltet sind, verbindet sich mit den Schilderungen dennoch stets eine gewisse Form von Beurteilung oder zumindest von Zuschreibung. Denn die Zuordnung eines Schauspielers zum Klassizismus birgt stets den Impetus des Überholten, Traditionellen, wohingegen die Verortung im Naturalismus als modern galt. Eine eindeutige Positiv-/Negativ-Zuschreibung bezüglich der verschiedenen Strömungen besteht zwar nicht, doch ist der Aussagegehalt der Verortungen

⁶⁴⁰ Lothar (1904) S. 48.

⁶⁴¹ Ebd. S. 56f.

in einer der theatergeschichtlichen Strömungen dennoch nicht geringzuschätzen. Auch an dieser Stelle zeigt sich, dass sich die Beurteilung sprechkünstlerischer Leistungen und die damit verbundenen Kategorien recht komplex gestalten und simple Wertungen von „gut“ oder „schlecht“ kaum vorkommen. Vielmehr drängt sich der Eindruck auf, dass der Beurteilende stets das Gesamtbild im Blick behält und die verschiedenen Querverbindungen und Wechselwirkungen berücksichtigt.

2.5.2.3 Orientierung am Dichter

In der heutigen Sprechkunst spielt die Frage nach der Rolle des Dichters beziehungsweise nach dessen Berücksichtigung bei der Erarbeitung der Dichtung eine wichtige Rolle. Auch in den Quellen tritt diese Facette immer wieder zutage und beleuchtet, inwiefern sich der Schauspieler in der Interpretation seiner Rolle am Autor orientiert oder gänzlich neue Interpretationen vornimmt.

Die folgende Passage gibt Aufschluss über die zeitgenössischen Ansichten zur Orientierung am Schöpfer des literarischen Werkes:

Der Dichter sieht eine Gestalt in seinem Geiste und er gibt ihr Leben und Körper in seinem Werke. Damit dieses Leben sich aber uns mitteile, damit die Seele zu uns spreche, die Leidenschaft uns ergreife, damit wir Freude und Schmerz mitfühlen, muß der Schauspieler kommen und die Arbeit des Dichters vollenden. Er muß mit seinem Auge sehen, mit seinen Organen empfinden, mit seiner Phantasie ihm nachschaffen. Gelingt es ihm, in seinem Geiste eins zu werden mit dem Geist des Dichters, das heißt, sieht er in seiner Phantasie dasselbe Phantom, das dem Dichter vorgeschwebt und das ihm nun als Modell dient, so wird er harmonisch das Werk vollenden. Aber natürlich ist dieser Vorgang der schauspielerischen Reproduktion doch nur schematisch gedacht, denn in der Wirklichkeit geht der Schauspieler nie völlig auf im Dichter, sondern bringt bei seiner Arbeit etwas Eigenes mit. So proteisch er sich auch gibt, so verwandlungsfähig sein Körper, so modulationsfähig seine Stimme auch sein mag, die Persönlichkeit schlägt doch immer durch. Es gibt nun Schauspieler, die diese Persönlichkeit betonen und andere, die es fast bis zur Virtuosität gebracht haben, sie verschwinden zu lassen. Nun haben wir bei allen Künsten gelernt, daß Persönlichkeit das höchste Gut bedeutet. Sollte die Schauspielerei hiervon eine Ausnahme machen? Sollte gerade in der Schauspielerei derjenige am höchsten stehen, der die Eigenart ganz aufgibt? Es scheint fast, als ob manche dies verlangten. Wenn man von einem Schauspieler sagt, er bleibe trotz aller Verkleidungen und Masken noch immer er selbst, so ist das meistens als Tadel gedacht. Und doch wissen wir andererseits, daß kein Schauspieler jemals den Gipfel seiner Kunst erreichte, dem es an Persönlichkeit gebrach.⁶⁴²

Im ersten Teil des Zitats werden die Merkmale des dichtungorientierten Ansatzes genannt, indem die Maxime aufgestellt wird, dem inneren Bild des Dichters nachzuspüren und mit der Realisation des Stückes im Sinne des Dichters dasselbe zur Vollendung führen.

⁶⁴² Ebd. S. 5f.

Wenngleich die Dichterorientierung zum höchsten Ziel gesetzt wird, ist im zweiten Teil des Zitats von der Unmöglichkeit gänzlicher Orientierung am Dichter die Rede. So könne der Schauspieler niemals seine Persönlichkeit völlig verbergen. Zwar sei das gänzliche Verschwinden hinter der Rolle das eigentliche Ziel des Schauspielers, und wo es in offensichtlichem Ausmaß nicht gelänge sei der Tadel nicht weit, doch sei wiederum die Persönlichkeit ein wichtiger Bestandteil eines jeden erfolgreichen Schauspielers.

Wie verhielten sich nun die Schauspieler in der Interpretation ihrer Rollen gegenüber dem Dichter und inwieweit brachten sie ihre eigene Persönlichkeit in die darzustellende Rolle ein?

Über Sonnenthal ist zu lesen, dass er sich in erster Linie in den Dienst des Dichters stellte.

[E]r schöpfte aus ganzen und vollen Eindrücken und gab uns nicht seinen Kommentar über die Gestalt des Dichters, sondern diese selbst. So ist ihm gelungen, was ihm scheinbar so fern lag, in Wallenstein sowohl den Diplomaten als den Feldherrn kräftig genug zu betonen, den letzteren nicht mittels Stiefel und Sporen, sondern mit den vollen und kräftigen Baßtönen seiner Stimme und mit der kühlen und hoheitsvollen Haltung, die er aus den Diplomaten und Kavalieren des Salons mitbrachte.⁶⁴³

Allerdings war es auch Sonnenthal – wie seinen Kollegen – nicht möglich, an die eine Gestalt des Dichters heranzukommen:

[S]o hat auch der Schauspieler das Recht der Wahl und des Standpunktes. Er schildert mit seiner reproduzierenden Kunst denselben Menschen, den der Dichter gezeichnet hat, schildert ihn mit den Worten und Geberden, die der Dichter ihm vorgeschrieben. Und doch wird er, je nach seinem Temperament, in der Betrachtung seines Modells einen anderen Standpunkt einnehmen. Kainz und Sonnenthal haben den Hamlet gespielt. Sonnenthal und Salvini spielten den Lear. Alle waren treu gegenüber dem Dichter, und ihre Gestalten glichen einander doch nicht. Wiedergabe der Figur, die der Dichter hingestellt, ist Sache der Technik. Das Blut im Körper dieser Figur aber setzt die Persönlichkeit des Schauspielers in Gang.⁶⁴⁴

Wie schon in der oben zitierten Passage, so macht Lothar auch hier auf die nicht zu unterdrückende Persönlichkeit eines jeden Schauspielers aufmerksam, die jeweils Einfluss auf die Umsetzung des Werkes nahm.

Ähnlich Sonnenthal unterstellte sich auch Lewinsky dem Wort des Dichters. So nannte ihn Paul Schlenther einen „Herr[n] seiner Kunst und ein[en] Diener am Wort unserer größten Dichter!“⁶⁴⁵ In einem Vergleich stellt Jacob Minor den dichtungsorientierten Ansatz Lewinskys und das gegenteilige Bestreben Mitterwurzers dar:

⁶⁴³ Minor (1920) S. 75f.

⁶⁴⁴ Lothar (1904) S. 7.

⁶⁴⁵ Schlenther (1906) unpaginiert.

Lewinsky suchte die Intentionen des Dichters wiederzugeben, Mitterwurzer ging seine eigenen Wege; er war darum der Interessantere, der immer eine Überraschung in Bereitschaft hatte, während bei Lewinsky meistens der Dichter und das Stück besser zu ihrem Rechte kamen. Mitterwurzer stellte die Selbstherrlichkeit der Schauspielkunst von ihrer glänzendsten, aber auch von ihrer gefährlichsten Seite vor; Lewinskys eigentliche Bedeutung liegt umgekehrt gerade in der innigsten Verbindung zwischen der Schauspielkunst und der Literatur, eine Verbindung die in Weimar ihren Ursprung hat, durch Anschütz und Laube in Wien angebahnt war und in den letzten Dezennien in Lewinsky ihren hervorragendsten Ausdruck gefunden hat.⁶⁴⁶

Anders als Lewinsky war Matkowsky nicht unbedingt an der Orientierung am Dichter gelegen:

[E]s konnte wohl vorkommen, daß er [Matkowsky] die Gestalt anders sah als der Dichter sie gesehen haben mochte, daß seine impulsive Natur Züge in den Charakter hineindichtete, die nicht die vom Autor gewollten waren; dann runzelte der Kenner manchmal die Stirne; aber das Publikum, und so auch das Stück Publikum, das zuletzt in jedem Kenner steckt, wurde trotzdem mit fortgerissen, weil die im Sinne der Dichtung verfehlte Gestalt an sich doch Leben hatte und – mit wenigen Ausnahmen – in sich ein ganzes Bild darbot. Auch wo er völlig mit dem Dichter dichtete, geriet ihm mitunter ein Zug oder ein Ton zu stark; die Erregung, die durch die vorgestellte Situation in ihm ausgelöst war, sprang gemäß seiner Krafnatur da und dort einmal über die Linie des Affekts, die das Wort des Dramatikers vorzeichnete, hinaus.⁶⁴⁷

Die wenig enge Anlehnung an den Dichter musste Matkowsky hinsichtlich seiner Beurteilung nicht unbedingt zum Nachteil gereichen. Wie Alfred Klaar schildert, konnte eine Figur, die anders als vom Dichter intendiert dargestellt wurde, Begeisterung im Publikum hervorrufen. Auch wenn Matkowsky im Sinne des Dichters zu agieren versuchte, konnte er mitunter in der konkreten Ausführung ein wenig zu falsch vorgehen. Das Zitat zeigt, dass selbst bei der Intention, dem Dichter zu entsprechen, die konkrete Umsetzung nicht immer im Sinne des Dichters gelang. Damit ist grundsätzlich zu differenzieren zwischen der im Sinne des Dichters vorgenommenen Rolleninterpretation – bzw. der dezidierten Abkehr vom Dichter – und der konkreten Verkörperung, die glücken oder auch, bezogen auf die Dichterintention, misslingen konnte.

Was die Dichterorientierung Kainz‘ anbelangt, so übermittelt Ferdinand Gregori ein etwas widersprüchliches Bild. Einerseits konstatiert er, Kainz nenne sich „den Diener des Dichters, des Kunstwerks und ist glücklich, das Glied einer vortrefflichen Gesamtauführung sein zu können“⁶⁴⁸. Andererseits führt Gregori aus, Kainz sei „nur der Diener des Dichters und noch inniger der Diener der eigenen Phantasie, die den Dichter in sich nachgebiert.“⁶⁴⁹ Damit misst er Kainz einen nicht zu verachtenden Einfluss auf das dichterische Werk bei, der aus

⁶⁴⁶ Minor (1920) S. 84.

⁶⁴⁷ Klaar (1910) S. 145f.

⁶⁴⁸ Gregori (1904) S. 43.

⁶⁴⁹ Ebd. S. 18.

seiner Fantasie resultiert. Jacob Minor behauptet, „Kainz [...] war ein unermüdlicher und gründlicher Interpret des Dichterwortes.“⁶⁵⁰

Insgesamt ist in den Quellen von einer tendenziellen Abkehr Kainz‘ vom Dichter die Rede. So äußert Rudolph Lothar: „Seine Auffassung ist eine souveräne Macht, der das Dichterwort, ja selbst manchmal die Natur sich fügen muß.“⁶⁵¹ Des Weiteren führt er aus: „Manchmal ist die Einfachheit seiner [Kainz‘] Technik etwas gesucht. Es ist, als wollte ein Maler eine Feuersbrunst grau in grau malen. Aber sein psychologischer Instinkt ist stets bewunderungswürdig. Seine Menschen sind nicht immer die Menschen des Dichters, aber es sind immer Menschen.“⁶⁵² Helene Richter beschreibt in ihrer Darstellung Kainz‘ in der Rolle des Königs Alfonso, dass Kainz mit seiner Kunst einen positiven Einfluss auf die Dichtung gehabt habe:

Alfonso war ein Knabe in der ersten, ein Fertiger in der letzten Szene. Das mit Naturnotwendigkeit sich vollziehende Heran- und über sich Hinauswachsen eines edel veranlagten Menschen konnte nicht vollkommener und überzeugender dargestellt werden. Der König Alfonso von Kainz bedeutet einen jener Fälle, in denen die Schauspielkunst eine befruchtende Rückwirkung auf die Dichtung ausübt. Wir können uns ‚Die Jüdin von Toledo‘ heute in keiner andern Auffassung mehr denken.⁶⁵³

Besonders interessant gestaltet sich die folgende Passage Felix Saltens, in der er Kainz in der Rolle des Tasso beschreibt. Innerhalb dieser Passage stellt Salten den Dichter, den Schauspieler sowie die Rolle voneinander entkoppelt nebeneinander:

Noch ein Wunderbares ergab sich an diesem Abend: daß man einen Schauspieler erlebte, der sich zu wirklicher Schöpferkraft erhob. Denn da waren Zwischenräume. Da war Tasso und da war Kainz, und Goethe war da, und man konnte sehen, wie der lebendige Mittler beide miteinander verknüpfte, wie er die Adern fand, die einst vom Dichter zu seinem Werk gingen, wie er wieder frisches Blut einströmen und sie wieder pulsieren ließ. Da konnte man durch Kainz hindurch die heilige Entfernung messen, die Goethe zwischen sein Erleben und sein Werk gelegt hatte, erkennen, wie er aus italischem Boden den Marmor brach, um jene Gestalt zu formen, die in Weimar einst Leiden und Irrtum herrlich überwunden. Dann aber waren die Zwischenräume wieder verschwunden, es gab keinen Spalt mehr, durch den man hätte in die Arbeit des Schauspielers blicken können.⁶⁵⁴

Die zitierten Zeilen machen die in jeder künstlerischen Interpretation steckende Trias von Schauspieler, darzustellender Figur und Schöpfer des Werkes deutlich. Augenfällig tritt auch Kainz‘ schöpferische Tätigkeit aus den Zeilen hervor, ließ er doch „frisches Blut einströmen“ und setzte damit neue Impulse.

⁶⁵⁰ Minor (1920) S. 209.

⁶⁵¹ Lothar (2013) S. 630.

⁶⁵² Ebd. S. 632.

⁶⁵³ Richter (1914) S. 203.

⁶⁵⁴ Salten (1913) S. 152.

Insgesamt zeigt sich, dass die Frage nach der Orientierung am Dichter eine nicht unbedeutende innerhalb des Quellenkorpus ist. Damit einher geht auch die individuelle Gestaltungsfreude des Schauspielers und die Frage nach der Demonstration der eigenen Persönlichkeit oder deren Hintanstellung. In jedem Fall stellt die Orientierung am Dichter einen wichtigen Aspekt in der Beurteilung sprechkünstlerischer Leistungen im Bereich des Schauspiels dar und hilft das Bild der jeweiligen Schauspieler zu vervollständigen. Es wurde schon darauf hingewiesen, dass die Beurteilung weniger eine strikt nach positiv und negativ wertende ist, sondern es vielmehr darum geht, möglichst alle Facetten des Künstlertums der jeweiligen Mimen darzustellen und dementsprechend auch deren Umgang mit den einzelnen Werken in Bezug auf deren Schöpfer zu thematisieren.

2.5.3 Die Rolle und das konkrete Spiel betreffende Kategorien

Standen bislang die Person des Schauspielers sowie dessen Schauspielstil im Fokus des Interesses, widmen wir uns im Folgenden dem Kernstück der vorliegenden Untersuchung, nämlich den auf Rolle und konkretes Spiel bezogenen Beurteilungskriterien und Beschreibungskategorien. Erstens geht es um den Weg der Rollenerarbeitung, d.h. um die Vorbereitung des Schauspielers auf die Bekleidung einer konkreten Rolle. Zweitens betrachten wir den Aspekt von Kostüm und Maske. Welche Bedeutung kam diesen Utensilien im Theater der Jahrhundertwende zu? Im dritten Schritt widmen wir uns den Mitteln der konkreten Umsetzung der Rolle, nämlich den körpersprachlichen und sprecherischen Aspekten. Hierunter fallen erstens Mimik und Blickverhalten, zweitens die Gestik, drittens Haltung und Bewegung sowie viertens der Einsatz von Stimme und die sprecherische Gestaltung. Abschließend wird der Aspekt der vom Schauspieler vorgenommenen Interpretation und Umsetzung der darzustellenden Figur beleuchtet.

2.5.3.1 Weg der Rollenerarbeitung

Einen breiten Raum innerhalb des Quellenkorpus nehmen die Schilderungen zur Erarbeitung der Rollen durch den Schauspieler ein. Daher werden diese im Folgenden genauer thematisiert. Der Weg der Rollenerarbeitung lässt sich in zwei Bereiche untergliedern. Zum einen geht es um den rein technischen Aspekt der Rollendarbeit, also um die mit der Aneignung der Rolle zusammenhängenden Prozesse. Zum anderen ist die geistige Durchdringung und künstlerische Arbeit bezüglich des Herangehens an eine Figur zu

berücksichtigen. Diese Zweischrittigkeit der Rollenerarbeitung bringt das folgende, auf die Rollendarbeit Lewinskys bezogene Zitat zum Ausdruck: „So mußte er immer nach zwei Seiten hin schaffen. Das Leben der Rolle, ihren Inhalt und Umriß, nachdenkend ausfinden; dann aber die Mittel zur sinnfälligen Vollendung des Kunstwerks anordnen, abwägen, zubereiten.“⁶⁵⁵

Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass Lewinsky stets bestrebt war, jede der von ihm zu spielenden Rollen gründlich zu durchdenken und entsprechend reflektiert an die Umsetzung einer Figur zu gehen. Dieses Vorgehen spiegelt das folgende Zitat wider:

Die Grundlage seiner Darstellungskunst ist eine von hoher Intelligenz und scharfem Verstande begründete Auffassung, nach welcher der Künstler mit großzügigem Umriß seine Gestalten entwirft, um sie in der Ausführung mit stark wirkenden, aber stets mit vornehmer Mäßigung angewandten Details auszugestalten.⁶⁵⁶

Lewinsky setzte dieser Beschreibung nach zunächst bei der Konzeption des groben Gerüsts an, um dieses dann schrittweise mit Feinheiten zu versehen. Ähnliches schildert auch Helene Richter:

Die festen Konturen der Gestalt waren ihm das Wesentliche einer Rolle, mochte sie noch so groß oder noch so klein sein. Man könnte ihn [...] einen Fanatiker der Linie nennen. Er warf seinen Umriß mit wenigen großen Strichen hin, deren Sicherheit immer die Meisterhand verriet. Auf die Einzelheiten kam es ihm weniger an.⁶⁵⁷

Lewinsky besann sich also in erster Linie auf die groben Konturen sowie auf eine maßgebende Grundeigenschaft:

Für diesen Rahmen [die schlichte Bühne des alten Wiener Burgtheaters] waren die Gestalten Lewinskys berechnet: einfach, streng, durchaus auf sich selbst gestellt. Die Wirkung sollte lediglich von innen heraus kommen; alles Äußere war Beiwerk, dessen sie nicht achteten und das ihnen infolgedessen, als es sich im Wandel der Zeiten aus seiner gänzlichen Zurücksetzung hervorwagte, gefährlich werden konnte. [...] Lewinsky liebte es, seine Charaktergestalten in die Grundfarben e i n e r maßgebenden Eigenschaft zu tauchen, auf die er dann die das Bild abrundenden Züge in feineren Linien hineinpinselte.⁶⁵⁸

Zentral erscheint bei der Herangehensweise Lewinskys an seine Rollen, dass er sich nicht von Intuition und Instinkt leiten ließ: „Lewinsky ist der Magister und der Professor unter seinen Kollegen: keiner hat über diese Kunst tiefer und gründlicher gegrübelt, und er spielt nicht aus glücklichen Instincten los, sondern übt bewusst streng geprüfte Dogmen aus.“⁶⁵⁹

Helene Richter bezeichnet Lewinsky als einen Künstler, „dessen Werk weniger das Ergebnis

⁶⁵⁵ Handl (1908a) S. 213.

⁶⁵⁶ Wilhelm, Paul, „Josef Lewinsky“, in: *Bühne und Welt IV* (1902), S. 460-463, hier: S. 460.

⁶⁵⁷ Richter (1908) S. 171.

⁶⁵⁸ Ebd. S. 173. Hervorhebung im Original.

⁶⁵⁹ Bahr (1894) S. 241.

der genialen Intuition ist, die der Herr seinen Lieblingen im Schlafe gibt, als der Ertrag imponierender, die Tiefen der Natur und Kunst durchdringender Geistesarbeit.“⁶⁶⁰ Felix Salten konstatiert, die Figuren Lewinskys „waren gearbeitet und nicht geboren“⁶⁶¹.

Anders als bei Lewinsky gestaltete sich das Herangehen Matkowskys, der durchaus instinktiv agierte:

Zu solchen Feinheiten [...] kommt Matkowsky niemals auf dem Wege kühler Überlegung oder gar durch das Wälzen dickleibiger Kommentare. Er ist kein Grübler, der sich die Auffassung seiner Rollen mit heissem Bemühen zusammensucht. Er ist niemals ein Sucher, sondern stets ein instinktiver glücklicher Finder.⁶⁶²

Ähnliches konstatiert auch Zabel:

Die Art, wie Matkowsky seine Rollen studiert, entspricht durchaus seinem unruhig brausenden und gährenden Temperament. Er erfaßt den Charakter, den er darzustellen hat, mit größter Unmittelbarkeit, wie aus einem glücklichen Instinkt heraus, aber zunächst nur in allgemeinen Zügen, die sich seiner Phantasie tief einprägen und ihn mit der Macht der Halluzination verfolgen. Er hat das Bedürfnis sich darüber auszusprechen, oft mit dem ersten Besten, der ihm in den Weg läuft und an dem er den Eindruck seines Phantasiebildes beobachten und feststellen will. Die Rolle trägt er immer bei sich, um sich bei jeder passenden Gelegenheit, wo er allein ist, in einem Kneipzimmer, in der Stadtbahn oder wo ihn sonst niemand stört, durch einen Griff in die Rocktasche für die neue Aufgabe in Stimmung zu bringen und an dem Einzelnen herumzubohren und zu feilen, bis der ganze Guß fertig ist.⁶⁶³

Auch Max Grube unternahm den Versuch, Matkowskys Rollenarbeit zu beschreiben:

Will man den Versuch wagen, die Schaffensart Matkowskys zu analysieren, so wird man vielleicht im großen und ganzen das Richtige treffen, wenn man behauptet [...], daß er zu jenen Künstlern gehörte, deren Phantasie in gewissem Sinne sprunghaft arbeitet. Er erblickte zuerst die großen Effekte der Rollen, die Höhepunkte der darzustellenden Figuren, wie der Wanderer vom hohen Bergesgipfel herabschauend zunächst nur die ragendsten Gipfel des weitdahingestreckten Panoramas zu seinen Füßen sieht.⁶⁶⁴

Eine gewisse Parallele zeigt sich in der Matkowskyschen Schaffensart trotz aller Unterschiede zu Lewinsky dennoch. Wie Lewinsky, so konzentrierte sich auch Matkowsky zunächst auf einige grobe Rahmenstrukturen, bevor er diese weiter mit Details anreicherte. Allerdings lag ihm dabei in erster Linie, wie das obige Zitat schon andeutete, an der Herausarbeitung besonderer Höhepunkte der jeweiligen Rolle:

So etwa arbeitete Matkowsky, zunächst noch ohne Konturen zu zeichnen, auf die breiten Lichtwirkungen und Schattenmassen hin. Dabei verstand es sich von selbst, daß das Licht für

⁶⁶⁰ Richter (1908) S. 171.

⁶⁶¹ Salten (1913) S. 201.

⁶⁶² Stein (1904) S. 49.

⁶⁶³ Zabel (1898) S. 561.

⁶⁶⁴ Grube (1909) S. 40.

seine Rolle und für seine Person ausgespart war und daß er sich die übrigen Mitspieler als mehr im Schatten stehend vorstellte.⁶⁶⁵

Philipp Stein schildert, dass Matkowsky sich in Vorbereitung auf seine Rollen jeweils gründlich in das jeweilige Stück eingearbeitet habe:

Begibt er sich an eine neue Rolle, so beginnt er mit dem Studium der ganzen Dichtung. Die Gestalt, die er darzustellen hat, erscheint ihm dann vollständig in seiner Phantasie. In diese Phantasiegestalt wachsen dann die Einzelheiten allmählich hinein, die Materie fügt sich der vorausgeeilten Phantasie ein.⁶⁶⁶

Was die technische Seite der Rollenaneignung anbelangte, so ergaben sich für Matkowsky diesbezüglich keine Probleme:

Oft [...] hat er eine Rolle in einem Zuge erfasst, sie ohne Unterbrechung sich erobert. Das rein Technische, das Lernen des Textes, macht ihm gar keine Schwierigkeiten – er kommt schon völlig textfest auf die Probe und bedarf niemals des Souffleurs. Auch das Charakterbild, das er schaffen will, wird schon bei den ersten Proben völlig fertig von ihm hingestellt, so dass nur noch die durch die Rücksicht auf die Mitspieler und auf die Stimmung des Ensembles und der Szene gebotenen Nuancierungen vorzunehmen sind. Gleich sieghaft wie seine Gestalten auf der Bühne ist also auch sein Studium, und dies erklärt, warum bei ihm alles so unmittelbar herauskommt, so nichts stereotypisiert erscheint.⁶⁶⁷

In diesem Zitat wird auf einen technischen Bestandteil des Rollenstudiums eingegangen, nämlich denjenigen des Memorierens, das Matkowsky offenbar keinerlei Probleme bereitet. Auch über die zur Gestaltung der Rolle heranzuziehenden Mittel reflektierte Matkowsky genau: „Er ermaß den Wert aller schauspielerischen Hilfsmittel sehr genau und verwendete auch auf diese Vorarbeit viel Zeit und redlichen Eifer.“⁶⁶⁸

Wie Matkowsky, so galt auch Josef Kainz als zuverlässiger Lerner seiner Texte, wenngleich ihm das Memorieren keine allzu beliebte Aufgabe war:

Er ist einer unsrer sichersten ‚Lerner‘ und braucht die Hilfe des Souffleurs fast nie; aber man stelle sich nicht vor, dass er stets schon auf der ersten Probe des Textes mächtig ist. Bei der Einstudierung der ‚Versunkenen Glocke‘ und des ‚Armen Heinrichs‘, für die er sich besonders einsetzte, hatte er freilich die Memorierarbeit schon vorher erledigt, im allgemeinen aber lässt er sich von der Probe Beihilfe leisten, die Rolle wörtlich zu beherrschen. Daheim nimmt er immer nur einen Akt auf einmal vor, prägt ihn mit Eifer seinem Gedächtnisse ein und verspürt dabei keine grosse Freude; er hat höchstens den einen Wunsch, es möchten anstatt der fünfzehn Bogen nur fünf zu bewältigen sein.⁶⁶⁹

⁶⁶⁵ Ebd. S. 43.

⁶⁶⁶ Stein (1904) S. 72.

⁶⁶⁷ Ebd. S. 73.

⁶⁶⁸ Grube (1909) S. 62.

⁶⁶⁹ Gregori (1904) S. 41f.

Interessant erscheint auch, dass Kainz bei der Erarbeitung seiner Rollen an der Erfassung des gesamten Stücks gelegen war, nicht nur an der Befassung mit der von ihm zu verkörpernden Figur:

Wenn er während der Einstudierung eines Dramas Quellen durchforscht, so hat er weniger seine Rolle als das Stück im Auge; es interessiert ihn zu erfahren, wie es zur Zeit des ‚Armen Heinrichs‘ im Lande des Koran und auf deutschem Boden aussah; doch seine Darstellung bleibt von diesem Studium unberührt, es sei denn, dass er für sein Kostüm irgend eine historische Genauigkeit beisteuert.⁶⁷⁰

Bei Matkowsky war genau das Gegenteil der Fall; für ihn war seine eigene Rolle Dreh- und Angelpunkt des Interesses, wohingegen er die Befassung mit dem Gesamtstück hintanstellte:

Er sah bei seinem Schaffen nur seine Rolle vor sich, das Stück, in dem diese Rolle doch nur einen Bestandteil bildete, interessierte ihn, ich muß es offen bekennen, im ganzen nicht gerade sehr viel. Ihm seine Stellung im Organismus des Ganzen klar vor die Augen zu rücken, mußte immer mein Hauptbestreben sein.⁶⁷¹

Jacob Minor weist darauf hin, dass Kainz, anders als Matkowsky, nicht vorwiegend instinktgeleitet an die Erarbeitung seiner Figuren ging: „Kainz war, obwohl ein starkes Temperament, doch kein Schauspieler aus bloßem Instinkt und aus Leidenschaft; er war bestrebt, alle seine Rollen geistig zu durchdringen.“⁶⁷² Kainz war stets bestrebt, das Wesen einer Figur möglichst präzise herauszuarbeiten: „Er war in Rollen, die eine verschiedene Deutung zulassen, wie ein Fackelträger. Er duldet schlechterdings kein Dunkel. Komplizierte Charaktere hat er wie mit X-Strahlen durchleuchtet. Kein Winkel ihres Innersten durfte verborgen bleiben.“⁶⁷³ Zur Erlangung seines Ziels schreckte Kainz nicht vor hohem Arbeitsaufwand zurück: „Kainz hat das Moment der Arbeit in seine Kunst eingeführt, das ihr bis dahin fast fremd war. Er arbeitete unter einem ungeheuren Hochdruck von Selbstzucht, Übung, Geistesschärfe, Gedächtnis [sic!].“⁶⁷⁴

Otto Brahm weist darauf hin, dass für Josef Kainz die Probenarbeit sehr bedeutsam war, weil ihm die Arbeit am Werk mehr Freude bereitete als die Wiedergabe des vollendeten Stücks; auch Ferdinand Gregori betont die besondere Bedeutung, die die Probenarbeit für Kainz hatte: „Er [Kainz] geht überhaupt nicht zur Rolle hin, er lässt die Rolle zu sich kommen. Und um sich mit ihr zu vereinigen, benutzt er die Proben, auf denen ihm die schönsten Darstellungsgedanken wie Improvisationen einfallen.“⁶⁷⁵ Dafür, so Brahm, beflügelte Kainz

⁶⁷⁰ Ebd. S. 16f.

⁶⁷¹ Grube (1909) S. 44.

⁶⁷² Minor (1920) S. 209.

⁶⁷³ Richter (1911) S. 2.

⁶⁷⁴ Friedell (1924) S. 50.

⁶⁷⁵ Gregori (1904) S. 41.

die Konfrontation mit dem Publikum, die ihn zu kreativen Einfällen führte – was freilich auch Gefahren barg:

Es gehörte zu Kainzens Wesenheit, vor dem Publikum zu wachsen, produktiv zu werden in der Schlacht: da hatte er Einfälle, da trieb ihn die Stimmung höher; und wenn auch für die Haltung des künstlerischen Ganzen solche Gabe verhängnisvoll werden konnte – sein Geschmack, seine Unmittelbarkeit, der Denken und Gestalten eins war, half zumeist die Improvisation zum Guten wenden. Und doch – einer der Widersprüche, der ihn erfüllte, der die Schauspieler, der die Menschheit erfüllt – war diesem unverdrossenen Arbeiter, dem im Studium nichts als klein galt, der keiner Mühe auswich, um dem Hamlet seinen passenden Dolch, jeder Zeit ihr treffendes Gewand zu leihen, der, um Farben des Kostüms besser abzutönen, sich etwa eine Schmetterlingssammlung anlegte – und doch war für Kainz das vollendete Werk oft wie entwertet, und man konnte ihn nach der Generalprobe traurig sagen hören: „Nun ist das Schönste vorbei; der Rest ist Schweigen.“⁶⁷⁶

Aus dieser Passage tritt uns der kommunikative, reziproke Aspekt schauspielerischen und sprechkünstlerischen Handelns entgegen, denn wie geschildert wurde Kainz in erster Linie in Austausch mit dem Publikum produktiv.

Gehen wir abschließend noch auf Sonnenthals Rollenerarbeitungsstrategie ein. Wie schon im Kapitel zu Persönlichkeit und Charakter der Schauspieler angemerkt, war Sonnenthal eine Person höchster Güte und Herzenswärme, sodass es nicht verwunderlich ist, dass es ihm in seiner Rollenerarbeitung stets um die Betonung der menschlichen Seite der Figuren ging:

Sonnenthal hat eben alle seine Gestalten vorwiegend bei ihrem Menschentume gepackt, und hat von dem Allzumenschlichen nichts wissen wollen. [...] Die Überzeugung, daß in jedem Menschen ein Dulder stecke, war die Brücke des Verständnisses und der Sympathie, über die er der Gestalt beikam, und zugleich der Gipfel der Versöhnung, zu dem er sie hinführte. Wo er mit dieser seiner schönen Menschlichkeit nicht auskam, lag auch die Grenze seiner Kunst.⁶⁷⁷

Deutlich spricht Helene Richter hier die problematische Seite der Sonnenthalschen Rollenerfassung an, nämlich dass diese auch an ihre Grenzen stoßen konnte. Auch Rudolph Lothar stellt die Vorzüge und Problemstellen in Sonnenthals Rollenerarbeitung vor:

Kennzeichnend blieb immer, daß Sonnenthal jeden Charakter von der Gefühlsseite angeht, daß er jede Verstandesarbeit in Empfindung umsetzt. Diese Transponierung hat ihre Vorteile und ihre Nachteile. Der Vorteil liegt im starken Blutstrom, der damit den Figuren zugeführt wird, auch solchen, die vielleicht aus bloßer Reflexion entstanden, allzuwenig Blut mit auf die Bühne brachten. Der Nachteil liegt darin, daß manche Figur durch diese Verherzlichung (man verzeihe mir das Wort) an Größe verliert, daß mancher Held dadurch verbürgerlicht wird.⁶⁷⁸

Lothar wägt, wie das Zitat zeigt, die in Sonnenthals Prozess der Rollenerarbeitung zutage tretenden Vorteile und Nachteile ab. Das gefühlsorientierte Vorgehen reiche die Figuren zwar einerseits emotional an, doch laufe der Schauspieler zugleich auch Gefahr, eine

⁶⁷⁶ Brahm (1910) S. 32f.

⁶⁷⁷ Richter (1910) S. 140.

⁶⁷⁸ Lothar (1904) S. 12.

Verbürgerlichung der Heroen herbeizuführen. Die abwägende Betrachtung der Sonnenthalschen Strategie der Rollenerarbeitung passt sich ganz in den Duktus der Zeit ein, die stets um die Darlegung sämtlicher Facetten und Charakteristika bemüht zu sein scheint und von eindeutigen positiv-/negativ-Zuschreibungen tendenziell Abstand nimmt. Vielmehr fügt sich anhand der vielen verschiedenen dargestellten Zusammenhänge das Bild von einem Schauspieler und dessen Kunst zu einem facettenreichen Mosaik zusammen, das jeweils in seiner ganz eigenen Charakteristik zu berücksichtigen ist.

Die Ausführungen des Kapitels zeigten, dass die vier Schauspieler je individuelle Strategien verfolgten, um sich die Rollen, die sie zu spielen hatten, zu erarbeiten. Dabei konnte es, wie gezeigt, etwa die Strategie der geistigen Durchdringung geben, eine eingehende Auseinandersetzung mit Stück und historischen Hintergründen oder die von Intuition und Instinkt geleitete Arbeitsweise. Interessant erscheint auch der Verweis auf ganz praktische, technische Aspekte des Rollenstudiums, bei dem etwa die Dimension des Memorierens eine Rolle spielte. Insgesamt zeigte sich, dass die Kritiker durchaus Problemstellen und Vorzüge einzelner Strategien deutlich machen, allerdings keineswegs von einer dezidiert „guten“ beziehungsweise „richtigen“ oder, gegenteilig, von einer dezidiert „schlechten“ beziehungsweise „falschen“ Strategie sprechen. Vielmehr wird jede der Strategien in ihrer Individualität vorgestellt und kritisch reflektiert.

2.5.3.2 Kostüm und Maske

Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass die Aufgabe des Schauspielers darin besteht, sich in die darzustellende Figur weitestgehend zu verwandeln und die eigene Persönlichkeit so weit als möglich hinter der Rolle verschwinden zu lassen.

Wichtige Hilfsmittel hierfür waren den Schauspielern des 19. Jahrhunderts Kostüm und Maske, hinter denen sie sich verbergen und, nehmen wir Bezug zu Kapitel 2.5.1, die eigene körperliche Konstitution in ihrer Außenwirkung beeinflussen konnten. Zumeist ist in den Quellen eine reine Beschreibung des Kostüms beziehungsweise der für die darzustellenden Figur aufgelegten Maske zu finden. Nur ab und an wird die konkrete Interaktion des Schauspielers mit seinem Kostüm thematisiert. Auch werden stellenweise Befindlichkeiten in Bezug auf das Kostüm und die Maske angesprochen, die mitunter ein amüsanteres Bild auf den Schauspieler werfen. Insgesamt ist aber festzustellen, dass die Deskription von Maske und Kostüm innerhalb der Quellen immer wieder zu finden ist und diese daher als ein

wesentlicher Bestandteil des schauspielerischen Handelns auf der Bühne begriffen worden sein dürfte.

Befassen wir uns zunächst mit den zu Maske und Kostüm überlieferten Beschreibungen. Informationen wie die folgenden finden sich verhältnismäßig oft in den Quellen:

Lewinskys äußere Erscheinung als Jago war ungemein charakteristisch: gebräunte Hautfarbe, schwarzer länglicher Bart, dichtes Haar und starke Brauen; volle Unterlippe; die Augenlider häufig gesenkt, der Blick, wenn er unter ihnen hervorbrach, lauernd und stechend. Wams und wallender Mantel von dunkler Farbe vollendeten den italienischen Banditentypus: Der ganze Kerl ein Sublimat von Klugheit und Verschlagenheit mit einem Anfluge derber Sinnlichkeit, voll Temperament und genialer Lumperei, katzenartig flink und geschmeidig an Gliedern und Gang.⁶⁷⁹

Im ersten Teil dieses Zitats schildert Helene Richter die Maske, die Lewinsky in der Rolle des Jago erhielt, im zweiten Teil geht sie auf das Kostüm ein und schildert dabei die Wirkung, die Maske und Kostüm auf den Betrachter ausübten und die darzustellende Figur in einem bestimmten Licht erscheinen ließen, hier etwa den Jago als klug und verschlagen.

Ähnlich eindrücklich erscheint die folgende Passage, die Lewinskys Kostüm und Maske in der Rolle des Mephisto beschreibt:

Lewinsky mit prägnanter traditioneller Teufelsmaske – fahles, ovales Antlitz mit stark geschwungenen Brauen, Ziegenbart, Bockshörnern und Bocksfüßen – steckte in einer schillernden Drachenschuppengewandung. Zwischen Rumpf und Armen spannten sich mächtige Vampyrflügel aus, an den Fingern glänzten metallische Klauen.⁶⁸⁰

Auch die Verkörperung Kainz' als Mephisto betreffend ist eine Beschreibung von Kostüm und Maske überliefert:

Kainz, bartlos, mit eigentümlich funkelnden Augen und Zähnen, war in ein vom Halse herabwallendes Gewand gehüllt, dessen Grau mit dem Wolkenhintergrunde verschwamm. Aus dem zottigen schwarzen Haar standen Fledermausohren hervor; um den Hals und auf dem Kopf waren abgetönte rote Schleier befestigt, die bei günstiger Beleuchtung die Vorstellung züngelnder Flammen erwecken konnten.⁶⁸¹

Interessant ist, wie in der Beschreibung des Kostüms auch der Bezug zum Bühnenbild und die durch die Beleuchtung evozierte Wirkung hergestellt werden. Ähnlich gestaltet es sich auch in der folgenden Passage, in der die Verkörperung des Torquato Tasso durch Kainz beschrieben wird:

Von dem lichterfüllten Horizonte des [...] Aussichtsrondes im Parke von Belriguardo hebt Kainz-Tassos hagere Jünglingsgestalt in dem knapp anliegenden schwarzen Seidenwamse und dem in edeln Falten herabfließenden Mantel von zweifarbig schillerndem Grau sich ab wie ein

⁶⁷⁹ Richter (1908) S. 180.

⁶⁸⁰ Richter (1914) S. 92.

⁶⁸¹ Ebd.

Schattenriß. Die puritanisch nüchterne Gewandung; das von kurz geschorenem braunen Kraushaar umrahmte gebräunte Oval des Gesichts, in dem nur ein paar mächtige glutvolle Augen den Dichter verraten⁶⁸².

Die Beschreibung eines Kostüms sowie der Maske konnten sich mitunter recht umfangreich gestalten, wie das folgende Beispiel zeigt, das Kainz in der Rolle des Romeo schildert:

Die knabenhafte Gestalt eines vornehmen Italieners schleppt sich müde über eine schmale, gewölbte Holzbrücke Veronas. Man hat Musse, ihn zu betrachten. In die Farbe der Liebe ist er gekleidet: lose anliegende dunkelrote Beinlinge, die sich an den Knien zu fröhlicher ausgeputzten Puffen erweitern; die Brust deckt bis nahe an die Hüften eine kurze Jacke, unter der ein bauschiges, weisseidnes Hemd am Halse, am Gürtel und den Ärmeln vorschaut; darüber fällt die rotsamte ‚Klappe‘ in schönen, weichen Falten, sie wird durch einen breiten goldverzierten Leibriemen zusammengehalten, an dem Degen und Dolch als scheinbar recht überflüssige Wehr hängen; ein stoffreicher Mantel mit vielen Zipfeln und Zacken ist über die linke Schulter gelegt und unter der rechten durchgezogen; die Stirn wird von dem tief herabgezogenen Barett fast verborgen, als solle durch diesen schmalen Schirm das Tageslicht abgewehrt werden. Volles schwarzes Haar umrahmt das bleiche, feine junge Gesicht und ist unterhalb der Ohren zu einem dicken Kranze aufgekämmt.⁶⁸³

Auch zu Matkowsky liegen Beschreibungen zum Kostüm vor, etwa die folgende, die sich auf die Verkörperung des Sigismund aus Calderons „Leben ein Traum“ bezieht: „Welch traumhaften Zauber übte nicht schon die erste Erscheinung dieses Märchenprinzen aus! Der blühend schöne Jüngling in rauhe Felle gehüllt, die halbe Brust und die klassisch schön geformten Arme nackt und mit Ketten belastet“⁶⁸⁴. Auch hier wird nicht allein das Kostüm beschrieben, sondern gleichsam die Wirkung, die das Kostüm auf die Wahrnehmung der Figur ausübte; ebenso beim folgenden Zitat, das sich auf Kainz‘ Verkörperung des Narren im Lear bezieht:

Sein scheckiges Narrenkleid ist rot und grün, also in den Farben des Lebens, aber so matt, so fahl, so dunkel, daß es fast farblos scheint. Er ist jung und sieht doch alt aus; das schlichte blonde Haar umrahmt ein blasses, schmales Gesicht, das schon Furchen auf der Stirn und einen müden, schlaffen Ausdruck um die feinen, beweglichen Lippen hat.⁶⁸⁵

Auch die folgende Passage zu Sonnenthals Darstellung des Nathan verbindet die Schilderung des Kostüms mit der damit zusammenhängenden Wirkung der Figur: „Seine hohe, edle Erscheinung drückte in Gewändern von feinem orientalischem Gewebe das Behagen am Wohlstand aus und wirkte stilvoll verallgemeinernd auf den Eindruck des Kopfes von ausgesprochen semitischem Typus zurück.“⁶⁸⁶ In diesen Zeilen ist neben der

⁶⁸² Richter, Helene, „Josef Kainz als Torquato Tasso“, in: Goethe-Jahrbuch 30 (1909), S. 180-186, hier: S. 180.

⁶⁸³ Gregori (1904) S. 28f.

⁶⁸⁴ Grube (1909) S. 107.

⁶⁸⁵ Richter, Helene, „Josef Kainz: Narr im Lear“, in: Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft 42 (1906), S. 107-112, hier: S. 107.

⁶⁸⁶ Richter (1914) S. 136.

Beschreibung der vom Kostüm ausgeübten Wirkung auch der Rekurs auf Sonnenthals jüdische Herkunft enthalten. In der Schilderung von Sonnenthals Maske in der Rolle als Wallenstein wird zudem auf die historische Authentizität Bezug genommen: „Die Maske – hagere, imposante Gestalt, furchiges, möglichst in die Länge gezogenes Gesicht, an den Schläfen ergrautes Haar, rötlicher Knebel- und Schnurrbart – war fast das einzige, worin er historische Echtheit anstrebte.“⁶⁸⁷ Max Grube verweist in dem folgenden Zitat auf die Inszenierung des Wallenstein, bei dem auf die historische Echtheit der Kostüme großer Wert gelegt wurde:

Graf Hochberg, dessen erste Tat eine glanzvolle Einstudierung der Wallensteintrilogie war, bei der auf streng historische Treue des Kostüms das größte Gewicht gelegt wurde, hielt an diesem Prinzip fest, und ich als alter Meininger, war gleichfalls ein geschworener Anhänger der richtigen Kostümierung.⁶⁸⁸

Ein besonders eindrückliches Beispiel für den Zusammenhang zwischen übermittelter Wirkung und Kostüm liefert Helene Richter mit der folgenden Schilderung, in der es um das Spiel Kainz‘ als Oswald in dem Stück „Die Gespenster“ geht:

Der Brand übte eine zerstörende Wirkung auf ihn aus. In der Hast, in der er seinen Hut suchte, um auf die Feuerstätte zu eilen, konnte man etwas Steifes, Gebundenes an seinem Gange wahrnehmen. Er verlor im Tumult die Besonnenheit und kehrte fahl, verstört, mit erloschenen Augen, ungeordnetem Haar und offenem Hemdkragen zurück, ein Bild der Erschöpfung, ein Bündel zitternder Nervenaffekte.⁶⁸⁹

In dieser Passage passt sich die scheinbare Nebensächlichkeit des offenen Hemdkragens sowie des zerzausten Haares in die Gesamtdarstellung des Zerrütteten ein.

In den Quellen sind nicht allein reine Beschreibungen des Kostüms und der Maske sowie damit verbundene Verweise auf die jeweilige Wirkung auszumachen, sondern wird mitunter auch von der Interaktion des Schauspielers mit seinem Kostüm berichtet. So etwa bei der Schilderung Kainz‘ in der Rolle des Tasso: „Bei Leonorens Eintritt verwirrt ihn seine ungeordnete Kleidung. Er schlägt den Mantel um.“⁶⁹⁰ Hier wird nicht das Kostüm als solches geschildert, sondern die in den schauspielerischen Kontext eingebundene Handhabung des Kostüms. Dasselbe gilt auch für die folgende Passage, in der es wiederum um Kainz in der Rolle des Tasso geht: „Die zitternden Hände greifen nach dem Kopfe, wie um den

⁶⁸⁷ Ebd. S. 165.

⁶⁸⁸ Grube (1909) S. 58.

⁶⁸⁹ Richter (1914) S. 181.

⁶⁹⁰ Richter (1909) S. 183.

wankenden Verstand zu schützen; sie wühlen in dem aufgerissenen Wamse und krampfen sich ans Herz.“⁶⁹¹

Die Kritik an der Gestaltung von Kostüm und Maske fiel nicht immer positiv aus, wie das folgende Beispiel zeigt: „Auch sein [Kainz‘] ‚Tartuffe‘, leider nicht in glücklicher Maske und mit einer künstlichen Stimme, die zuerst amüsierte, aber allmählich etwas ermüdete, wußte doch durch manches Detail Eindruck zu machen.“⁶⁹² Bedauerlicherweise ist in diesen Zeilen nur ausgesagt, dass die Maske als nicht positiv zu bewerten ist; worin jedoch der Mangel bestand, wird nicht genauer ausgeführt. Kritik am Kostüm sowie an der Maske wurde nicht nur vonseiten der Theaterkritiker angebracht, sondern mitunter auch von den Schauspielern selbst. Aus den im Folgenden aufgeführten Beispielen ist zu ersehen, dass Gewandung und Maske eine offenbar wichtige Bedeutung für die einzelnen Schauspieler hatten und dass der Schauspieler mitunter großen Einfluss auf die Auswahl des Kostüms nehmen konnte.

Insbesondere Matkowsky war im Hinblick auf Kostüm und Maske anspruchsvoll und hatte ganz spezifische Vorstellungen, wenngleich er mit seiner Auswahl mitunter auch danebenlag:

In der Wahl seiner Masken war er schwankend und manchmal sogar – nicht ganz glücklich. Dies stammte nun wohl auch aus seiner Herkunft vom Liebhaberbuch her. Mit geringen, durch das historische Kostüm bedingten Änderungen hat ja der ‚Jugendliche‘ stets nur seinen eigenen hübschen Kopf zu präsentieren. Auch für diese kleinen Ummodelungen war er öfter nicht zu haben. Er hatte seine ganz bestimmten Ideen über schönes Aussehen, insbesondere schwärmte er für lange Locken.⁶⁹³

Während Matkowsky ein Liebhaber langer Locken war, verabscheute er hingegen das Tragen eines Bartes:

Ungern trug er einen Bart. Wohl weniger aus Eitelkeit, um seinen kleinen Mund zu zeigen, der meinem Geschmacke nach fast allzuklein und etwas frauenhaft für energische Charaktere war, sondern weil ein Bart das Mienenspiel beeinträchtigt. Er hielt aber diesen Grundsatz so hoch, daß er auch den Holofernes ohne Bart spielen wollte, und es bedurfte langer, parlamentarischer Unterhandlungen, in denen ich ihm zu beweisen hatte, daß die Kenntnis assyrischer Köpfe mit ihren charakteristischen Lockenbärten im Publikum weit verbreitet sei, und daß ein bartloser Holofernes ein bedenkliches Schütteln des Kopfes hervorrufen und der Wirkung der Rolle nicht zuträglich sein könne.⁶⁹⁴

Das Zitat zeigt zum einen, dass Matkowsky bei der Auswahl der Maske nicht vor Konflikten zurückscheute. Der Schauspieler schien den Aspekt des mimischen Ausdrucks wichtiger zu

⁶⁹¹ Ebd. S. 184.

⁶⁹² Bahr (1902) S. 27f.

⁶⁹³ Grube (1909) S. 56.

⁶⁹⁴ Ebd. S. 57.

nehmen als die als authentisch angenommene Darstellung der Figur. Zum anderen wird an der zitierten Passage die eingehende Reflexion deutlich, die mit der Auswahl der adäquaten Maske zusammenhing. Maske und Kostüm erscheinen somit nicht als nebensächliches, lediglich schmückendes Beiwerk, sondern als wichtiges Mittel zur authentischen Darstellung und Verkörperung von Figuren. Authentizität scheint somit ein wichtiges Beurteilungskriterium gewesen zu sein.

Matkowsky hatte auch hinsichtlich der zu tragenden Kostüme konkrete Vorlieben und Aversionen:

Wie manchen Strauß habe ich mit Matkowsky besonders wegen der steifen spanischen Halskrausen ausfechten müssen, denn den Hals liebte er frei zu haben, oder wenn ich ihm ausdisputieren mußte, daß eine Rolle in Schuhen gespielt werden mußte, bei der er sich auf Ritterstiefel gefreut hatte, denn die trug er gern, besonders wenn die Sporen recht klirrten.⁶⁹⁵

Matkowsky war ein in Belangen des Kostüms sehr kritischer Schauspieler: „Man hat mir erzählt, daß eine ganze Reihe von Gewändern für den Hamlet entworfen, angefertigt und wieder verworfen worden sind, bis unser Adalbert zufrieden gestellt war.“⁶⁹⁶ Im Kontext der Gastspielreisen jedoch legte Matkowsky wesentlich weniger Wert auf das Kostüm:

Auch über die Frage der Kostümierung, die er in Berlin so ernst zu nehmen pflegte, dachte er hier [auf seinen Gastspielen] weniger streng. Durch Kleiderprunk hat er nie zu blenden gesucht. Soweit er nicht die Kostüme aus den Beständen des Hoftheaters geliehen bekam, waren seine persönlichen Ansprüche recht bescheiden. [...] Zum eisernen Bestände seines Privatgarderobefundus gehörte ferner eine lange weiße Tunika und ein weißer Mantel, die gleichfalls viel verwendbar waren. Mit einem Kreuze darauf wurde daraus die Gewandung des Tempelherrn, mit einer bunten Schärpe gegürtet Othellos Haustracht.⁶⁹⁷

Ähnlich Matkowsky, konnte auch Josef Kainz in Rage geraten, wenn das Kostüm nicht seinen Vorstellungen entsprach. Bereits in Kapitel 2.5.1.2 wurde die Persönlichkeit Kainz‘ als launenhaft beschrieben. In diesen Zusammenhang ist auch die folgende Episode einzuordnen, die zeigt, wie viel Konfliktpotential die Frage nach einem als adäquat geltenden Kostüm bergen konnte:

So kam er am Abend der Reprise von ‚König Richard II.‘ in die Garderobe und fand dort ein – nach seiner Meinung – stilwidriges Kostüm, das er bereits bei der Probe beanstandet hatte. Sofort geriet er in Harnisch, begann mit seinem braven, verlässlichen Ankleider Krakehl und erklärte – nicht spielen zu wollen! ... Große Verlegenheit. Direktor Schlenther wurde herbeigeholt und von dem fatalen Zwischenfall unterrichtet. Die sofort eingeleiteten Beruhigungsversuche blieben ohne Erfolg. ‚Lassen Sie mich nicht auf die Bühne,‘ schrie Kainz, ‚Sie werden sehen, Direktor, ich werde miserabel sein!‘ Ruhig, kühl bis ans Herz hinan, antwortete Schlenther: ‚Was kann Shakespeare dafür, daß der Kostümschneider sich geirrt hat?‘

⁶⁹⁵ Ebd. S. 58.

⁶⁹⁶ Ebd. S. 58f.

⁶⁹⁷ Ebd. S. 90f.

Kainz schaute groß den Direktor an, verlor keine Bemerkung mehr und trat eine halbe Stunde später auf die Szene.⁶⁹⁸

Während Kainz vor allem zu Beginn seiner schauspielerischen Laufbahn sämtliche Maske und Kostüm betreffende Hilfsmittel heranzog, schwächte sich diese Tendenz im Laufe der Zeit ab, wie Raoul Auernheimer schildert:

Im Anfang seiner Karriere plagte er [Kainz] sich noch mit Schminke und Wattons, aber allmählich und rascher, als man gedacht hätte, verzichtete er auf diese traditionellen Hilfsmittel, und wenn ihm etwa, wie in Meiningen, keiner der in der Garderobe vorhandenen Ritterstiefel passen wollte, weil sie sämtlich für seinen kleinen Fuß zu groß waren, so ließ er sich eben, statt sie auszustopfen, neue machen, die ihm paßten.⁶⁹⁹

Die Ausführungen dürften deutlich gemacht haben, dass Kostüm und Maske ein wichtiger Stellenwert im schauspielerischen Prozess zukam. Sprechkünstlerisches Handeln wurde – und wird nach wie vor – in eine bestimmte Form gegossen und mit entsprechenden Requisiten begleitet, sodass der eigentliche Sprechvorgang und dessen künstlerische Gestaltung nur ein Baustein von vielen ist, der bei der Gesamtwirkung eine Rolle spielt. Zudem diente das Kostüm und die Maske insbesondere dem Schauspieler zur Verbergung persönlicher Anklänge und erleichterte den Prozess der Verwandlung.

2.5.3.3 Realisation der Rolle: Körpersprachliche und sprecherische Aspekte

In den sich nun anschließenden Kapiteln werden die körpersprachlichen und sprecherischen Aspekte beleuchtet, die bei der Realisation der Rolle zum Tragen kamen. Da Sprechen ein gesamtkörperlicher Vorgang ist und da bei der Verwandlung des Schauspielers in die von ihm darzustellende Figur sowohl der Körper, insbesondere Mimik, Gestik und Haltung, als auch die Stimme und die damit zusammenhängenden sprecherischen Aspekte relevant sind, handelt es sich bei den im Folgenden zu behandelnden Kategorien um äußerst zentrale Dimensionen. Diese spielten insbesondere bei der Beurteilung der Schauspieler und ihrer Leistungen eine wesentliche Rolle.

2.5.3.3.1 Mimik und Blickverhalten

Widmen wir uns zunächst dem Aspekt „Mimik und Blickverhalten“. Im Folgenden werden sowohl die allgemeinen auf die vier Mimen bezogenen Urteile über Mimik und

⁶⁹⁸ Kronfeld (1924) S. 97.

⁶⁹⁹ Auernheimer (1924) S. 23.

Blickverhalten erläutert sowie der diesbezügliche konkrete Einsatz innerhalb der Rolle dargestellt.

Josef Lewinsky wird ein nur sehr gering ausgeprägter Einsatz von Mimik nachgesagt: „Lewinsky spricht mehr als er spielt. Er ist als Sprecher hervorragender, denn als Mimiker; wiederum im Gegensatz zu Mitterwurzer, der gerade in der Mimik seine Hauptstärke hatte. [...] [S]o wird bei Lewinsky die Mimik oft konventionell, weil sie seine ausgezeichnete Artikulation nicht stören darf.“⁷⁰⁰ Sehr deutlich wird in dieser Passage die Mimik gegen das Sprechen ausgespielt. So konzentrierte sich Lewinsky bevorzugt auf die Sprechweise, weshalb die Ausprägung der Mimik sich in einem sehr eng gesteckten Rahmen bewegte. Aus heutiger Sicht mutet diese Gegenüberstellung etwas befremdlich an, wird doch die Mimik heute als mit dem Sprechen einhergehender Prozess begriffen. Die Passage zeigt daher umso deutlicher, mit welchem hohem Maß an Konzentration die Umsetzung einer Rolle auf der Bühne um 1900 vonstattengegangen sein muss, dass die gebündelte Fokussierung offenbar nur auf eines der verschiedenen Ausdrucksmittel möglich war.

Ähnlich Lewinsky wird auch Sonnenthal keine gesteigerte Affinität zur Mimik konstatiert. So behauptet Helene Richter: „Sonnenthal war kein hervorragender Mimiker.“⁷⁰¹ Weiter führt sie unter Bezugnahme auf die Verkörperung Sonnenthals des Clavigo aus:

Für sein wenig bewegliches, frühzeitig schlaffes und welkes Gesicht bedeutete die Szene mit Beaumarchais (Akt II) eine Schwierigkeit. Trotzdem verzichtete er auf den Kunstgriff, das Antlitz im Taschentuch zu verbergen, und löste die Schwierigkeit des stummen Spiels, indem er weniger durch Augen- und Gesichtsmuskeln als durch die allgemeine Haltung, von der ‚vornehmsten, anmutigsten Verbindlichkeit‘ ausgehend, ‚mit feinsten Nuancierung und Steigerung einen innern Kampf von Verlegenheit, Bestürzung, Scham, Reue‘ ergreifend veranschaulichte.⁷⁰²

Richter geht in ihrer Beschreibung Sonnenthals in der Rolle des Clavigo auch auf das Blickverhalten des Schauspielers ein:

Er schloß die Augen, um die Wirklichkeit nicht zu sehen. Erst bei dem dreimaligen: ‚Marie!‘ hob er den Blick. Schwärmerisches Entzücken jubelte noch in dem ersten Ausruf des Namens. Dann folgte ein sekundenlanges Stocken. Er gewährte nun erst die traurige Veränderung in Mariens Antlitz; das zweite ‚Marie!‘ klang leiser, zitternd und gepreßt; das dritte wurde hingehaucht, begleitet von einem langen Jammerblick der seitwärts gewandten Augen. Man fühlte seinen Schauer vor dem begonnenen Zerstörungswerk des Todes; ein Anflug physischen Widerstrebens vor der Häßlichkeit der Krankheit mengte sich in das Mitleid.⁷⁰³

⁷⁰⁰ Minor (1920) S. 85.

⁷⁰¹ Richter (1914) S. 75.

⁷⁰² Ebd.

⁷⁰³ Ebd.

In dieser Passage finden wir eine anschauliche Beschreibung davon, wie das Blickverhalten mit dem Gesprochenen korreliert und beide Ausdrucksmittel in ihrer Gesamtheit eine bestimmte Emotion vermitteln und dadurch ihre Wirkung entfalten.

Was Josef Kainz anbelangt, so wurde seine Mimik zwar positiv eingeschätzt, doch schien der Künstler selbst keinen allzu großen Wert auf die verschiedenen körperlichen Ausdrucksmittel zu legen und diese je nach Rolle zu variieren:

Kainz hatte zwar, wie alle großen Schauspieler, ein außerordentlich lebendiges Mienenspiel, seine Körperlichkeit nahm die seelischen Regungen mit einer staunenden Unmittelbarkeit auf, dennoch strebte er im Wechsel der Rollen nicht nach Veränderung in Gestikulation und Haltung, er legte keinen Wert auf eine besondere Maskierung und verschmähte jeden Versuch, seine Persönlichkeit äußerlich umzuformen.⁷⁰⁴

Es wurde bereits darauf eingegangen, dass Kainz kein besonders Interesse daran hatte, gänzlich hinter einer Rolle zu verschwinden und sich voll und ganz in eine Figur zu verwandeln; da die Mimik hierfür ein hilfreiches Mittel gewesen wäre, mag sie ihm wohl aus diesem Grund nicht besonders wichtig gewesen sein.

Sichtlich beeindruckt zeigt sich Hermann Bahr von der Kainzschen Mimik und dessen Blick, wenn der Schauspieler sich als Vorleser betätigte:

Dazu [zur Sprechweise] kommt nun noch, daß er das alles gleich mimisch begleitet. Er deklamiert nicht nur, er spielt die Gedichte vor. Man möchte fast sagen: sein Gesicht wird zur Bühne, auf der eine Person nach der andern erscheint. Dabei darf man nicht etwa an starke Grimassen denken. Nein, alles geschieht ganz leise, durch einen bloßen Blick, durch ein rasches Zucken der Lippen. Wenn die Bajadere spricht, hat er einen so sanften und frommen Ausdruck in den Augen, – wie ein Reh schaut; und sogleich steht die unschuldige Sünderin vor uns da! Erzählt er dann, wie sie sich um den Jüngling geschäftig bemüht, so blüht ein leises Lächeln an seinen Lippen auf und ist im Augenblick schon wieder verwelkt, aber es genügt: wir haben den menschlich fühlenden Gott schon erkannt und verstanden.⁷⁰⁵

Der Großteil der auf Mimik und Blickverhalten abzielenden Zitate befasst sich mit der konkreten Anwendung innerhalb einer Rolle auf der Bühne. Einige Beispiele sollen stellvertretend für die vielen weiteren angeführt werden.

So schildert etwa Helene Richter anschaulich, wie sich Kainz' Blick als Torquato Tasso gestaltete:

Im zweiten Akt plaudert Tasso heiter und lebhaft. Er wird wärmer, feuriger. Plötzlich [...] bricht er ab, als fürchte er, sich hinreißen zu lassen. Mit geschlossenen Lidern scheint er das unauslöschliche Bild von Leonorens erstem Anblick in seiner Seele zu schauen. [...] Ein langer, leuchtender Blick dringt tief in Leonorens Augen.⁷⁰⁶

⁷⁰⁴ Winds (1924) S. 54.

⁷⁰⁵ Bahr (1906) S. 45f.

⁷⁰⁶ Richter (1909) S. 181.

Mit der Schilderung des Blickverhaltens geht zugleich die Darstellung der von der Figur verkörperten Emotion sowie der insgesamt übermittelten Stimmung einher. Ähnlich gestaltet es sich im folgenden Zitat, das Kainz in der Rolle des Oswald in „Die Gespenster“ beschreibt:

Ebenso leicht erregbar war seine Sinnlichkeit. Regino machte ihm bei ihrem ersten Erscheinen Eindruck. Sein Blick ruhte auf ihr wie magnetisch gebannt; ein häßliches, wohlgefälliges Grinsen verunstaltete sein Gesicht. Auf ihre Frage: ‚Wünschen Herr Alving weißen oder roten Portwein?‘ antwortete er in einer durch die Frage nicht motivierten Verzückung: ‚Beides, Jungfer Engstrand‘. Sein Auge bohrte sich förmlich in das ihre und brannte in sinnlicher Glut.⁷⁰⁷

Auch die Übermittlung liebesbetonter Emotionen durch den Blick schien Kainz zu gelingen: „Kainz hat den Blick des Denkers; heiß jedoch flammt dieser Blick unter Romeos Liebesglut; der Mund ist weich wie der eines Kindes, dennoch weiß er stolz selbstbewußte Worte zu sprechen.“⁷⁰⁸

Regelrecht euphorisch berichtet Julius Bab von einem darstellerischen Detail, das ihm bei Kainz‘ Darstellung des König Teja besonders beeindruckte:

Ein paar Jahre später erlebte ich einen Moment, dessen Unvergeßlichkeit aus nichts Klanglichem erwuchs. An dem Augenblick, den ich meine, hatte die Stimme gar keinen Anteil. Es war das Spiel nur des Körpers, nur des Gesichts, ja, genau gesagt, nur der Zähne. Der finstere Teja, der König der ausgehungerten Goten (in Sudermanns ‚Morituri‘) ist in seinem Zelt. Die Lieblichkeit seiner Königin (Agnes Sorma) hat seinen wilden Trotz gebrochen, ihm die Heiterkeit eines festlichen Todes geschenkt. Nun feiern sie ihr Hochzeitsmahl: sie sitzen auf einer Truhe und knabbern eine Brotrinde. Ich sah, sehe und werde sehen, wie Kainz seine Zähne in diese Kruste schlug. Das Hundertstel einer Sekunde lang war die animalische Wildheit des Hungers darin, dann überwand der Geist und spottete des Tiers, und die langen weißen Zähne unter der hochgezogenen Oberlippe kamen so langsam, so liebenswürdig entschuldigend, so beinahe lächelnd und gruben sich so in die Brotrinde, daß ich dieses Schauspiel eines ganz und gar bemeisterten, beseelten, durch und durch kultivierten Körpers nie vergessen werde.⁷⁰⁹

Wenngleich es sich bei der Passage um die Schilderung lediglich des Verzehrs eines Stückes Brot handelt, wird daraus doch ersichtlich, wie viel Bab aus dem, wie er betont, wortlosen Vorgang liest und in jeder noch so kleinen Veränderung, sei es etwa das Hochziehen der Oberlippe, den Ausdruck einer bestimmten Gefühlsregung sieht. Festzuhalten ist, dass den Kritikern nicht das kleinste Detail zu entgehen schien und sie selbst in jedem noch so kleinen und unbedeutend scheinenden mimischen Ausdruck eine Intention erblicken und den Gesamtvorgang entsprechend würdigen. Aus dem Lob, das Bab hier zum Ausdruck bringt, kann jedoch keineswegs eine allgemeine Regel abgeleitet werden, wie genau ein mimischer

⁷⁰⁷ Richter (1914) S. 180.

⁷⁰⁸ Bang (1910) S. 7.

⁷⁰⁹ Bab (1912) S. 87.

Ausdruck zu gestalten ist, damit er als gelungen gelten kann; es erscheint vielmehr dem Aspekt der Authentizität sowie der Adäquatheit eine zentrale Bedeutung beizukommen.

2.5.3.3.2 Gestik

Ähnlich der Schilderungen zu Mimik und Blickverhalten, gestalten sich auch diejenigen zur Gestik. Hierbei werden einerseits allgemeine Aussagen zur Gestik des jeweiligen Schauspielers getroffen, andererseits wird auch die Anwendung des Gestaltungsmittels der Gestik im konkreten schauspielerischen Kontext thematisiert.

Der reflektierte und gekonnte Einsatz von Gestik spielt im zeitgenössischen Kontext durchaus eine wichtige Rolle. Max Grube echauffiert sich etwa über das Unvermögen einiger Schauspieler, Gestik gezielt einzusetzen.

Wie auf die Veredelung der Sprache, wurde in früheren Zeiten auf die Idealisierung der Gebärde ein ganz anderes Gewicht gelegt als jetzt, wo sehr viele ‚Künstler‘ in die äußerste Verlegenheit geraten, wenn ihnen in irgendeinem Kostümstück keine Hosentaschen zur Verfügung stehen.⁷¹⁰

Mit den folgenden Zeilen setzt er sein Lamento fort:

Matkowsky war unbedingt ein Muster der sogenannten ‚runden Bewegung‘ der Arme. [...] Er konnte auch stehen und trotz seiner Kothurne, von denen er nicht lassen konnte, gehen und außerdem besaß er auch eine linke Hand. Der geneigte Leser meint vielleicht, das verstünde sich doch von selber [...]. Wenn der geneigte Leser darauf achten will, so wird er aber bald merken, wie viele unserer Schauspieler einarmig sind und buchstäblich das Gebot befolgen: Die Linke soll nicht wissen, was die Rechte tut.⁷¹¹

Unverhohlen macht Max Grube hier seinem Unmut über die mangelnde Fähigkeit zum adäquaten Einsatz von Gestik Luft. Entsprechend kann man daraus folgern, dass die Dimension der Gestik durchaus bedeutsam für die Schauspiel- und damit auch für die Sprechkunst war.

Matowsky schien der sinnvolle Gebrauch von Gestik gelungen zu sein:

Nicht Rede, Mitteilung, Lehre war mehr das Wort bei Matkowskys Shakespearemenschen – wahrhaft Körperfunktion, Naturlaut war es geworden, ganz eins mit dem rundenden Tasten der Hände, dem arbeitenden Zucken der mächtigen Schultern, dem luftflutenden, leidebbenden Licht der Augen. Matkowsky schien den ‚erstarrten Gestus: Wort‘ zurückzulösen ins Gebärdenspiel. So wenig ‚Sprecher‘, so ganz Darsteller, Verkörperlicher des inneren Lebens war dieser Schauspieler.⁷¹²

Ein ganz konkretes Beispiel des gestischen Einsatzes bei Matkowsky liefert Philipp Stein:

⁷¹⁰ Grube (1909) S. 78.

⁷¹¹ Ebd. S. 78f.

⁷¹² Bab (1912) S. 17.

Aber immer wenn es heiß in seinem Götz aufsteigt und man nun einen jähren Ausbruch der Leidenschaft dieses gewaltigen Mannes erwartet, dann erscheint diese Leidenschaft doch wieder alsbald gebändigt durch die Besonnenheit und die Stärke seiner Manneskraft: die zum Schlage schon erhobene Rechte sinkt herab, und oft meistert er mit der Linken den rechten Arm, der der inneren Erregung gewaltsam Ausdruck geben will.⁷¹³

Deutlich kommt in der zitierten Passage die enge Verbindung von Gestik und darzustellendem Gefühl zum Ausdruck. Ebenso verhält es sich bei der folgenden Schilderung Helene Richters, die Lewinsky in der Rolle Richard III. beschreibt:

Die Worte Anna sagte – gute Nacht! – der Welt! sprach Lewinsky mit dem Ausdruck schamloser Sachlichkeit und mit einer wegwerfenden Handbewegung, die jenen leichten Wink des Allmächtigen vergegenwärtigte, welcher genügt hatte, der Schuldlosen den Garaus zu machen.⁷¹⁴

Im folgenden Zitat stellt Rudolph Lothar eine Wechselwirkung zwischen Gestik und Sprechweise fest, die sich bei Sonnenthal offenbare:

Auch wenn Sonnenthal die Faust ballt, führt er sie von rechts oben in Kinnhöhe nach links hinunter in die Herzgegend, wobei sich wie von selbst zwei Finger loslösen und eindringlich schwanen. Am wohlsten ist Sonnenthal offenbar dann, wenn er diese Finger wirklich aufs Herz legen darf. Dann bekommt seine Stimme dabei ihren weichsten und tiefgehendsten Ton, dann siegt sie über jeden Widerstrebenden. Zuweilen aber schließt sich die Hand wieder, ehe sie die Brust erreicht, und gleichzeitig schließt Sonnenthal das Auge, um es nach einem Moment innerlichen Kampfes um so weiter zu öffnen.⁷¹⁵

Es gibt, so erscheint es in dieser Schilderung, einen Zusammenhang zwischen Gestik und Sprechweise; beide Bereiche, Stimme und Gestik, überlagern sich dann beim Ausdruck eines bestimmten Gefühls. Eine Passage zum Schauspiel Matkowskys verweist auf eine andere Wirkung, die gezielt eingesetzt Gestik hervorrufen konnte. Hierbei wird mit der Auf- und Abbewegung des Arms der körperliche Prozess eines schlagenden Pulses imitiert, eine Wirkung, die Julius Bab begeistert aufnimmt: „Matkowsky kniet und, während er die Rechte aufreckt zum Eid, umklammert die Linke Jagos Arm am Handgelenk und schleudert ihn in sinnlos jagendem Takt auf und ab, auf und ab – eine ebenso physisch richtige Ergänzung wie künstlerisch geniale Darstellung seines jagenden Pulsschlags“.⁷¹⁶

Kommen wir zurück zu Sonnenthal: Insgesamt, so das Urteil Lothars, halte sich der Schauspieler bei der Gestaltung seiner Gesten hinsichtlich deren Intensität zunehmend zurück, dennoch verfehlten seine Gesten ihre Wirkung nicht:

⁷¹³ Stein (1904) S. 66.

⁷¹⁴ Richter (1908) S. 177. „Anna sagte – gute Nacht! – der Welt!“ im Original mit kleinerer Schriftgröße und Absatz hervorgehoben.

⁷¹⁵ Lothar (1904) S. 12f.

⁷¹⁶ Bab (1912) S. 79.

Sonnenthal hat keinen Augenblick aufgehört, an der Technik seines Organes, an der Technik seiner Spielweise zu arbeiten. Er wurde immer ruhiger, immer sparsamer in seinen Bewegungen. Er verschmätzt die große Geste. Die Hände, deren Vibrieren die Erregung ausdrückt, reden eine ausdrucksvolle Sprache.⁷¹⁷

Auch Jacob Minor liefert eine – ausführliche – Schilderung der Sonnenthalschen Gestik, die gleichsam auf die zunehmende Zurückhaltung in der Intensität der Bewegungen verweist:

Auch seine Bewegungen wiesen Sonnenthal in erster Linie auf das Konversationsstück hin. Sie liebten das Runde und die Bogenform, aber sie griffen selten weit aus und hielten sich, wie es das moderne Salonkostüm verlangt, hübsch nah an den Leib. Die Arme strebten immer nach aufwärts. Die rechte Hand griff in die Brusttasche des Salonrockes, wo Haltung am Platz war oder wo es zu imponieren galt. So tanzmeisterhafte Stellungen, wie die des Marcel de Prie [...] und am Schluß des zweiten Aktes des Fiesco („Ich, Genuas glücklichster Bürger!“), die rechte Hand im schönen Bogen empor langend und die linke auf die rechte Seite der Brust, hat Sonnenthal, so sehr er sich einst darin gefiel, mit den jugendlichen Rollen ganz aufgegeben. Seit dem Risler spielte er dagegen fast nur mehr mit leise oder stärker auf und ab schwingenden Händen, die zwar nur der unwillkürliche Ausdruck seines immer gemütlich bewegten Innern waren, aber auch eine beständige Unruhe, oft am unrechten Orte, mit sich brachten. Sonnenthal besaß eine sehr schöne, im Affekt immer wirksame, aber auch eine sehr einförmige, wenig mannigfaltige Plastik. In ganzen Szenen des Lear und Hamlet bestand die einzige Abwechslung darin, daß einmal die rechte, dann die linke, dann wieder beide Hände vibrierten.⁷¹⁸

Wie Matkowsky, so pflegte also auch Sonnenthal runde Bewegungen. Einerseits bewertet Minor Sonnenthals Gestik als insbesondere im Affekt agierend schön, andererseits wertet er sie als wenig abwechslungsreich. Ein eindeutig positives oder negatives Urteil gibt Minor hingegen nicht ab. Auch an dieser Stelle tritt damit wieder die vor allem auf ausführliche Deskription ausgerichtete Kritik zutage.

Durchaus wertend erscheinen die folgenden Passagen, die sich mit der Gestik Kainz‘ befassen. Das Urteil fällt durchweg positiv aus.

Und endlich ist er auch ein unvergleichlicher Maler. Das ist eigentlich das Merkwürdigste an seiner Art; wer es nicht selbst gesehen hat, wird es gar nicht glauben, man wird es ihm gar nicht beschreiben können. Indem er nämlich bloß den Finger ein wenig hebt oder senkt und etwa manchmal mit der flachen Hand über den Ärmel streift, übt er eine solche Suggestion auf uns aus, daß wir das, was er schildert, mit unseren Augen zu sehen, mit unseren Händen greifen zu können meinen. Er ist der größte Virtuose der ‚malenden Gebärden‘.⁷¹⁹

Bahr vergleicht Kainz hier mit einem Maler, da er imstande sei, mit seinen Händen Bilder zu erschaffen und vor dem Auge des Betrachters erstehen zu lassen. Rudolph Lothar sieht in Kainz sogar den Schöpfer einer neuen Gestik: „Kainz erfindet eine ganz neue Gebärdensprache, die weit, weit entfernt ist von allen traditionellen Gesten. Sie ist eindringlich, überzeugend; sie ist seltsam und manchmal beinahe grotesk – aber sie

⁷¹⁷ Lothar (1904) S. 44.

⁷¹⁸ Minor (1920) S. 55.

⁷¹⁹ Bahr (1906) S. 46f.

überschreitet nie die Linie des künstlerisch Erlaubten.“⁷²⁰ Diese „ganz neue Gebärdensprache“ empfindet Lothar als äußerst positiv, wenngleich sie ins Groteske zu reichen scheint. Das ausschlaggebende Moment für dieses positive Urteil besteht in der Überzeugungskraft und Eindringlichkeit, die Kainz‘ Gestik auszeichne.

Abschließend sei noch ein letztes konkretes Beispiel genannt, in dem die Kainzsche Gestik in der konkreten Anwendung auf der Bühne beschrieben wird. Hierin heißt es: „Man denke nur an die unvergeßliche Gebärde, die er als Hamlet hat, wenn er den Totenkopf ergreift, mit diesem schauerlichen Ekel: Das ist also das Ende, das ist unser Ziel, das ist es schließlich, was von unserem ganzen Dasein bleibt!“⁷²¹ Vom Kainzschen Ekel war bereits die Rede (siehe Kapitel 2.5.1.4); hier zeigt sich nun, worin dieser Ekel sich auf gestischer Ebene manifestierte.

Insgesamt zeigte sich, dass die Beschreibung der von den Schauspielern angewandten Gestik teils sehr akribisch und detailreich gestaltet ist, sodass der Eindruck von einer sehr präzisen Beobachtung seitens der Kritiker entsteht. Besonders aufschlussreich sind die Schilderungen der in der konkreten Rolle und Szene angewandten Gebärde, wird damit doch die Verknüpfung von auszudrückendem Gefühl und gestischem Ausdruck demonstriert.

2.5.3.3 Haltung und Bewegung

Neben Mimik und Blickverhalten sowie Gestik spielt innerhalb der Quellen auch die Beschreibung von Haltung und Bewegung auf der Bühne eine Rolle. Mit der Bewegung ist die Frage verbunden, auf welche Weise der Schauspieler Positionen auf der Bühne einnimmt. Die Schilderung der Haltung und Bewegung erfolgt zum größten Teil im Kontext der konkreten schauspielerischen Handlung, sodass wir uns im Folgenden auf die entsprechenden Quellenzitate fokussieren.

Betrachten wir etwa Kainz‘ Darstellung des Romeo. Hierzu beschreibt Ferdinand Gregori die sich steigernde Dynamik in der Darstellung der Szene, in der Romeo von der Liebe erfasst wird und sich damit auch seine Haltung sowie seine Bewegungsabläufe, etwa hinsichtlich des Tempos, verändern:

Im späteren Zwiegespräch, das in einer Ecke statthat, streift Romeo natürlich die Vermummung ab. Kainz folgt der Bescheidenheit des Dichters und geht erst noch, ein gelangweilter

⁷²⁰ Lothar (2013) S. 632.

⁷²¹ Bahr (1902) S. 27.

Rosalindenliebhaber, durch den Saal, ohne Julien zu erblicken. Dann stürzt er plötzlich aus den hinteren Gemächern heraus und ist mit einem Schlage verwandelt. Ein Jubel jagt durch seine Stimme, seine Glieder. Die schlaffen Bewegungen sind wie durch Zauber energisch geworden; wie eine Gerte biegt und streckt er sich. Er hat sein wahres Liebesziel gefunden und lebt nun *w i r k l i c h*, weil er liebt. Jedes Bild, das er braucht, strotzt von Kraft und Anschaulichkeit, und kräftig und anschaulich bringt er es auch zum Ausdruck.⁷²²

Ebenso mit der Verkörperung des Romeo durch Kainz befasst sich das folgende Zitat, in dem sich der Dargestellte (beziehungsweise der Darstellende) mit wenig Elan und Körperspannung über die Bretter bewegt und sich damit von dem übrigen Treiben abhebt: „Die Wangen sehen müde aus, die Augen übernächtigt; die ganze Haltung des jungen Montague sticht wie von den leuchtenden Farben des Gewandes auch seltsam ab von dem lebhaften Treiben der Stadt, durch die er schlendert, den Blick zu Boden gesenkt.“⁷²³ Die Fortbewegung des in der Rolle des Romeo steckenden Kainz wird als schlendernd bezeichnet, sodass es einen sichtbaren Kontrast zu dem skizzierten „lebhaften Treiben der Stadt“ darstellt. Eine ähnliche Beschreibung der Fortbewegungsweise Kainz‘ skizziert auch Helene Richter mit ihrer Schilderung des Narren im Lear: „Sein Gang ist eine Art sich fortzuschieben und zu winden. So geht nur einer, der gelernt hat, sich zu ducken und zu bücken, ehe er sich dessen noch selbst bewußt ward. Er ist als Kind schon zum Narren erzogen worden – er ist nie ein Kind gewesen.“⁷²⁴ Aus der beschriebenen Gangart, die Kainz als Narr einnahm, zieht Helene Richter Schlüsse auf die psychologische Dimension, die im Narren angelegt war. Die Schlüsse basieren allein auf der Deskription der Fortbewegungsweise des Schauspielers, sodass daran erkennbar wird, wie bedeutsam die Haltung und Bewegungen des Mimen bei der Bekleidung einer Figur waren.

Besonders eindrucksvoll in der Schilderung des Bewegungsablaufs ist auch die von Helene Richter überlieferte Beschreibung Josef Kainz‘ in der Rolle des Hamlet:

Nach einer Pause in unveränderter Körperhaltung auf den Geist zuschreitend, ließ er in getragenen Tone, wie eine Beschwörungsformel die Anrede folgen; anfangs innig, zuletzt fast gebieterisch Antwort heischend. Mit ausgestreckter Rechten, ohne Schwert in der Hand, folgte er dem Geiste. [...] Die Erzählung des Geistes begleitete Hamlet, sich auf den Knien windend, mit unartikulierten Jammerlauten. Bei der Enthüllung des Verbrechens schlug er aus Scham die Hände vors Gesicht. Bei ‚hast du Natur in dir‘ riß er das Schwert aus der Scheide, so daß die Mahnung, nichts gegen seine Mutter zu unternehmen, durch dieses wilde Zur-Tat-stürmenwollen hervorgerufen war. Bei ‚befleck dein Herz nicht‘ schleuderte er das Schwert von sich. Er rutschte dem Geiste auf den Knien nach, als wollte er ihn festhalten.⁷²⁵

⁷²² Gregori (1904) S. 32f. Hervorhebung im Original.

⁷²³ Ebd. S. 29.

⁷²⁴ Richter (1906) S. 107.

⁷²⁵ Richter (1911) S. 6.

Regelrecht minutiös stellt Richter jede einzelne Bewegung sowie jede Facette der Haltung Kainz‘ in der Verkörperung Hamlets dar. Insbesondere das auf-den-Knien-Rutschen bringt die verzweifelte Lage Hamlets eindrucksvoll zum Ausdruck, sodass Handlung und äußere Darstellungsmittel miteinander korrelieren. Um den Gesamteindruck scheint es Helene Richter in ihrer Skizzierung der Szene in erster Linie zu gehen, schildert sie doch Hamlets Regungen im Zusammenhang mit den Handlungen des Geistes.

Auch Adolf von Sonnenthal begab sich in seiner Darstellung Heinrich IV. auf die Knie und inszenierte eine eindrucksvolle Sterbeszene:

Todesangst befahl ihm. Er sank, an Heinz gedrückt und von ihm gestützt, auf die Knie. Die schlotternden Hände krampften sich zum Gebet, schlugen gegeneinander, tasteten in qualvoller Hast des Prinzen Hüfte entlang. Bei Heinzens: ‚Ihr trugt, erwarbt‘ - - - hob der König noch einmal die Augen, und ihr brechender Blick fiel als ein stummer zärtlicher, versöhnter Abschied auf den Sohn, der ihm aufs Lager half. Ein plötzliches Zucken schauerte durch Heinrichs Glieder. Das Haupt sank jäh auf die Brust; er war dahin. Selten ist auf der Bühne mit leisen Mitteln ein so ergreifender und künstlerisch reiner Eindruck erzielt worden.⁷²⁶

Auch Lewinsky pflegte bei der Darstellung seiner Rollen mitunter auf die Knie zu sinken, etwa bei der Verkörperung Richard III.: „Den Segen der Mutter [...] empfing Lewinsky in ehrerbietig kniender Stellung, während sich das etwas seitwärts geneigte Antlitz erst zu einem höhnischen Lächeln, dann zu einem leichten Gähnen verzog.“⁷²⁷

Besonders interessant erscheint auch die Schilderung Kainz‘, die sich auf seine Haltung und Bewegung bezieht, die er einnahm, wenn er als Vorleser die Bühne betrat.

Das erste, was auffällt, wenn er erscheint, ist, daß er gar keinen Apparat hat. Die meisten Vorleser wollen schon durch ihre bloße Erscheinung, wenn nicht gerade wirken, so doch Stimmung machen, vorbereiten. Sie treten mit einer feierlichen Pose auf, schön oder doch interessant aussehend. Daran denkt Kainz gar nicht. Er kommt auf die einfachste Art heraus, geht zum Tische, wie er durch ein Zimmer gehen würde, und setzt sich, wie er sich zu seiner Zeitung setzen würde. Er will durchaus keiner Statue gleichen, er will weder schön noch interessant scheinen. Er will nur das scheinen, was er ist: ein Schauspieler, der mit dem Buch in der Hand kommt, um etwas vorzulesen, und der deshalb so lange auf dem Sessel rückt, bis er eine bequeme und sichere Haltung gefunden hat, der so lange an dem Kragen zieht, bis er den Hals frei hat, und der sich so lange räuspert oder schneuzt, bis er seiner Stimme gewiß ist, alles ganz einfach, ganz natürlich, ja gewöhnlich, nur freilich mit einer leichten vernehmlichen Nervosität, wie eben ein Mann, der jetzt seine ganze Energie zusammenzieht, um dann seine ganze Kraft ausspielen zu können.⁷²⁸

⁷²⁶ Richter (1910) S. 135.

⁷²⁷ Richter (1908) S. 176.

⁷²⁸ Bahr (1906) S. 38-40.

Kainz scheint bei seinen Lesungen durch äußerste Schlichtheit im Auftreten geprunkt zu haben, indem er eine alltägliche Art der Bewegung, um ans Lesepult zu gelangen, an den Tag legte und auch seine Haltung in keine besondere Positur brachte.

Auch zu Josef Lewinsky finden sich Passagen, die den Schauspieler hinsichtlich der Aspekte Haltung und Bewegung bei der Ausführung seiner Rollen schildern. So etwa die folgende, von Helene Richter stammende:

Als Richard deutete er die Gebrechen der äußeren Erscheinung, unter denen dieser hochfahrende Geist sich bäumt, diskret aber entschieden an. Die linke Schulter war höher, der linke Arm, knapp an den Leib gedrückt und fast immer auf den Schwertgriff gestützt, schien verkümmert, der rechte Fuß schleppte nach, der Rücken wölbte sich unter dem anliegenden, pelzverbrämten langen Rock aus grünem Samt, der seine kaum mittelgroße stämmige Gestalt größer und hagerer erscheinen ließ.⁷²⁹

Die Gebrechen der dargestellten Figur wurden also durch die beschriebenen Mittel zum Ausdruck gebracht, wobei auch das Requisit des Schwertes sowie das Kostüm eine Rolle spielen. Neben der beschriebenen Gesamterscheinung Lewinskys als Richard stellt Richter auch die auf der Bühne vollzogenen Bewegungsabläufe vor: „Er trat von rechts auf und sprach den ersten Monolog in der Mitte der Bühne stehend, fast ohne die Stellung zu ändern, fast ohne eine Handbewegung.“⁷³⁰

Die über die Bühne sich vollziehenden Bewegungen schildert auch das folgende Zitat, das die Verkörperung des Othello durch Matkowsky thematisiert:

Matkowsky wächst empor wie ein zürnender Gott, eine Hand voll Goldstücken reißt er aus dem Gürtel und schleudert sie weit über die Szene, überall hin, wie eine Saat der Pest und des Verderbens. Rückwärts schreitet er hinaus, immer noch mit einer ungeheuren Gebärde der Vernichtung Gold säend und mit einem wahnsinnigen Gelächter, das noch lange hallt und hallt, wenn er längst dem Blick entschwunden. - Königlich wie einst seine Haltung vor dem Senat stand, königlich ist selbst die Raserei dieses großen Menschen.⁷³¹

In dieser Szene bewegt sich Matkowsky als Othello rückwärts über die Bühne, Gold streuend und, das ist besonders wichtig, da dies die innere Haltung der Figur zum Ausdruck bringt: schreitend. Wie die anderen Zitate, so ist auch dieses äußerst plastisch und anschaulich geschildert, sodass sich die Szene rasch dem inneren Auge aufdrängt. Ähnlich verhält es sich bei der folgenden Passage:

Nun Othellos letztes Ringen wider Jago, sein letztes wildes Aufbäumen wider den Verläumder und sein Erliegen. Hier schuf Matkowsky eine Situation von unvergeßlich sinnbildlicher Kraft: Er hat in einem letzten jähem Verdacht Jago niedergeschleudert, er beugt sich über ihn – aber wie er in die unbewegte, geschlossene Starrheit dieses Gesichtes sieht, verliert er alle Kraft –

⁷²⁹ Richter (1908) S. 173.

⁷³⁰ Ebd.

⁷³¹ Bab (1912) S. 81f.

von dieser frechen Sicherheit geschlagen, taumelt er empor, mit vorgestreckten, abwehrenden Armen, gurgelnde, ungeformte Laute in der Kehle, weicht er bis zum Hintergrund der Scene zurück, wie gescheucht vom übermächtigen Dämon dieser Lüge.⁷³²

Die mächtige, den Kontrahenten niederschleudernde Kraft Othellos weicht, als dieser in Jagos starres Gesicht blickt, woraufhin sich auch die Haltung Othellos verändert; von der kraftvollen Spannung bleibt nichts, sodass das Erheben nurmehr ein Taumeln ist. Die Betroffenheit Othellos wird zudem mit „gurgelnden, ungeformten Lauten“ begleitet. Das Zurücktreten an den hinteren Bühnenrand ist bloß noch ein Zurückweichen. Es ist festzustellen, dass die geschilderten Haltungen und Bewegungen in der Deskription stets mit der Gesamtwirkung und der allgemeinen Emotion und Stimmung der dargestellten Figur einhergehen und entsprechend stets ein anschauliches Bild des Gesamteindrucks entworfen wird.

Festzustellen bleibt abschließend, dass die vom Schauspieler eingenommenen beziehungsweise vollzogenen Haltungen und Bewegungen stets im Zusammenhang der insgesamt ausgedrückten Stimmung und Emotion dargestellt wird. Zudem vermitteln die von den Kritikern verwendeten Begrifflichkeiten, etwa „taumeln“, „schreiten“, „schlendern“ die Art und Weise der Bewegung, die wiederum Rückschlüsse auf die innere Haltung der Figur zulässt. Wie schon bei anderen Kategorien, so scheint auch im Zusammenhang mit der Haltung und der Bewegung des Schauspielers das Interesse der Kritiker in erster Linie auf den übermittelten Gesamteindruck und insbesondere auf die Verkörperung der Emotionen und Gefühle der darzustellenden Figur abzielen. Die Schilderung von Haltung und Bewegung ist diesem Anliegen ein Mittel zu ebendiesem Zweck.

2.5.3.3.4 Stimme und sprecherische Gestaltung

Das sich nun anschließende Kapitel fokussiert die für die vorliegende Fragestellung wohl relevanteste Kategorie, berührt es mit der Analyse der Kriterien zu Stimme und sprecherischer Gestaltung des Schauspielers doch die mit der Auffassung von Sprechkunst im engeren Sinne zentralste Kategorie. Wie erwähnt, spielen beim Sprechvorgang freilich etwa auch Mimik und Gestik eine Rolle, doch besteht der Kern sprecherischen Handelns im gezielten Einsatz der Stimme.

⁷³² Ebd. S. 79.

Die Dimension der Stimme und die diesbezüglichen in den Quellen auszumachenden Passagen wurden in erster Linie im Kapitel 2.5.1.1 behandelt, wurden hier doch unter anderem die körperliche Veranlagung und damit zusammenhängend auch die natürlich gegebenen Charakteristika der einzelnen Schauspieler-Stimmen behandelt. Im Folgenden steht daher – wenngleich auch Querverbindungen zur Stimme als solcher hergestellt werden – in erster Linie die konkrete sprecherische Gestaltung im Fokus der Betrachtungen.

Als besonders virtuosen Sprecher empfanden die Zeitgenossen Josef Lewinsky. So konstatiert Max Marterteig: „Dann aber, Anschütz nachstrebend und Laubes Prinzip sich aneignend, wurde er auch ein Meister des Worts, der Rede von gesättigter Färbung, ohne je, wie die meisten Charakteristiker jener Zeit, dem Hang zur Nuance zu verfallen.“⁷³³ Auch Paul Schlenther sah in Lewinsky einen begnadeten Sprecher:

Darum ist er [Lewinsky] der Sprecher der heutigen Bühne. Lewinsky mit seinem von der Natur wenig begünstigten Organ schickt die Worte der Dichter aus seiner Seele unmittelbar in unseren Geist hinein. Er bildet mit der Rede einen Charakter, wie der Bildhauer mit dem Marmor; er kann durch bloßes Sprechen Landschaften und Begebenheiten hervorzaubern.⁷³⁴

Schlenther weist darauf hin, dass Lewinskys Stimme von Natur aus nicht besonders begünstigt war, der Schauspieler es aber dennoch geschafft habe, seine Sprechweise so zu gestalten, dass er Eindrücke mit kraftvoller Wirkung evozieren könne. Lewinsky galt Marterteig also als „Meister des Worts“, Schlenther als der beste zeitgenössische Sprecher und Rudolph Lothar behauptet, „Lewinsky war oft mehr Rhetor als Schauspieler“⁷³⁵. Worin diese Meisterschaft der Rede, die Charakteristik des Rhetors in Lewinsky bestand, ist nun weiter nachzuverfolgen.

Felix Salten liefert mit der folgenden Passage, in der er Lewinskys Stimme sowie seine sprecherische Gestaltung in der Verkörperung unterschiedlicher Rollen beschreibt, verschiedene Anhaltspunkte für die Beantwortung dieser Frage:

[D]iese mit grauen Schleiern verhängte Stimme, die aus dem tiefen Schatten des bösen Gewissens hervorzudringen schien. Diese seltsam und überraschend modulierende Stimme, in der die Melodie der Verruchtheit und des geschmeidigen Verstandes klang. Was für eine Prägekraft konnte diese Stimme den Worten leihen. Wie konnte diese Stimme die Worte schleifen, feilen, zuspitzen, breitschlagen, untermalen. Wie bohrte sie einem alles, was sie sagte, ins Gedächtnis. Wenn der Sekretär Wurm sprach: ‚Es soll mich kitzeln, Bube..‘, dieses ‚Kitzeln‘ hingepfiffen, daß es einem in die Knochen fuhr, der Ton, in die hinterste Kehle gepreßt, die verzweifelte Frechheit des Intriganten, der am Ende ist. Dann das ‚Bube‘ wie ein dumpfes Gebrüll, wie ein tierischer Laut. Oder wenn Mephisto spottete: ‚So ein verliebter Tor verpufft euch Sonne, Mond und Sterne zum Zeitvertreib dem Liebchen in die Luft...‘ Da schien er Sonne,

⁷³³ Marterteig (1904) S. 458.

⁷³⁴ Schlenther (1898) S. 12.

⁷³⁵ Lothar (1907) S. 517.

Mond und Sterne mit schwebend gebauschtem Klang wie in der hohlen Hand zu wägen und ließ dann mit dem ‚in die Luft‘ die Stimme hoch emporschnellen, daß man es nur so schleudern sah. Oder, wenn er anfing: ‚Die Kirche allein, ihr lieben Frauen, kann ungerechtes Gut verdauen.‘ Wie er da mit breiten, behaglichen Strichen, mit durch die Nase zärtlich hingezogenen Konsonanten dem entzückten Publikum sein antiklerikales Lieblingslied vorgegeigt hat. Wie sehr hatte ihn seine Epoche im Ohr.⁷³⁶

Im ersten Teil des Zitats spricht Salten von der „Prägekraft“, mit der Lewinskys Stimme Worte versehen würde. In diesem Zusammenhang verweist Salten auf die Modulation, die die Lewinskysche Stimme hervorzubringen im Stande sei. Mit seiner Stimme könne der Schauspieler den Worten ein je eigenes, spezifisches Gepräge verleihen und aufgrund ihrer Ausdrucksstärke in Erinnerung behalten werden. Wenn Schlenther ganz konkret die sprecherische Gestaltung innerhalb verschiedener Rollen beschreibt, so beschreibt er zum einen sehr präzise die durch die Sprechweise evozierte Wirkung, etwa, wenn er davon berichtet, die Aufforderung Wurms fahre einem in die Knochen oder die Äußerung klinge wie ein „tierischer Laut“. Zudem lässt Schlenthers Beschreibung von der hoch emporschnellenden Stimme die Vermutung zu, Lewinsky bediente sich bei der Äußerung vermutlich einer angehobenen Tonhöhe oder vollzog gar einen Registerwechsel, womit auch eine Steigerung der Lautstärke einhergegangen sein dürfte. Schließlich scheint sich Lewinsky auch des Nasalklanges bedienen zu haben, habe er doch „mit durch die Nase zärtlich hingezogenen Konsonanten [...] sein antiklerikales Lieblingslied vorgegeigt“. Salten verschmilzt die einzelnen, in der Passage auszumachenden Dimensionen der sprecherischen Gestaltung zu einem in erster Linie auf die übermittelten Wirkungen bezogenen Gesamteindruck, den er als sehr positiv und gelungen beschreibt. Die Gesamtwirkung, freilich jeweils in Bezug zur dargestellten Rolle und den auszudrückenden Stimmungen und Emotionen, scheint der Dreh- und Angelpunkt der Wertung zu sein. Weniger geht Schlenther, der hier beispielhaft angeführt ist, auf konkrete, festgelegte Kriterien ein, denn vielmehr auf den durch zahlreiche Facetten und Stellschrauben herbeigeführten Gesamteindruck, der jeweils in seiner Spezifik beleuchtet wird.

Willi Handl beschreibt Lewinskys Stimme als des Schauspielers zentrales Instrument, das er bis zur äußersten Virtuosität zu bedienen wisse:

Er aber gab den ganzen Reichtum seines Geistes, seiner Bildung, seines flammenden Willens zur Erkenntnis in seiner Sprache. In ihr und nur in ihr ist seine Kunst auch endlich reicher, breiter, vielfältiger geworden, sie hat ihn mit wunderbarer Sicherheit auch auf fremdere und fernere Gebiete des Menschlichen geleitet. Sie duckte sich und sprang auf, wurde breit oder spitz, wie sein verständiger Wille es befahl, konnte sich in düstere Falten legen, in geheimnisvolle Höhlungen ausrunden und dann wieder schwächlich und dünn werden,

⁷³⁶ Salten (1913) S. 200.

quatschig oder stelzbeinig dahinschreiten. Und war doch niemals seine innerste Sprache, in der seine Seele aus ihm redete, sondern immer nur ein wunderbares, blankes, wohlgehütetes und vielgeliebtes Instrument. Sie war sein Witz, sie war sein Humor. Sie hat schließlich sein ganzes Gesicht durchgebildet, von dem gewaltig arbeitenden und ausgearbeiteten Munde angefangen bis hinauf zu den beweglichen, deutlich mitsprechenden Falten der Stirn. Diese Sprache konnte alles, was der Geist verlangte, — und nur das nicht, was der Körper unerbittlich verweigerte: den Ausdruck der selbsttätigen, instinktiven, aus den unkontrollierten Reserven der Persönlichkeit geholten Kraft. Sie war ein Instrument des erkennenden Geistes. Und wie durch ein Wunder tönte dieses Instrument noch fort, als die Flamme des Geistes schon verflackerte, als der übermächtige Trieb, durchdringend zu begreifen, den Erscheinungen der Zeit fremd geworden, als er mit der verbrauchten Natur des Künstlers ermattet und erstorben war. Vor etwa zehn Jahren sah ich ihn noch als Richard. Da spielte er nicht mehr die Rolle, er spielte schon: Lewinsky als Richard der Dritte. Statt seiner Natur war nur noch seine Sprache eingesetzt. Alle seine Erkenntnisse des Shakespearischen Charakters fanden sich noch in ihr; aber sie hatten die Flamme nicht mehr.⁷³⁷

Diesem Zitat zufolge ist die Sprache das zentrale Medium Lewinskys, mithilfe dessen er seine im Inneren ablaufenden Prozesse nach außen zu kehren wusste. Besonders augenfällig, wenn auch sehr blumig formuliert, treten aus der Passage die Gestaltungsmöglichkeiten der Lewinskyschen Stimme hervor. Besonders interessant erscheint der dargestellte Zusammenhang zwischen Sprechweise und Mimik, die bei Lewinsky nicht voneinander zu trennen gewesen seien.

Widmen wir uns noch einigen konkreten, sich auf die sprecherische Gestaltung bei der Darstellung bestimmter Rollen beziehenden Beispielen. In Helene Richters Kritik zur Verkörperung Richard III. durch Lewinsky betont sie vor allem das Sprechtempo und die übermittelte Wirkung: „Heiß und schnell in fliegendem Atem kamen die Worte, und maßlose Leidenschaft glühte in dem mit gedämpfter Stimme geflüsterten Doch deine Schönheit reizte mich dazu.“⁷³⁸ Auch bei der Verkörperung des Jago schien Lewinsky ein gewisses Sprechtempo vorzulegen und Betonungen gezielt zu setzen:

Seine Rede war rasch und scharf akzentuiert; die Worte, die der Sinn traf, wurden kräftig hervorgehoben und alles Übrige leicht hingeworfen, eines der glänzendsten Beispiele jener von Lewinsky angebahnten Sprechweise, die gegen alle Deklamation Front machend, in höchster Kunstentfaltung wieder zur Natur wird.⁷³⁹

Eine weitere Dimension der sprecherischen Gestaltung wird in folgendem Zitat angesprochen:

Aber Lewinsky ist so gut ein Wiener Kind wie Anzengruber, dem die feineren Abstufungen der Gebirgsdialekte ganz fremd waren; und jeder, der unseren Lewinsky auch nur von weitem kennt, weiß, daß ihm der Dialekt nichts Fernliegendes, sondern etwas recht Vertrautes ist. Wenn er

⁷³⁷ Handl (1908a) S. 217f.

⁷³⁸ Richter (1908) S. 175. „Doch deine Schönheit reizte mich dazu“ im Original durch kleinere Schriftgröße und Absatz abgesetzt.

⁷³⁹ Ebd. S. 180.

gemütlich ist oder wenn er böse wird, verfällt er unwillkürlich und unbewußt in den Dialekt. Wenn dennoch auch schärferen Beobachtern die Sprache des Gebirges aus seinem Munde fremdartig entgegenklingt, so liegt das weniger an der Sprache als an dem Organ. Der Dialekt fordert frische, helle und reine Töne, die dumpfe und hohle Klangfarbe widerstrebt ihm. Wir geben auch willig zu, daß der Wurzelsepp von Lewinsky den von Swoboda, sein Meineidbauer die gewaltige Leistung des alten Rott nicht erreicht hat, und daß auch Martinelli ihm in manchen Rollen von Anzengruber überlegen ist, wie das von den Spezialisten des Bauernstückes nicht anders zu erwarten ist, das im Burgtheater immer nur einen bedingten Platz und eine beschränkte Pflege findet.⁷⁴⁰

Die Frage danach, ob und inwiefern der Schauspieler des Dialektes mächtig war oder nicht, kehrt innerhalb der Quellen stellenweise wieder. Im Falle Lewinskys schien der Dialekt keine besondere Hürde darzustellen, bediente er sich des Dialektes doch in Abhängigkeit zu seinen Stimmungen und Gefühlen. Trotzdem verweist Jacob Minor darauf, dass die Stimme Lewinskys mit ihrer „dumpfen und hohlen Klangfarbe“ dem eigentlichen Gebirgsdialekt widersprach, wenngleich die sprachliche Gestaltung Lewinskys keinen entsprechenden Hinweis gab. So reüssierte Lewinsky nach der Aussage Minors in der Anwendung des Dialekts nur bedingt. Wie in Kapitel 2.1.4 bereits angemerkt, betrachten Nebert und Neuber bei der Verwendung von Dialekt das Kriterium der Authentizität als maßgebend. Lewinsky scheint diesem Kriterium bei der Anwendung des Gebirgsdialekts offenbar nicht ganz entsprochen zu haben.

Auch in Bezug zu Matkowsky findet sich ein Hinweis auf dessen Fähigkeit, Dialekt zu sprechen. Anders als Lewinsky habe Matkowsky nur ansatzweise dialektale Färbungen aufgewiesen, die auf seine ostpreußische Herkunft verwiesen:

Matkowsky war von jedem Dialektanklang fast vollkommen frei. Nur im Doppellauter ‚eu‘ verriet er seine Herkunft aus Ostpreußen. Das gerade in seinen Rollen so oft wiederkehrende Wort: Freund erinnerte stets an die Stadt der reinen Vernunft. Auch das ‚R‘ sprach er mit einer dem modernen Ohr ungewohnten Schärfe, aber da ihm diese Aussprache zur zweiten Natur geworden war, so klang sie aus seinem Munde nicht gemacht. Sein durch und durch dramatisches Wesen verlangte dies echte ‚dramatische R‘, das meinem Geschmack nach mit Unrecht in Verruf geraten, das ich im Gegenteil für eine Zierde der Sprache halte.⁷⁴¹

Wenig Affinität zum Dialekt schien Sonnenthal aufgewiesen zu haben: „Das Bäuerische lag nie in Sonnenthals Linie. Und so bereitete ihm der Dialekt auch viele Schwierigkeit.“⁷⁴² Interessant ist, dass in dieser Äußerung ein Zusammenhang zwischen „Bäuerischem“ und Dialekt hergestellt wird, was insbesondere in unserer heutigen dialektbewussten Zeit als abwertend erscheint.

⁷⁴⁰ Minor (1920) S. 99.

⁷⁴¹ Grube (1909) S. 73f.

⁷⁴² Lothar (1904) S. 52.

Max Grube positionierte sich durchaus klar und deutlich: der Dialekt beziehungsweise die Inkompetenz vieler Schauspieler, nicht mehr gänzlich dialektfrei sprechen zu können, erschien ihm als eine auf der Bühne um sich greifende Unart. So sehnte Grube sich in vergangene Zeiten zurück, in denen auf die Pflege der Sprechkunst und, damit zusammenhängend, auf die klare Artikulation, noch besonderes Gewicht gelegt worden sei:

Und welches waren die Vorzüge der ‚guten‘ alten Zeit der Bühnenkunst? Vor allem die Pflege der Sprechkunst, ein Streben, dem sich die junge Kunst erst jetzt nach und nach zuzuwenden scheint. Noch als ich zur Bühne kam, galt es als erste, unerläßliche Forderung für jeden Mimen, insbesondere für jeden, der sich dem höheren Gebiete des Schauspiels widmen wollte, seinen heimischen Dialekt abzulegen. Das wäre an sich nur eine Arbeit des Fleißes, schwerer ist es, über diesen Bemühungen nicht die Wahrheit des Ausdrucks zu verlieren. Leicht kann an die Stelle veredelter künstlerischer Natürlichkeit die Künstelei treten und die Manieriertheit. Die ‚schlechte‘ alte Schule hatte nicht mehr die Kraft, diesem schlimmsten Fehler zu entgehen. Jede Richtung in der Schauspielkunst stirbt nicht nur deshalb ab, weil neue Dichter erstehen, die ‚dem Jahrhundert und Körper der Zeit‘ neue Ausdrucksformen verleihen, denen die Schauspieler noch nicht den richtigen Ausdruck zu geben gelernt haben, sondern auch weil es in der ausklingenden Periode an starken Talenten zu fehlen beginnt. Von der Forderung der Dialektfreiheit ist man leider in den letzten Jahren sehr abgekommen. Kein Wunder, in der Zeit, wo uns das Dampfroß in wenigen Stunden aus der Heimat eines Idioms in die eines andern trägt, wo sich in den großen Städten die Vertreter der verschiedensten Volksstämme zusammenbringen. Es ist sehr begreiflich, daß sich das Ohr dann abstumpft, aber es bleibt bedauerlich, denn wenn es so weitergeht, dann ‚floriert die heilige deutsche Sprache ihrem Untergange entgegen‘. Es ist hochehrfrohlich, daß es jetzt versucht wird, hierin Wandel zu schaffen, und daß die deutsche Bühnengenossenschaft, unterstützt von Männern der Wissenschaft, unter denen der Name des Geheimen Rats Siebs in erster Reihe mit großer Anerkennung zu nennen wäre, sich der Aufgabe unterzieht, einen Kanon der richtigen deutschen Aussprache zu schaffen.⁷⁴³

Max Grube war, so kommt in seiner Äußerung unverhohlen zum Ausdruck, unbedingt an der Orthoepie gelegen, sodass er von den Bemühungen Siebs‘ umso angetaner war. Der Dialekt auf der Bühne war Grube dementsprechend ein Dorn im Auge.

Was Adalbert Matkowsky anbelangt, so schieden sich an seiner sprecherischen Gestaltung die Geister. „Während ihn die blinde Antipathie der Schwachnervigen noch immer einen brüllenden Heldenenor schilt“⁷⁴⁴, waren andere Kritiker voll des Lobes: „Geradezu vorbildlich war seine Vokalbildung, wie klar und rein z.B. sein A, jener Selbstlauter, der der ganzen Sprache den Adel verleiht.“⁷⁴⁵ Max Grube befasst sich in diesem Zitat mit der Vokalbildung und erblickt in deren sorgfältiger Ausführung bei Matkowsky eine besondere Stärke des Schauspielers. Neben Matkowskys präziser Vokalbildung lobt Grube auch die

⁷⁴³ Grube (1909) S. 71-73.

⁷⁴⁴ Bab (1908) S. 31.

⁷⁴⁵ Grube (1909) S. 74.

Veranlagung des Schauspielers „Organ“, jedoch nicht ohne auf einen Makel der Matkowskyschen Sprechweise hinzuweisen:

Und bei seiner Kunst des wahrhaft schönen Sprechens, bei der Fülle und dem Umfang und Wohllaut seines Organs geriet er in seiner reifen Zeit niemals in leere Deklamation. Eher verfiel er zuweilen in den Fehler, die Rede zu ‚zerhacken‘, was besonders im Verse nicht gut wirkte. Dies entstand vorwiegend aus dem Bestreben, jeden Satz als ein augenblickliches Ergebnis des Denkens oder Empfindens erscheinen zu lassen, zum Teil mochte ihm aber ein gewisser Mangel an rhythmischem Gefühl anhaften, wie ich denn auch nie gehört habe, daß er am Rezitieren von Gedichten Gefallen gehabt hätte.⁷⁴⁶

Grube bringt hier den Aspekt des Rhythmus mit ein, für den Matkowsky offenbar kein rechtes Gespür hatte. Grube verweist noch auf einen weiteren Makel, der das rechte Maß an Lautstärke, die Matkowsky an den Tag legte, betrifft:

Der große Künstler hatte insbesondere eine öfters wiederkehrende Unebenheit in seinen Darbietungen: er täuschte sich nicht selten in der Stärke der Tongebung, mit der er zu Anfang einsetzen wollte. Oft war er zu laut, zuweilen zu leise, letzteres natürlich namentlich dann, wenn er indisponiert war, denn abzusagen konnte er sich [...] durchaus nicht entschließen.⁷⁴⁷

Auch die folgende Schilderung, die Matkowsky in der Rolle des Kandaules beschreibt, thematisiert den Aspekt der Lautstärke:

Und von nun an wird eine staunende schmerzliche Melancholie der Grundton; kein Zorn wird laut, nur eine königlich beherrschte und um so tiefer erschütternde Klage. Jenes warnende ‚Gyges‘, das Kainz wie dröhnende Fanfaren schmetterte, kommt aus Matkowskys Munde fast leise, wie verwundert aus einem schweren Schmerz.⁷⁴⁸

Mit dieser Schilderung einher geht auch der Vergleich zwischen Kainz und Matkowsky, die die sprecherische Gestaltung der beschriebenen Szene jeweils unterschiedlich anpackten und damit eine je spezifische Wirkung erzielten. Während Kainz dröhnend und schmetternd die Warnung ausstieß, hielt sich Matkowsky zurück und hinterließ den Eindruck eines von Schmerz und Verwunderung Geplagten. Anhand dieses Beispiels wird klar, welche unterschiedliche Wirkungen die verschiedene Anwendung sprecherischer Mittel evozieren konnte. Genauso verhält es sich bei der folgenden Passage, die Kainz und Matkowsky in der Rolle des Kandaules abbildet:

Wenn es dann gleich darauf heißt: ‚Doch ich besinne mich, du wolltest heut Mit eigener Hand dein junges Blut vergießen! Den Mut erschwing ich auch wohl noch –‘, so war das bei Kainz voll bitterer Ironie, und voll jener Schärfe geistigen Hochmuts, den er so wunderbar auszudrücken verstand. Bei Matkowsky war es wieder ganz ohne Haß und Zorn, leise, königlich lächelnd, sogar gütig. Und so hatte auch die letzte große Rede gar nichts von den schmetternden Fanfaren der Kainzischen Redekunst.⁷⁴⁹

⁷⁴⁶ Ebd. S. 75.

⁷⁴⁷ Ebd. S. 67f.

⁷⁴⁸ Bab (1912) S. 96f.

⁷⁴⁹ Ebd. S. 97.

Widmen wir uns im Folgenden der konkreten Sprechweise Matkowskys, die er im Rahmen seiner Rollen anwandte. Als erstes Beispiel dient uns hierfür Julius Babs Schilderung Matkowskys in der Rolle des Othello:

Matkowsky beginnt zu sprechen. Er hat den einfach-festen Ton, der seinen Worten gebührt, so lange es sich um sachliche Erklärungen handelt: ‚Daß ich dem alten Mann die Tochter nahm ist völlig wahr; wahr, sie ist mir vermählt.‘ Er sagt es so ruhig und entschieden, wie militärischen Rapport. Aber dann soll er von Erlebtem berichten, von Gefühltem reden. Und ‚schlecht begabt mit milder Friedensrede‘ stockt dem Soldaten das Wort; langsam, vorsichtig tastet er sich in seine Rede hinein, die Worte zaudern, sehen sich gleichsam um – allmählich aber erwärmt ihn die Erinnerung, seine Scheu schmilzt weg. Und nun geht es auf den hohen Wogen dieser ungeheuren, doch stets zu einer sanften Innigkeit gedämpften Stimme in mächtiger Strömung, schwellend und ebbend und neu schwellend, bis – ‚und rührend war's? unendlich rührend war's!‘ – sich die Rede Othellos neu verwirrt, aber jetzt vom Übermaß offenbaren Gefühls. Das Kind in diesem riesigen Manne wird offenbar, hilflos überwältigt von der unbekanntenen Schönheit dieses Erlebten.⁷⁵⁰

Während der Schauspieler in der Darlegung von Sachverhalten einen nüchternen Sprechstil pflegt, verändert er seine Sprechweise bei der Thematisierung von Gefühlen und gestaltet seine Rede fortan mit verschiedenen Ausdrucksmitteln, etwa dem Stocken der Stimme oder dem gedrosselten Sprechtempo. Insgesamt fällt auf, dass die Beschreibung der Sprechweise sehr atmosphärisch gestaltet ist und sich starker bildhafter Beschreibungselemente bedient, wenn etwa die Rede von den „hohen Wogen“ oder der „mächtigen Strömung“ ist. Umso schwerer ist jedoch auszumachen, auf welche konkreten gestalterischen Mittel sich diese Deskriptionen beziehen und was genau diese zum Ausdruck zu bringen intendieren. Ähnlich bildhaft ist auch die folgende Passage gestaltet, in der wiederum Matkowskys Sprechweise als Othello thematisiert wird: „[U]nd die Worte schießen hervor wie ein kochender Quell, überschäumen, wirbeln, drehen sich, fliegen bis zum Unhörbaren schnell, zerreißen Satz und Vers und tragen doch im Klang der Stimme irgendwie die Melodie, den donnernden Takt des Dichters mit.“⁷⁵¹

Ebenso eindrucklich, aber nichtsdestotrotz einige Leerstellen aufweisend, ist die sich weiter auf Matkowsky in der Rolle des Othello beschreibende Passage:

In Othellos letztem Monolog dominiert wieder jener Ton kindischer Klugheit, törichter Gedankenstärke, den wir schon kennen – aber jetzt vor der Tat, die Desdemona und ihn selber vernichtet, wächst der Ton ins tragisch Erschütternde. Mit wahnsinniger Logik erwürgt er Schritt um Schritt das immer wieder aufquellende Gefühl [...] Nach der Tat kommen Othellos Worte wie aus totem Körper, taumeln blind durcheinander, verwirrtes Gelalle, ohne Kraft, die faßt, festhält, ordnet. Man fühlt, daß ihm der Wahnsinn naht.⁷⁵²

⁷⁵⁰ Ebd. S. 75.

⁷⁵¹ Ebd. S. 79f.

⁷⁵² Ebd. S. 82.

Ogleich sich der Leser aufgrund der plastischen Schilderung ein anschauliches Bild von der Sprechweise Matkowskys machen kann, bleibt insofern eine Leerstelle zurück, als nicht genau geschildert ist, was unter den Wendungen, etwa dem „Ton kindischer Klugheit“ oder den „blind durcheinander taumelnden Worten“ konkret zu verstehen ist; allgemeine, neutrale Kenngrößen wie Angaben zu Rhythmus, Lautstärke, Tonhöhe oder Intensität sind – zumindest auf den ersten Blick – nicht erkennbar beziehungsweise werden schlichtweg nicht gegeben, sodass die beschriebene Sprechweise nur schwerlich objektiv und eindeutig rekonstruiert werden kann. Die blumige Sprache der Kritiker, in diesem Falle Julius Babs, enthält sich klarer, eindeutiger Aussagen und bleibt vielmehr einem schwadronierenden, Details minutiös darstellenden Duktus verhaftet. Wie gesagt, werden damit zwar eingängige Bilder beim Rezipienten evoziert, doch gestalten sich diese zu schwammig, als dass sie bei jedem Leser dieselben Eindrücke übermitteln würden.

Was ist über die Sprechweise Adolf von Sonnenthals auszusagen? Auch hierüber geben die Quellen reichlichen Aufschluss. Anders als Lewinsky sei Sonnenthal, so behauptet Jacob Minor, keineswegs ein guter Sprecher gewesen:

Was man so einen guten Sprecher nennt, ist Sonnenthal trotz alledem niemals geworden. Der Fehler, den er nie völlig überwunden hat, war die Undeutlichkeit der Rede. Zwar das ungarische k im Anlaut [...] hat er, wenn ich scharf genug gehört habe, sich bald abgewöhnt. Aber nicht ohne Grund behaupteten die Fremden, die seinetwegen das Burgtheater aufsuchten, daß sie ihr Ohr erst nach und nach an seine Sprache gewöhnt, anfangs aber recht wenig verstanden hätten. Ich selber, der ich seit meiner Knabenzeit mit ihm durch Dick und Dünn gelaufen bin, habe nach einjährigem Aufenthalt in Berlin und nach dreijährigem in Prag mit Befremden die gleiche Beobachtung gemacht. Und selbst die treuen Wiener sagten: ‚er redet wie verschnupft‘. Zum Teil hing das ja mit dem Ansatz der Stimme tief hinten am Gaumen zusammen; zum größeren Teil aber war es die Schuld mangelhafter Artikulation. Hier merkte man, daß es im Burgtheater lange Jahre an einem treuen Spiegel gefehlt hat; dieser Spiegel, den auch der größte Schauspieler nicht entbehren kann, ist der Direktor. Lewinsky und Robert haben bei Laube sehr scharf artikulieren gelernt.⁷⁵³

Deutlich tritt aus diesem Zitat die Kritik an der mangelnden Artikulationspräzision Sonnenthals hervor. Wie schon Max Grube im Hinblick auf den Dialekt formulierte, so plädiert auch Minor für ein Maximum an Deutlichkeit der schauspielerischen Sprechweise. Die Kritik, Sonnenthal rede „wie verschnupft“, findet sich auch in anderen Quellen:

Seine Stimme, ein Bariton, dem bis ins hohe Alter der weiche, volle Metallklang erhalten blieb, vermochte es wunderbar, den Sinn der Rede in einer Art Tonmalerei warm und lebendig zu kolorieren. Sie konnte dem Hörer in schmelzendem und sonorem Wohllaut erschütternd, rührend, einschmeichelnd ins Herz dringen. Aber die Kunst der Rede, wie sie Lewinsky zur technischen Meisterschaft und Kainz bis zur virtuosen Bravour ausgebildet, hat Sonnenthal nie

⁷⁵³ Minor (1920) S. 57.

bewältigt. Er artikulierte nicht scharf, und eine Art Gaumenansatz gab seiner Sprache etwas Verschnupftes, Undeutliches, Zähflüssiges.⁷⁵⁴

Obwohl Helene Richter Sonnenthals weichen und vollen Stimmklang rühmt, kritisiert auch sie des Schauspielers unzureichend ausgeprägte Artikulationspräzision und den Klang des Verschnupften. Ähnlich verhält es sich bei der Beurteilung Heinrich Stümckes, der davon berichtet, dass Sonnenthal „trotz eines gelegentlichen gaumigen Beiklangs [über einen] voll und wohl klingende[n] Bariton“⁷⁵⁵ verfügte.

Bei der Schilderung Sonnenthals, den Nathan verkörpernd, ist auch von der angenehm klingenden Stimme des Schauspielers die Rede: „Im dritten Absatz zog er die sonoren Register seiner warmen, tiefen Stimme auf und ließ eine feierliche und schwungvolle, von gläubiger Inbrunst getragene Begeisterung in großzügigem, edlem Pathos ausklingen, das dem freien Anstand seines ganzen Wesens durchaus entsprach.“⁷⁵⁶ Sonnenthal schien in der geschilderten Szene also die Sprechweise an das zu verkörpernde Wesen Nathans angepasst und damit Sprechweise und Verkörperung der Figur in Einklang gebracht zu haben. Auf eine ähnliche Weise gehen Sprechweise und zu übermittelnde Botschaft in der folgenden Szene, in der Sonnenthal den Wallenstein gab, eine Synthese ein:

Abgehend sagte er in größter Schlichtheit ganz beiläufig: ‚Ich denke einen tiefen Schlaf zu tun‘ und schritt langsam dem Ausgang zu. Schon nahe der Tür blieb er stehen und wandte sich nochmals zu Gordon zurück, wie mit einem nachträglich auftauchenden Wunsch: ‚Sorgt, daß sie nicht zu zeitig mich erwecken‘. Gerade das Vermeiden aller Bedeutsamkeit wirkte mächtig. Dieses leise Ausklingen in Wehmut über ein allen Erdenwesen gemeinsames Los verstärkte den Totaleindruck des allgemein Menschlichen.⁷⁵⁷

In der Schlichtheit des Ausdrucks lag in der beschriebenen Szene offenbar die Möglichkeit zur besonders gewinnbringenden Darstellung des Menschlichen.

Interessant ist, dass Sonnenthal zwar über eine angenehme, wohlklingende Stimme verfügt zu haben schien, er aber dennoch nicht in der Lage war, diese möglichst gewinnbringend einzusetzen und damit zu einem virtuosen Sprecher zu werden. Bei Lewinsky war genau das Gegenteil der Fall: Dieser Schauspieler verfügte hinsichtlich seiner körperlichen Konstitution nicht über die entsprechenden Mittel, wandelte sich aber dank seiner Technik zum offenbar besten Sprecher der deutschen Bühne. Diese Gegenüberstellung zeigt, dass den Kritikern nicht die körperliche Veranlagung, sondern vielmehr der konkrete Einsatz dieser Voraussetzungen als ausschlaggebend erschien. Allein über eine angenehme Stimme

⁷⁵⁴ Richter (1910) S. 131.

⁷⁵⁵ Stümcke (1909b) S. 574.

⁷⁵⁶ Richter (1914) S. 137.

⁷⁵⁷ Ebd. S. 172.

zu verfügen, reichte nicht aus; wichtiger war deren gezielter Einsatz. Wie schon angesprochen, korreliert diese Auffassung mit den Beurteilungskriterien Neberts und Neubers, denen zufolge bei der Beurteilung der stimmlichen Mittel die „bewusst variierbaren (pathognomischen) Anteile von Interesse [sind], also nicht die (physiognomisch bedingten) Eindrücke über die ‚Schönheit‘ der jeweiligen Stimme“⁷⁵⁸. Jacob Minor schildert in dem folgenden Zitat, wie Sonnenthal versuchte, seine Unzulänglichkeiten durch gezielte Techniken auszugleichen:

Man kennt sein dreimaliges: ‚Marie!‘ in Clavigo und sein ‚Mutter!‘ im Uriel Akosta. Aber wo eine längere pathetische Rede Ausdauer oder gar starke Steigerung verlangt, da wurden die hohen Töne kreischend und die Laute kamen nur wie gestoßen und gespuckt heraus. Sich in allmählicher Steigerung und in gleichmäßig schwebenden Tönen bis zum höchsten Pathos zu erheben, das wie Orgelklang die Osterchöre begleitet, war seinem Faust durch die natürlichen Mittel versagt, so innig und warm ihm die Träne aus dem Auge quoll. Aber auch sein Uriel Akosta (eine seiner schönsten Rollen) gipfelte in der Szene mit der Mutter, nicht nach dem Willen des Dichters im vierten Akt: die jungdeutschen Tiraden von Vernunft und Freiheit erhielten in Sonnenthals Mund einen kleinlichen Zug von geifernder Galle; während Gutzkow seinen Helden über sich selbst hinaus wachsen läßt, blieb Sonnenthal ganz im Persönlichen stecken und sein Fluch auf die Priester klang wie der bloße Ausfluß der persönlichen Rache, die Gutzkows Uriel, freilich weniger wahr als der Sonnenthals, nicht den Priestern, sondern seinem Nebenbuhler erst künftig zudenkt. In den letzten Jahren hat Sonnenthal freilich sein Organ mit einem genialen Instinkt und einem unglaublichen Fleiß an die Anforderungen großer tragischer Aufgaben zu gewöhnen verstanden. In seinen älteren Rollen begann er den Satz noch immer gern mit vollem Munde und starkem Einsatz; aber bald erschöpfte sich der volle Ton, und das Ende klang in dünnen Kopf- und Nasentönen aus. Zuletzt aber haben wir staunend gehört, wie er die Parabel von den drei Ringen von den unscheinbarsten Anfängen bis auf eine Höhe führte, die ihm vor zwanzig und noch vor zehn Jahren kein Mensch zugetraut hätte. Das technische Geheimnis lag darin, daß er sein Organ nach unten hin erweitert und die vollen und schönen Baßtöne zu Hilfe genommen hatte. Indem er seinen Lear, Wallenstein, Nathan in einer tieferen Lage sprechen ließ, gewann er einen weiteren Umfang des Organes und sparte er die kreischenden Kopf- und Nasentöne für die höchsten Effekte, wo sie dann ihre Wirkung nicht verfehlten.⁷⁵⁹

Durch die Orientierung an den im unteren Bereich des Stimmfelds angesiedelten Tönen gelang Sonnenthal die Verbesserung seiner Sprechweise und der nun gezielte Einsatz kreischender Töne für die Erreichung großer Effekte.

Abschließend befassen wir uns noch mit Sonnenthal als Vorleser. Jacob Minor legt dar, dass der Schauspieler in diesem Bereich kaum reüssieren konnte, war er doch hier mit seinen sprecherischen Unzulänglichkeiten besonders konfrontiert:

Er konnte ergreifen und rühren; hinreißen und begeistern; er konnte herzlich überreden; er konnte souverän abfertigen. Aber er konnte nicht, was der eigentliche Sprecher soll, ruhig erzählen, äußere Tatsachen klar referieren. Das Sprechen ist in erster Linie ein episches Talent, und Sonnenthal war durchaus dramatisch angelegt. Man erinnere sich nur einmal des Anfangs

⁷⁵⁸ Nebert / Neuber (2009) S. 6.

⁷⁵⁹ Minor (1920) S. 56f.

seiner Traumerzählung im Wallenstein, wo es Schiller nicht völlig gelungen ist, das epische Element (Ort- und Zeitangaben) in die Stimmung zu verweben, wo es in den Zwischensätzen einer leisen Nachhilfe von Seiten des Darstellers bedarf. Diese Nachhilfe fand er bei Sonnenthal nicht, der an jedem dieser kleinen Sätze strauchelte und sich nicht zu helfen wußte, so daß sie die schöne lyrische Färbung, die er dem Ganzen gab, immer wieder störten und dadurch nur um so linkischer hervortraten. Wenn es aber dann heißt: ‚Da sprach ich also zu mir selbst etc.‘ - dann war Sonnenthal wieder ganz bei der Sache und ganz er selbst. Als Vorleser hatte Sonnenthal darum nie große Erfolge, so gern man ihn ab und zu lesen hörte.⁷⁶⁰

Minor spielt hier die Sphäre der Epik gegen diejenige der Dramatik, in der Sonnenthal beheimatet war, aus, sieht er doch den Grund für das auf das Vorlesen bezogene Scheitern Sonnenthals darin, dass das Sprechen ein „episches Talent“ sei, über das Sonnenthal offenbar nicht verfüge.

Gehen wir schließlich noch auf die sprecherische Gestaltung Josef Kainz‘ ein, die er bei der Verkörperung seiner Rollen an den Tag legte. Bleiben wir gleich beim Bereich des Vorlesens. Kainz‘ Fähigkeiten auf diesem Gebiet schildert Hermann Bahr folgendermaßen:

Und nun beginnt er, nun sagt er den Titel. Das ist wieder sehr merkwürdig, wie er das sagt: gar nicht schön, gar nicht mit dem weichen Klang der Rezipitoren, sondern hart, scharf, in einem fast befehlendem Tone, fast wie man ein Kommando sagt, indem er uns seine ganze Energie auf eine fast gewaltsame Art spüren läßt. Wenn er sagt: ‚Zuneigung‘, oder: ‚Der Gott und die Bajadere‘, stößt er die Worte mit solcher Kraft und Vehemenz aus, daß man fast erschrickt, sich unwillkürlich aufsetzt und gespannt horcht, was da kommen wird. Besonders wie er das ‚Gott‘ spricht, mit drei ‚t‘ und den Vokal ganz kurz, kaum hörbar, nur wie einen bloßen Atemzug, daß macht uns schon so nervös, daß wir es kaum mehr erwarten können. Das wäre nun freilich leicht nachzuahmen, aber unnachahmlich ist die Energie, die er dem Tone gibt. Ob man will oder nicht, man muß zuhören, wenn er spricht; man hat einfach das Gefühl, daß er der Stärkere ist.⁷⁶¹

Besonders der Aspekt der Kraft und Vehemenz sowie des Energievollen, das bei Kainz‘ Vortragsweise zum Tragen komme, scheint großen Eindruck auf Bahr gemacht zu haben. Sehr detailliert schildert er die Sprechweise, bezieht auch Kainz‘ Realisation des Konsonanten „t“ sowie die Gestaltung des Vokals „o“ in seine Beurteilung mit ein.

Friedrich Kayssler weist darauf hin, dass der Gestaltung der Konsonanten und Vokale eine wichtige Bedeutung zukam und Kainz sich dessen durchaus bewusst zu sein schien. So erlangte er in diesem Kontext entsprechende Wirkungen:

Die Spannkraft und Blutfülle, mit denen er die Laute prägte und formte, erhob jeden einzigen Laut, Vokal und Konsonant, zum Symbol eines bestimmten Gefühlskomplexes. Man fühlte: jeder Laut war ein Grundelement der Sprache: A war das Element der Klarheit, des Sichtbaren, des hellen Tages – U war das Element des Dunkels, des Unklaren, Unsichtbaren, Unfaßbaren. Der Konsonant P war eine Schleuderkraft, eine Spannung von Atmosphären, die eine ganze Gruppe von anderen Lauten zu einem Wortgebilde wie von glühendem Stahl

⁷⁶⁰ Ebd. S. 58.

⁷⁶¹ Bahr (1906) S. 42f.

zusammenschweißte und vorwärtsschleuderte wie ein leuchtendes Projektil, das in das Dunkel der noch vor uns liegenden Dichtung vorausschoß und uns weite Strecken vorahnend erhellte.⁷⁶²

Insgesamt fällt das Urteil über Kainz' Sprechweise ausgesprochen positiv aus. Kainz wird auf dem Gebiet des Sprechens regelrechte Virtuosität nachgesagt. Zwei Aspekte spielen bei der Kainzschen Sprechweise eine besondere Bedeutung und mögen Kainz sein Image als „König der Sprache“ eingebracht haben. Es handelt sich hierbei um die Musikalität der Kainzschen Sprechweise sowie um dessen Tempo.

Das Sprechen Kainz' wird immer wieder mit Vokabeln aus dem Bereich der Musik belegt. So ist etwa die Rede vom „inbrünstige[n] Gesang seiner hellen, leichten und doch so schmetternd starken Knabenstimme – das war die Zaubermelodie, die all unsere romantische Sehnsucht nach reineren Regionen entfesselte.“⁷⁶³ Dieses Zitat Julius Babs stellt Kainz' Sprechen als Gesang dar, der die übermittelten Worte zu einer „Zaubermelodie“ formte. Ähnlicher, sich auf die Musik beziehender Bilder bedient sich Bab auch bei der Beschreibung Kainz' in der Rolle des Bassanio im „Kaufmann von Venedig“:

Da erlebte ich zum ersten Male die silberne Fanfarenmusik dieser Stimme, die mit jauchzendem Klang schneller und schneller heraufrollte, um ihren ganzen Schwung in dem Worte: ‚dreimal‘ jubelnd zu entladen. Es war eine unvergleichliche Inbrunst, eine alles schmelzende Glut in der Stimmführung dieser Periode. So erlebte ich zum ersten Male Kainz, den Liebhaber, den Jüngling, den Sehnsüchtigen, den Schönheitstrunkenen.⁷⁶⁴

Hier ist die Rede von den Fanfaren der Kainzschen Stimme; Hermann Bahr bedient sich in der Beschreibung Kainz' weiterer Instrumente, um dessen Sprechweise wiederzugeben:

Seine Stimme ist der größten Wirkungen fähig; vom einfachen, raschen, ja burschikosen Ton der gewöhnlichen Rede [...] bis zur Musik von Orgeln und Posaunen (in der ‚Bajadere‘ läßt er uns einen ganzen Chor von singenden Mönchen hören und wenn dann der Gott sich freudig aus der Flamme hebt, glauben wir fast, Gräber öffnen sich vor uns und alle Toten stehen auf). Seine Stimme kann locken und schmeicheln und betören – wenn sie erzählt, was Erbkönig leise verspricht, vernehmen wir, wie in den Blättern der Wind saust, wie es rings raschelt und zuckt, und er wiegt und tanzt und singt uns verführerisch ein. Aber seine Stimme kann auch schmettern und dröhnen, wie Schall von scharfen Trompeten, wie Ruf tiefer Hörner. Sie hat nicht nur alle Gewalten der großen Redner, sie hat mehr: sie übt unmittelbare musikalische Wirkungen aus. Das ist keine Rede mehr, das ist wie eine Symphonie eines ungeheuren Orchesters.⁷⁶⁵

In diesem Zitat werden die Instrumente Orgel, Posaune, Trompete und Horn bemüht, um den Facettenreichtum der Kainzschen Stimme und Sprechweise zu beschreiben. Am Ende steht das Bild von der Symphonie, das ein großes Orchester spielt, obwohl damit nur die Rede eines einzigen Schauspielers verbunden ist. Von einer Symphonie spricht auch Adolf

⁷⁶² Kayssler (1910) unpaginiert.

⁷⁶³ Bab (1912) S. 21.

⁷⁶⁴ Ebd. S. 86f.

⁷⁶⁵ Bahr (1906) S. 44f.

Winds: „in seinem [Kainz‘] Munde aber wurde der Klang des Wortes zum veredelten Naturlaut, er gab gleich dem echten Lyriker tonliche Stimmungsreize, die oft über das Gebiet des Rednerischen hinausreichten. Kainz sprach Symphonien.“⁷⁶⁶ Nicht selten kam es vor, dass „Kainz [...] oft die Rolle in andere Tonlagen [transponierte]“⁷⁶⁷.

Es scheint, als habe Kainz keinen der Fehler, der etwa bei Sonnenthal oder Matkowsky aufschien, aufgewiesen. So habe er etwa, anders als Sonnenthal, über eine präzise Artikulation verfügt und auch sonst jegliche sprecherische Ausdrucksmittel gewinnbringend einzusetzen gewusst:

Seine Kunst geht auf im Impulse – und bei aller Impulsivität welch weise Ökonomie der Kunstmittel! Bei allem Sturm und Drang der Rede welch klare Artikulation, welcher Wohllaut der Sprache! Unvergeßlich wird die Sonnenhymne im dritten Akt der ‚Versunkenen Glocke‘ jedem sein, der sie von Kainz gehört hat. Kainzens Interjektionen sind ganz und gar sein Eigentum. Er kennt die Dynamik der kleinsten Mittel, weiß mit seiner Rhetorik zu untermalen und zu lasieren; er hat in der Rede das Geheimnis der alten Maltechnik angewendet, die ihre größte Wirkung dadurch erreichte, daß sie ihre Farben durch ein trübes Medium leuchten ließ. Solch ein Medium ist die scheinbar graue Alltagssprache, mit der Kainz seine Rollen anlegt.⁷⁶⁸

Vorbild waren Kainz auf dem Gebiet des Sprechens Josef Lewinsky sowie Fritz Krastel, deren Sprechstil er zu einem neuen, seinem eigenen, verschmolz:

In der vielbewunderten Technik der Sprache, worin er wohl der größte Könnler war, hat nach seiner eigenen Aussage die Verschmelzung zweier entgegengesetzter Vorbilder seine originelle Eigenart hervorgebracht. Die dialektische Schärfe der Rede übernahm er von Lewinsky; das Austoben brausender Leidenschaft in orgelartig anschwellenden, gehaltenen und verhallenden Tönen von dem übertemperamentvollen Heldendarsteller der siebziger und achtziger Jahre: Fritz Krastel. Aus beiden wob Kainz seine persönliche Note.⁷⁶⁹

Neben der beschriebenen Musikalität spielte noch ein zweites Charakteristikum eine zentrale Rolle bei der Kainzschen Sprechweise: das hohe Tempo.

Ich greife, um die Eigenart seines Sprechens deutlicher zu machen, einen Satz aus der Rolle des ‚Prinzen von Homburg‘ heraus: ‚Hoch auf, gleich einem Genius des Ruhms, / Hebt sie den Kranz, an dem die Kette schwankte, / Als ob sie einen Helden krönen wollte. / Ich streck‘, in unaussprechlicher Bewegung, / Die Hände streck‘ ich aus, ihn zu ergreifen: / Zu Füßen will ich vor ihr niedersinken, / Doch wie der Duft, der über Täler schwebt, / Vor eines Windes frischem Hauch zerstiebt, / Weicht mir die Schar, die Ramp‘ ersteigend, aus; / Die Rampe dehnt sich, da ich sie betrete, / Endlos, bis an das Tor des Himmels aus, / Ich greife rechts, ich greife links umher, / Der Teuren einen ängstlich zu erhaschen; / Umsonst! des Schlosses Tor geht plötzlich auf; / Ein Blitz, der aus dem Innern zuckt, verschlingt sie, / Das Tor fügt rasselnd wieder sich zusammen: / Nur einen Handschuh, heftig, im Verfolgen, / Streif ich der süßen Traumgestalt vom Arm: / Und einen Handschuh, ihr allmächt‘gen Götter, / Da ich erwache, halt‘ ich in der Hand!‘ Kainz braucht dazu etwa 35 Sekunden, der Durchschnittsschauspieler die doppelte Zeit. Der Grund für diesen Unterschied liegt natürlich nicht in der Gelenkigkeit der Zunge, sondern

⁷⁶⁶ Winds (1924) S. 53.

⁷⁶⁷ Lothar (2013) S. 630.

⁷⁶⁸ Ebd. S. 631.

⁷⁶⁹ Richter (1911) S. 2.

in der künstlerischen Anschauung. Was will der Prinz? Dem Freunde die wundersame Erwerbung des Handschuhs erzählen. Er wird also suchen, so schnell wie möglich an diesen Punkt zu gelangen. Alles bis auf die letzten vier, ja die letzten zwei Verse ist also Vorbereitung. Und so hören wir's auch aus Kainzens Munde. Ohne dass uns ein einziges von den Bildern entgeht, malt er sie doch nur gespensterhaft hin, traumähnlich, wie sie sich dem Nachtwandelnden dargestellt haben⁷⁷⁰.

Das Zitat belegt nicht nur Kainz' auffällig hohes Sprechtempo, sondern bringt sehr anschaulich den Zusammenhang von Sprechweise und auf den Inhalt bezogener, intendierter Wirkung zum Ausdruck; so habe der Schauspieler das hohe Sprechtempo gewählt, um die Dringlichkeit des Anliegens, das den Prinzen umtreibt, zum Ausdruck zu bringen.

Auch Max Martersteig berichtet vom Kainzschen Eiltempo, mit dem der Schauspieler ganz den Forderungen Richard Wagners entsprach:

Besonders Beifall gewinnend und wiederum bestechend, sowohl im Sinne der Gesamttendenz, die ganz allgemein zu einer Beschleunigung der Rede neigte, als auch in dem der dramaturgischen Erwägungen, die den oftmals schleppenden Formalismus der klassizistischen Periode zu überwinden trachtete, erschien Kainz als Sprecher. Die ihn in dieser Bedeutung als einen stilschaffenden Reformator überschwänglich begrüßten, konnten sich allerdings auf die gewichtige Zeugenschaft Richard Wagners berufen, der frühe schon als die wesentlichste Aufgabe der deutschen Schauspielerei die aufgestellt hatte: das Tempo sämtlichen Redens auf der Bühne gerade um das Doppelte zu beschleunigen. Annähernd ist Kainz dieser Aufforderung nachgekommen: zum Teil mit nachahmungswürdigem Erfolg, da er in seiner geflügelten Rede mit bemerkenswerter Kunst auf die wesentlichen Akzente der Empfindung zueilte – die Intervallen nur mit halben, aber bestimmten Tönen kolorierend – und so in der längeren Rede die Linie des Affektverlaufs als Hauptmelodie scharf hervorhob; [...] In seiner Rede und in der seiner Nachahmer gibt es keine Interpunktion.⁷⁷¹

In seiner Verkörperung des Hamlet bediente sich Kainz stellenweise auch eines hohen Sprechtempos, wie folgende Passage belegt:

Im entscheidenden Augenblick (I, 4) war Hamlets Aufregung maßlos. Seine Zähne klapperten. Die Rede von der Trunksucht begann er schleppend, wie geistesabwesend und ging bald in ein rasendes Tempo über, in dem nur einzelne, sinntragende Worte konvulsivisch hervorgestoßen wurden. Es war, als hätte er eine Art Sprechmaschine in sich aufgezo-gen, die ihm und den Freunden über die peinliche Erwartungspause hinweghelfen sollte.⁷⁷²

Befassen wir uns neben Sprechtempo und Musikalität der Sprechweise noch mit einigen weiteren zentralen Aspekten. So bringt Alfred Kerr mit der folgenden Passage die bedeutungsunterscheidende Dimension der Betonung ins Spiel, wenn er von Kainz in der Rolle des Küchenjungen in „Weh“ dem, der lügt“ berichtet:

Der Mann, der da den Küchenjungen spielt, ist zunächst ein Sprechsänger, mit dem Stimmreiz. Worin liegt sein Merkmal? Erstens in der Raschheit des Artikulierens, zweitens in hohen Tönen. Töne mit versilbertem Wipfel. Ja, dacht' ich, so ist seine Rede: ein hingleitender Fluß (oft mit

⁷⁷⁰ Gregori (1904) S. 20-22.

⁷⁷¹ Martersteig (1904) S. 667f.

⁷⁷² Richter (1911) S. 5.

monotonem Wassergeström) – und darüber, hie und da, blitzt der versilberte Wipfel. Dieser Reiz des Sprechängers, mehr sinnlich als seelisch, bewirkt einen Teil seiner Macht, – wenn man, statt schöne Worte zu brauchen, die Technik zergliedert. Kainz blieb da sicherlich mehr ein Schauspieler kostbaren Glanzes als ein letzter Zerleger der Psyche. Auch seine Betonungen zeugten an diesem Abend drollig von der Vorherrschaft sinnlicher Macht. Der fränkische Küchenjunge hat in der Gefangenschaft einem Bärenhautbarbaren verächtlich zuzurufen: ‚Hier nährt man sich, – der Franke nur kann essen.‘ Es gibt also da einen Gegensatz zwischen ‚essen‘ und ‚sich nähren‘; einen zweiten zwischen ‚hier‘ und dem Frankenland. Kainz spricht (mit leichter Betonung des Wortes ‚nährt‘) den Vers folgendermaßen: ‚Hier nährt man sich der F r a n k e !!! (nur kann essen).‘ Das Essen, worauf es im Gegensatz zu sich nähren ankommt, fällt unter den Tisch – und ein einziger Silberton, ‚Franke!!!‘, hallt lange, lange nach als Ergebnis des Verses... Solche Züge fielen mir auf.⁷⁷³

Mit der folgenden Passage, das sich mit der Verkörperung Kainz‘ des Kandaules befasst, wird ein anschauliches Beispiel für die enge Verbindung von Sprechweise und übermittelter Wirkung gegeben:

Unvergeßlich, wie er danach auf der Treppe steht, lauschend, während Gyges der Königin ihre gemeinsame Schuld enthüllt und mit aller Glockenkraft seiner Stimme das wiederholte warnende ‚Gyges‘ herabschmettert, ein blitzartiges bebendes Fortissimo, ein gefährlich drohendes, plötzliches Aufflammen des schon zusammengesunkenen Lebensfeuers. Und in gleicher Art wirkt dann auch die letzte große Szene dieses Kandaules. Die Rede vom Schlaf der Welt brachte Kainz in einem ungeheuren Crescendo, das die vollendetste aller seiner Sprechkünste entfaltete, und in einem wilden Ruf voll Hohn, Trotz und Verzweiflung ausklang. Mit dem ganzen Zorn, der ganzen Bitterkeit des Edleren, der sich dieser gemeinen Welt nicht gewachsen fühlt, geht dieser Kandaules hinaus.⁷⁷⁴

Abschließend widmen wir uns noch einem Zitat Felix Saltens, das die Kainzsche Virtuosität der Sprechkunst pointiert zum Ausdruck bringt:

Er hat die Sprache gekannt wie keiner; der sie auf der Bühne muß laut werden lassen. Stamm und Wurzel jeden Wortes war ihm vertraut. Abschleifung und Farbe, wie es von Landschaft zu Landschaft sich wandelt. Er kannte die geheime Musik der Vokale, kannte die tiefen Gesetzmäßigkeiten im Aneinanderklingen der Konsonanten, die unfaßbaren Gebote des Reimes, die tiefe Harmonie im Fluß der Prosa. Er wußte Antwort und Aufschluß, und so war er ein Besitzender, war ein Herrschender im Reich des Sprechens wie der Sprache. Wie war das ihm anzumerken, wenn er ein Wort nur aufnahm, wenn er es auf den Bogen seiner Stimme hob, wie einen Pfeil, und schwirren ließ. Da war in jedem Laut, da war im Schwung seiner Lippen, mit dem er das Wort umschloß, eine solch kennerische Behutsamkeit, ein solch zärtliches Genießen und Schmecken, daß man meinte, dies alles, was er sprach, sei nie zuvor da gewesen, und er hole es nun aus dem Schatz seiner Worte hervor, um es zu verschenken.⁷⁷⁵

Die Ausführungen des nun zu beschließenden Kapitels belegen die große Bedeutung, die der Sprechkunst im Kontext des Schauspiels beigemessen wurde. So fand diese Dimension besonders reichen Niederschlag innerhalb des Quellenkorpus. Wie gezeigt, gingen die Kritiker in ihren Analysen häufig ins Detail und registrierten nahezu jegliche auszumachende Nuance der sprecherischen Gestaltung. Dies beginnt bei der Analyse der

⁷⁷³ Kerr (1917) S. 370. Hervorhebung im Original.

⁷⁷⁴ Bab (1912) S. 95.

⁷⁷⁵ Salten (1913) S. 155f.

Vokal- und Konsonantenrealisation, zieht sich über die zu registrierende Präzision der Artikulation und führt bis zur Reflexion über dialektale Anklänge. Häufig ist mit den detailreichen Beschreibungen auch eine Beurteilung des Gehörten verbunden, etwa wenn Matkowskys Gespür für Rhythmus bemängelt wird oder Sonnenthals verschnupfter Ton. Insgesamt konnte aber auch festgestellt werden, dass die Sprache innerhalb der Quellen mitunter sehr blumig und nicht immer sonderlich präzise ist. Größtes Gewicht kam aber stets dem Gesamteindruck zu, sodass die sprecherische Gestaltung in Abhängigkeit von der zu verkörpernden Rolle und der darzustellenden Emotionen und Gefühle erläutert wurde.

2.5.3.4 Interpretation und Umsetzung der Figur

Im Laufe der vorangegangenen Kapitel wurde immer wieder darauf hingewiesen, dass der Einsatz der unterschiedlichen Gestaltungsmittel, seien sie mimischer, gestischer oder sprecherischer Art, immer im Zusammenhang mit der zu übermittelnden Wirkung und darzustellenden Emotion einherging. Dem konkreten Darstellungsprozess auf der Bühne ging stets eine Interpretation der jeweiligen Figur voraus, die je nach Schauspieler bei ein und derselben Rolle mitunter recht unterschiedlich ausfallen konnte und sich dementsprechend in unterschiedlichen Umsetzungen manifestierte.

Dies zeigt folgendes Beispiel: Bei der Beurteilung der beiden Darbietungen des Kandaules Kainz‘ und Matkowskys und der Frage, welche der beiden die bessere sei, spricht Julius Bab von Ebenbürtigkeit, reflektiert aber dennoch die Vorzüge und Nachteile der jeweiligen Gestaltungsweise:

Diese beiden schauspielerischen Leitungen waren in innerer Vollendung gewiß ebenbürtig. Aber war eine die richtigere, die größere, die tiefere? Dem letzten Sinn des Hebbelschen Drama ist merkwürdigerweise der Matkowskysche Instinkt vielleicht näher gekommen als Kainzens genialer Geist. Denn es ist ja Hebbels tiefste Meinung, daß dieser König, der den Schlaf der Welt zur Unzeit stört, wirklich zugrunde gehen muß, und daß er des tiefsten tragischen Mitleids würdig, aber doch ohne ein Recht zu Hohn und Spott von der Bühne dieser Welt abtreten soll, deren sehr gerechten Anspruch auf ruhende, beharrende Formen er nicht zu achten verstand. Aber um dies in menschliche Gestalt zu übersetzen, hat Matkowsky seinen König mit seiner gewaltigen mimischen Fantasie eigentlich über das von Hebbel Gegebene herausgeführt. Er hat im Überströmen der Kraft wie in der königlichen Haltung des Untergangs einen Shakespearischen Helden geschaffen. – Dem, was Hebbel, vielleicht hinter der eigenen Absicht um einen Grad zurückbleibend, in Wirklichkeit geschaffen hat, dem sehr geistreichen, sehr bewußten, ein wenig kühl spielenden Prinzen, dem wurde Kainz aufs völligste gerecht. Man kann vielleicht sagen, daß Kainz alles gespielt hat, womit Hebbel dem besonderen Wesen unserer Zeit verwandt und lieb ist, während in Matkowskys Gestaltung das aufleuchtete, was an

Hebbels Grundkonzeption zeitlos groß und ewig menschlich, was an ihr Shakespearegleich ist.⁷⁷⁶

Hinsichtlich dieser Passage sind verschiedene Aspekte zu berücksichtigen, die teilweise auch in den vorhergehenden Kapiteln bereits thematisiert wurden und hier gewissermaßen als rote Fäden zusammenlaufen. Zum einen spiegelt das Zitat die unterschiedlichen schauspielerischen Ansätze und grundlegenden Herangehensweisen der Schauspieler an eine Figur wider. So näherte sich Matkowsky mittels seines Instinkts, Kainz über die geistig-reflektierende Seite. Zweitens thematisiert Julius Bab die Orientierung am Autor des Stückes, an Hebbel, wobei er feststellt, dass Matkowskys Auslegung dem „letzten Sinn des Hebbelschen Drama“ wohl mehr entsprach, der Schauspieler allerdings in der konkreten Darstellung der Figur über das vom Autor gegebene Material hinausgestrebt sei und mit seiner vor Kraft strotzenden Darstellungsweise einen Helden im Sinne Shakespeares kreiert habe (auf Matkowskys Bezeichnung als der einzig lebendige Shakespeare-Spieler wurde in Kapitel 2.5.1.4 schon hingewiesen). Kainz hingegen habe sich mehr an das vom Autor übermittelte Material gehalten. Damit ist drittens die jeweilige Interpretation der Figur verbunden, die, wie gezeigt, bei den beiden Schauspielern differierte. Was das abschließende Urteil anbelangt, so zeigt Bab sich unentschieden, beide Schauspieler hätten in ihrer Darstellung des Kandaules „innere Vollendung“ erreicht.

Jedem der vier Schauspieler werden im Hinblick auf die Interpretations- und Umsetzungsweise der Figuren jeweils spezifische Charakteristika zugeschrieben, etwa Josef Lewinsky: „Ueberall eine bestimmte, tief und logisch durchdachte, stilvolle Auffassung, Charaktere, die auf eigenen Füßen stehn.“⁷⁷⁷ Sonnenthal sei es nicht möglich gewesen, die abstoßende Seite menschlichen Seins zu verkörpern:

Zwei Dinge sind Sonnenthal darzustellen versagt geblieben. Er kann nicht – kann beim besten Willen nicht – abstoßend sein, um die Nachtseite des Seelenlebens, das Dämonische, Pathologische, Wirre oder Perverse ist ihm verschlossen. Niemals ist es ihm gelungen, eine antipathische Figur darzustellen. Man hat ihn auf der Bühne nie gehaßt, sondern immer nur geliebt. Und so war andererseits auch der Wahnsinn, den er spielte, doch im besten Fall nur Spiel vollendeter Technik, nicht Aufruhr entfesselter Seelenkräfte. Daß er dem Lear an Majestät und Hoheit nichts schuldig blieb, daß er seine ganze Kraft in den Vaterschmerz um verlorene Kindesliebe hineinlegte, ist selbstverständlich. Aber dadurch geriet ihm vielleicht der Berserker im Lear, das Zyklophenhafte dieses gewaltigen Greises zu weich. Er hat die grellen Disharmonien im Lear in seiner Weise harmonisch ausgeglichen.⁷⁷⁸

⁷⁷⁶ Bab (1912) S. 97f.

⁷⁷⁷ Schlenther (1898) S. 11.

⁷⁷⁸ Lothar (1904) S. 48f.

Die Schilderung zeigt, wie sich die bereits im Hinblick auf Sonnenthals Persönlichkeit geschilderte Güte und adlige Attitüde des Schauspielers auf dessen Figuredarstellung auswirkte. So sei ihm die Verkörperung der im Lear angelegten disharmonischen Momente nicht gelungen. Ähnliches konstatiert auch Helene Richter, bezogen auf Sonnenthals Hamlet:

Seinem H a m l e t fehlte [...] von vornherein die dialektische Schärfe im Denken wie im Ausdruck. Eine betrübte Sentimentalität und etwas Weltmännisch-Fürstliches ließen ihn den Grundton selbst verzehrender Grübeleien verfehlen. Nicht das hypersubtile Gewissen hemmte die Tatkraft dieses Hamlet, sondern das allzu weiche und zarte Gemüt. Er war weit mehr phlegmatisch-schwärmerischer Gefühls- als impulsiver Affekt Mensch. Die Passivität legte sich als einheitliche Tünche, die Tragik des Charakters verwischend, über das aufeinander prallende Stimmungsgewirr des Hamlet: von der tiefgründigen Weisheit bis zur nervösen Überreiztheit, von der Verzweiflung zur Abgeklärtheit, von der weltabgewandten Grübeleien bis zum tollen Humor und der bitteren Ironie. Sonnenthals Hamlet fehlte vor allem der notwendige Einschlag von Roheit. Er hielt sich auf dem Goetheschen Standpunkt des einseitig lebenswürdigen, vornehmen Prinzen.⁷⁷⁹

Hinsichtlich Kainz ist zu konstatieren, dass dieser bei der Darstellung seiner Figuren – auch darauf wurde schon hingewiesen – nicht in der Rolle völlig verschwand, sondern stets seine eigene Persönlichkeit präsent hielt: „Diese seine Persönlichkeit war eine so ausgeprägte, daß man bei all seiner hervorragenden Verwandlungsfähigkeit kaum sagen kann, er sei restlos in einer Rolle aufgegangen, wohl aber – daß die Rolle in ihm aufging, daß er sie sich völlig assimilierte.“⁷⁸⁰

Betrachten wir einige konkrete Beispiele, in denen die jeweilige Rolleninterpretation und Umsetzung der Figur anschaulich beschrieben wird. Eine ganze Palette an Rollen und deren Interpretation schildert beispielsweise Helene Richter, wenn sie über Lewinsky schreibt:

Sein M e n e n i u s A g r i p p a [...] war halb geist- und gemütvoller, halb zynischer Lebemann; sein C a s s i u s [...] die Verkörperung leidenschaftlichen Wollens, durchaus impulsiv und keine Schranke anerkennend. [...] Den P o l o n i u s [...] faßte er von der humoristischen Seite: ein verhutzelter Alter, in dessen zahnlosem Munde selbst die Weisheitslehren schrullenhaft und schnurrig klangen. Den B r u d e r L o r e n z o übergoldete er mit der lebenswürdig-heiteren Resignation eines tiefen reinen Gemütes, das sich jung von den Kämpfen wie von den Freuden der Welt abgekehrt, aber für beide ein herzliches Verständnis bewahrt hat. Den N a r r e n [...] spielte er durchaus pathetisch und rührend. Ein Riß schien durch sein innerstes Wesen zu gehen, das eine ergreifende Wehmut durchzitterte.⁷⁸¹

Richter führt hier die verschiedensten, von Lewinsky verkörperten Rollen auf und schildert deren jeweilige innere Haltung und Ausgestaltung durch den Schauspieler. So werden etwa die humoristische, resignierende oder wehmütige Dimension von Lewinsky bei der

⁷⁷⁹ Richter (1910) S. 131. Hervorhebung im Original.

⁷⁸⁰ Richter (1911) S. 2.

⁷⁸¹ Richter (1908) S. 172. Hervorhebung im Original.

Darstellung seiner Rollen forciert. Besonders interessant ist die folgende Passage, die beschreibt, wie Lewinsky den Shylock sowie den Mohren im Fiesco spielte:

Als Shylock hat er [Lewinsky] lange Zeit mit La Roche abgewechselt, der die komischen und die jüdischen Züge schärfer betonte, während Lewinsky die Rolle durchaus ernst und tragisch durchführte. Die rauhe Stimme und die behende kleine Figur kamen ihm bei den mohrischen Intriganten zugute: der Mohr im Fiesco und der Zanga gehören zu seinen besten Rollen.⁷⁸²

Hier wird nicht nur aufgeführt, wie Lewinsky die Figur deutete und umsetzte, sondern auch, mit welchen Mitteln diese Charakteristika dargestellt wurden. So geht Jacob Minor sowohl auf die „rauhe Stimme“ als auch auf die kleine Statur Lewinskys ein, die geeignet gewesen seien, den Mohren adäquat zu verkörpern. Interessant ist auch, dass Minor in dem Zitat die Lewinskysche Interpretation der Figur mit derjenigen La Roches vergleicht. (Auf das Mittel des Vergleichs wurde bereits in Kapitel 2.4.4 eingegangen.) Einen weiteren Vergleich führt Minor im Hinblick auf die Darstellung Nathans des Weisen durch:

Auch im Nathan hat Lewinsky, im Gegensatz zu Sonnenthal, der in dem Weisen zugleich den Gütigen sieht, stärker die Weisheit betont, die über dem Welttreiben steht und nur einmal in der Erinnerung den alten Schmerz wieder aufleben läßt, dessen goldene Frucht eben diese Weisheit war.⁷⁸³

In der Verkörperung des Nathan erblickt Rudolph Lothar ein Meisterstück Sonnenthals:

Sonenthals Nathan ist ein bescheidener Mann, aber um diese schlichte Gestalt ist der Königsmantel des Menschentums geschlagen. Die Erzählung von den drei Ringen bekommt bei Sonnenthal etwas Triumphierendes, etwas Sieghaftes, so leuchtet es von menschlicher Erkenntnis durch alle Nebel und durch das Dunkel. Den Nathan hat Sonnenthal aus seinem eigenen Herzen aufsteigen lassen, und so wurde er ergreifend und rührend, wie keine andere Gestalt, die er je geschaffen.⁷⁸⁴

Auch Julius Bab geht vergleichend vor, etwa wenn er die Verkörperung des Marc Anton durch Josef Kainz und Adalbert Matkowsky schildert:

Ebenbürtiger schon wurden die Leistungen der beiden verschiedenen Künstler bei Shakespeare's Marc Anton. Hier wuchs sich Kainzens Leistung allmählich von einem verlebten, gefährlich fanatischen Jüngling zu einem eiskalten Politiker voll giftiger Menschenverachtung und überlegenen Hohns aus, während Matkowsky im Sturm seines ungeheuren Temperamentes Hingabe und Berechnung, echten Schmerz und Schauspielerei, Menschenliebe und Menschenhaß zu der wunderbar widerspruchsvollen lebendigen Totalität Shakespeare's zusammenzuglühn vermochte.⁷⁸⁵

Dieser Schilderung zufolge verkörperten beide Schauspieler den Marc Anton zwar höchst unterschiedlich, doch werden deren Leistungen als verhältnismäßig ebenbürtig bezeichnet. So kann von keiner grundsätzlich richtigen oder falschen Rolleninterpretation und

⁷⁸² Minor (1920) S. 89.

⁷⁸³ Ebd. S. 92.

⁷⁸⁴ Lothar (1904) S. 51f.

⁷⁸⁵ Bab (1912) S. 94.

-umsetzung gesprochen werden. Dennoch gab es Unterschiede in der Bewertung, wie das folgende Beispiel zeigt:

Wenn es sich um Faust, den heroischen Welteroberer des Gefühls handelte, so mußte die Kainzische Feinheit eben so sicher zerbrechen, wie Matkowsky hier zu seiner Höhe gelangte: Wenn er an einem guten Abende das ‚Gefühl ist alles‘ im orgelhaften Aufschwung seines ungeheuren Organs erbrausen ließ, so war das vielleicht der höchste Moment seiner Kunst. - - Und ebenso mußte Matkowsky in seiner ganzen Herrlichkeit als Hamlet und als Tasso versagen, eben weil er mit seiner Lebenskraft jeden einzelnen Moment viel zu wahr und stark anpackte, um die widerspruchsvolle, nervös schwankende Folge der Momente, die eben die Problematik dieser Menschen ausmacht, ins Gefühl zu heben. Aber Kainz stand hier auf seinem eigenen und eigentlichsten Grunde.⁷⁸⁶

Im folgenden Zitat wird, bezugnehmend auf die Verkörperung des Othello durch Matkowsky, nicht nur die Auffassung des Schauspielers gegenüber der Figur deutlich, sondern werden auch die konkreten Mittel, derer sich Matkowsky bei seinem Spiel bediente, dargestellt:

Alles darf dieser Othello entbehren – nur Größe nicht, nicht Heldentum. In Matkowskys Leibesseele war heldische Größe, deshalb erlebte er diesen Othello im Kern, und neben, vor den Qualen eines Eifersüchtigen, den Leiden eines Liebenden, dem Rasen eines Mörders war er der Feldherr und Held, der überschauende Große, der kindlich-tiefe Mann, das Genie, das an seiner Größe, der Gradlinigkeit seiner Natur zu Grunde geht. Othellos Rang, Ehre und Ruhm verbürgte er mit dem Wuchs seines Leibes, der Haltung seiner Schultern, dem Blick seines Auges und mit dieser Stimme, die Shakespeares Chaosworten donnernde Sinnlichkeit gab und in deren tiefer Melodik bei aller ‚Natürlichkeit‘ der R h y t h m u s der Verse geborgen blieb – der Rhythmus der doch eben nichts ist als der Ausdruck g r ö ß e r e r Natur, die Wahrheit höherer Ordnung. - So schuf Matkowsky mit der Wucht seiner Gaben, die freilich verdienstlose Güter des hohen Glücks und durch keinen Fleiß, keine Einsicht, keine Einfühlung bester Art zu ersetzen sind, schuf die größte Dichterwahrheit zum Leben vor uns: den Helden, Shakespeares Helden im Untergang.⁷⁸⁷

Matkowskys stattliche Statur, seine Haltung, Blick und Stimme dienten dieser Schilderung nach der Darstellung von Othellos „Rang, Ehre und Ruhm“. Insbesondere die sprecherische Gestaltung, derer sich Matkowsky bei der Verkörperung der Figur bediente, wird in der Passage umfänglich beschrieben. Ähnlich verhält es sich bei der folgenden Schilderung, die sich auf Sonnenthal in der Rolle des Wallenstein bezieht:

Wenn Sonnenthal als Wallenstein in geschmackvoll reicher, dunkler Gewandung feierlich gemessenen Schrittes, in königlicher Haltung, seine Herzogin an der Hand geleitend, die Bühne betrat [...] so empfing der Zuschauer sofort den Eindruck, der für Sonnenthals Wiedergabe dieser Gestalt der maßgebende blieb: den einer Herrennatur von angeborener Würde, Größe und Selbstsicherheit. Nicht den Condottiere, den Rottenführer und Glücksritter hatte man vor sich, nicht den Emporkömmling und Usurpator, sondern einen Mann von legitimem Adel, dem Vornehmheit im Blute lag, und der – man erinnere sich seiner Hand von frauenhaft weißer Zartheit – einen Stich ins Kavalierrmäßige hatte. Er legte es von vornherein nicht auf den

⁷⁸⁶ Ebd. S. 93f.

⁷⁸⁷ Ebd. S. 83f. Hervorhebung im Original.

wirklichen, sondern auf den Schillerschen Wallenstein ab, ja er überschillerte ihn womöglich noch etwas.⁷⁸⁸

Sowohl die Gewandung als auch die Bewegungsmuster sowie die Haltung, die Sonnenthal bei der Verkörperung des Wallenstein an den Tag legte, kehrte die würdevolle Seite der Figur nach außen. Bei der Darstellung des Kandaules, wie Kainz sie umsetzte, spielten ebenfalls verschiedene Ausdrucksmittel bei der Umsetzung der Figur eine Rolle:

Er [Kainz] spielte den Freund des Gyges, so wie er den Sardanapal gespielt haben mag, den Untergangshelden Lord Byrons, den er ja so liebte, daß er seine Tragödie selbst ins Deutsche übertragen hat. Die Prinzenschlankheit seiner Gestalt war in weiche, orientalisch-üppige Lässigkeit gelöst. Ein dunkles sinnlich glühendes Licht spielte in den Augen, die hier merkwürdig groß erschienen, der ganze überdrüssige Mutwille, die ganze überempfindliche nervöse Abwehr der berühmten Kainzischen Skepsis zuckte im Spiel der unruhigen Lippen und der gespreizten Hände. Es war der reinste Typ des geistvollen, königlichen und gefährlichen Dekadenten. Ganz Spielerlaune, selbstzerstörerische, tollkühne Lüsternheit war dieser Kandaules in den ersten Gesprächen mit Gyges, wenn er den Ring empfängt mit feinsten register Neugier, wenn er mit schmeichelnder, elegantester Verführung die Königin zum Fest lockt, wenn er in gereizter Eitelkeit mit wachsender Begier, in ungeduldigster Erregung den Freund ins nächtliche Schlafgemach lädt.⁷⁸⁹

Der Verkörperung des Kandaules kam Kainz' schlanke Figur zugute sowie das in den Augen wahrnehmbar „sinnlich glühende Licht“. Julius Bab skizziert auch die Lippenbewegungen sowie die Spreizung der Hände, die dem Gesamteindruck eines „geistvollen, königlichen und gefährlichen Dekadenten“ zuträglich gewesen sei. Interessant ist auch die folgende Passage, die sich auf die Verkörperung des Hamlet durch Kainz bezieht, da sie die Interaktion mit einer weiteren Figur auf der Bühne, mit Ophelia, thematisiert:

Er [Kainz] stellt ihn [Hamlet] nicht vorzugsweise als einen Mann dar, der unfähig ist, zu handeln, sondern mehr als einen, der klar sehen will, um handeln zu können. Seine Melancholie entspringt nicht aus seiner Schwäche, sondern aus einer ihm durch seine Lage aufgedrungenen Betrachtung des gemeinen Ganges dieser Welt. Man sehe ihn im Gespräche mit Ophelia. Es gibt Schauspieler, die Ophelia gegenüber einen blutigen Sarkasmus aufbieten. Kainz nicht. Er ist voll Mitleid mit Ophelia, daß er sie in diese Welt geworfen und ihren Wechselfällen ausgesetzt sieht. ‚Geh in ein Kloster!‘ Das ist ein Rat, der aus einem mitleidvollen Herzen kommt.⁷⁹⁰

Während sich also manche Mimen in der Rolle Hamlets Ophelia gegenüber sarkastisch verhalten, zeigt sich die von Kainz verkörperte Figur mitleidvoll.

Die Beispiele dürften gezeigt haben, wie unterschiedlich ein- und dieselbe Figur von verschiedenen Schauspielern interpretiert und dementsprechend jeweils auf spezifische Art und Weise dargestellt wurde. Dabei waren die Interpretationen oft abhängig von den

⁷⁸⁸ Richter (1914) S. 165.

⁷⁸⁹ Bab (1912) S. 94f.

⁷⁹⁰ Speidel (1924) S. 38f.

persönlichen Charakteristika der Schauspieler, etwa was deren allgemeinen Schauspielstil oder deren grundsätzliches Naturell anbelangte. Entsprechend der Rolleninterpretation fielen denn auch die jeweils verwendeten Ausdrucksmittel aus, derer sich die Schauspieler in der Verkörperung der Figuren bedienten. Hinsichtlich der Beurteilungskriterien ist zu sagen, dass zwar durchaus von einer gelungenen oder weniger gelungenen Interpretation und Umsetzung der Figur die Rede ist, allerdings kein allgemeines, starres Konzept diesbezügliche Kriterien vorgegeben hätte. So konnten, wie gezeigt, zwei völlig unterschiedliche Interpretationen gleichermaßen gelobt werden. Dreh- und Angelpunkt scheint in erster Linie die Adäquatheit und der übermittelte Gesamteindruck sowie auch die Orientierung am Dichter gewesen zu sein, wobei bezogen auf den Letzten anzumerken ist, dass eine enge Anlehnung an die Intentionen des Dichters nicht zwingendermaßen auch eine positive Beurteilung der Rolleninterpretation mit sich bringen musste.

3. Zusammenfassende Überlegungen und Ausblick

Im Fokus der vorangegangenen Ausführungen stand die Befassung mit den Beschreibungskategorien und Beurteilungskriterien sprechkünstlerischer Leistungen der Jahrhundertwendezeit. Als konkreter Untersuchungsgegenstand diente das Schauspiel, sodass die Darbietungen von vier Schauspielern (Josef Kainz, Adalbert Matkowsky, Josef Lewinsky und Adolf von Sonnenthal) den Dreh- und Angelpunkt der Analyse bildeten. Im Schauspiel nehmen neben dem reinen Stimmgebrauch auch andere Faktoren der Inszenierung einen wichtigen Stellenwert ein, die den sprechkünstlerischen Prozess – verstanden im engeren Sinne des Wortes – prägen und gestalten. Ein wesentlicher Unterschied zwischen Schauspieler und Sprechkünstler besteht im Grad der Verwandlung: Während der Schauspieler gleichsam mit der Rolle verschmilzt und sein eigenes Ich völlig zurücktreten lässt, bleibt der Sprechkünstler er selbst und gibt seine eigene Persönlichkeit nicht auf, er tritt als eigenständiges Individuum auf die Bühne. Die Schauspiel-Matrix von Kirby macht den fließenden Übergang zwischen „reiner“ Sprechkunst und Schauspiel deutlich. Da im Fokus der vorliegenden Untersuchung vier Schauspieler als Untersuchungsgegenstand dienten, wurden nicht allein die sprecherischen Leistungen berücksichtigt, sondern auch weitere Faktoren, die die Inszenierung prägten, wie etwa Kostüm und Maske. Sprechen als ein gesamtkörperlicher Vorgang verlangt zudem die Berücksichtigung sämtlicher körperlicher Aspekte, die beim Agieren auf der Bühne zum Tragen kommen, etwa der Mimik und Gestik oder des Blickverhaltens. Da in den Quellen auch die Beschreibung des

Schauspielers selbst sowie von dessen Kunstverständnis breiten Raum einnimmt, spielten auch diese Aspekte eine Rolle, zumal sie von den Zeitgenossen stets in engen Zusammenhang mit den auf der Bühne dargebotenen Leistungen gebracht wurden.

Dass Faktoren wie Kostüm und Maske, Mimik und Gestik in der Entwicklung der Sprechkunst stets mitbedacht wurden, zeigte das Kapitel 2.2.2, in dem etwa auf August Wilhelm Iffland oder Johann Jacob Engel verwiesen wurde. Für Iffland spielte das Kostüm eine wichtige Rolle, da es dem Schauspieler für sein Verständnis der Rolle dienlich sein konnte. Engel legte in seinen „Ideen zu einer Mimik“ dar, dass Mimik und Gestik Ausdrucksformen der Seele seien und das Gesprochene zu unterstreichen hätten. Allein diese beiden Beispiele zeigen, dass mit der Sprechkunst stets körperliche Faktoren verbunden sind, ebenso wie die innere Haltung eine Rolle spielt.

Was sind nun die konkreten Ergebnisse der Untersuchung? Diese lassen sich zwei Bereichen zuordnen. Zum einen konnten Erkenntnisse zur Beschreibung und Beurteilung sprechkünstlerischer Leistungen gewonnen werden; zum anderen gab die Quellenanalyse auch Aufschluss über die vier behandelten Schauspieler. Widmen wir uns zunächst dem ersten Bereich, nämlich den Beschreibungskategorien und Beurteilungskriterien der sprechkünstlerischen Leistungen. Hierunter fallen erstens Aspekte der äußeren Form sowie zweitens inhaltliche Aspekte.

Die Analyse der äußeren Gestaltung ermöglichte einen direkten Einblick in den Zeitgeist und ergab, dass die in den Quellen benutzten sprachlich-stilistischen Mittel plastische Eindrücke des Geschilderten erschufen und den schwelgerisch-pathetischen Stil der zeitgenössischen Schriftsprache widerspiegeln. Eines der zentralen Charakteristika war der häufige Gebrauch von Superlativen und weiteren Ausdrücken von Exklusivität. Da die Verwendung derartiger Begrifflichkeiten sehr häufig erfolgte, erscheint die damit zum Ausdruck gebrachte Einzigartigkeit des jeweils beschriebenen Schauspielers sehr relativ und entwertet die rühmenden Schilderungen zu einem gewissen Grad. Zum anderen fiel auf, dass die in den Quellen bemühte Sprache sehr bildhaft gestaltet war und unmittelbare Eindrücke von den beschriebenen Gegebenheiten vor dem inneren Auge des Rezipienten aufsteigen ließ. Dennoch verliert sich die Sprache der Kritiker – aus heutiger Perspektive – häufig in blumigen Formulierungen, die oftmals das Gemeinte nicht eindeutig erkennen lassen. Vielmehr muss der Analysierende deuten, was sich hinter bestimmten Beschreibungen und bildhaften Ausdrücken verbirgt und was der Kritiker eigentlich auszudrücken intendierte.

Schließlich wurde darauf hingewiesen, dass bei der Beschreibung des Schauspielers in seiner Rolle häufig nur der Name der dargestellten Figur verwendet wurde. Das ist deshalb wichtig, weil damit auf der Seite des Kritikers die vollständige Verwandlung des Schauspielers akzeptiert zu werden scheint, da nur noch die dargestellte Figur benannt wird, nicht jedoch der eigentliche Akteur, also der Schauspieler. Damit ist die Verwandlung des Mimen vollständig vollzogen.

Kommen wir zu den inhaltlichen Aspekten der Quellenanalyse. Zum einen kann hierbei festgestellt werden, dass innerhalb der Quellen insgesamt mehr Beschreibungen des auf der Bühne Dargebotenen zu finden sind denn eindeutige Beurteilungen aufgeführt werden. Jede Darbietung wird, so scheint es, als großes Ganzes betrachtet und der Gesamteindruck des Dargebotenen berücksichtigt. Dabei spielt insbesondere die Herleitung des jeweiligen Verhaltens des Schauspielers aus dessen Persönlichkeit, Kunstverständnis und Orientierung am Dichter eine Rolle. Einerseits werden damit konkrete positiv-negativ-Beurteilungen hintangestellt, andererseits offenbaren die teilweise minutiösen Deskriptionen des Vorgangs auf der Bühne und die damit zusammenhängenden Motive und Intentionen wertvolle Einblicke in die Schauspielkunst und deren Wahrnehmung der Jahrhundertwendezeit. Der Schauspieler wird auf die verschiedensten Aspekte hin durchleuchtet, etwa hinsichtlich seiner Persönlichkeit, seiner körperlichen Konstitution oder seines Lebenswandels und daraus entsprechende Schlüsse für die Eignung für bestimmte Rollen oder das Unvermögen zur Darstellung bestimmter Emotionen oder Eigenschaften gezogen. Das ist sehr erleuchtend, weil damit offenbar wird, dass um 1900 eine enge Verflechtung zwischen der Persönlichkeit des Schauspielers und seinen Darbietungen auf der Bühne bestand. Es scheint, als sei es das Ziel der Kritiker gewesen, den Kosmos Schauspiel auf all seine Facetten hin zu überprüfen und möglichst viele Querverbindungen zwischen Schauspieler-Naturell, individuellem Schauspiel-Stil und Handeln auf der Bühne herzustellen.

Eindeutige Zuschreibungen von „gut“/„positiv“ und „schlecht“/„negativ“ finden sich tendenziell weniger häufig. Im Bereich „körperliche Konstitution“ etwa ließen sich hier jedoch genaue Angaben zu Idealvorstellungen finden. So galt dem Burgtheater die Stimm-lage des Baritons als ideal für den Schauspieler oder wurde eine mittlere Körpergröße favorisiert. Dennoch – und das ist ein sehr wichtiger Aspekt – war eine Kompensation ungünstiger Veranlagungen durch zielführende Techniken möglich. So konnte etwa Lewinsky, der laut der Quellen über keine von Natur aus „gute“ Stimme verfügte, dennoch als einer der besten Sprecher reüssieren, weil er seine Stimme mithilfe geeigneter Techniken

schulte. Weitere eindeutige Positionierungen gegenüber Dargebotenem fanden sich etwa bezüglich des Dialekts oder der Artikulationspräzision (man vergleiche die Kritik an Sonnenthals verschnupft klingender Sprechweise). Insgesamt scheinen bei den Beurteilungen, insbesondere im Hinblick auf den konkreten Einsatz körpersprachlicher und sprecherischer Mittel sowie in Bezug auf die Interpretation und Umsetzung einer Figur, stets die Aspekte Adäquatheit und Authentizität maßgebend gewesen zu sein. So konnte die Bewertung zweier Darbietungen ein- und derselben Figur jeweils positiv ausfallen, obgleich die Realisation völlig unterschiedlich erfolgte. Solange das auf der Bühne Dargestellte als authentisch und in sich stimmig sowie als zur Rolle passend bewertet wurde, fiel das Urteil positiv aus. Das heißt, dass der Kritiker nicht eine ganz konkrete Vorstellung von der Darstellung einer Figur hatte, die er auf den Brettern realisiert zu sehen hoffte, sondern das Dargebotene auf die erwähnten Kriterien von Authentizität und Adäquatheit hin überprüfte, wobei wiederum der Gesamteindruck eine zentrale Rolle spielte.

Festzuhalten bleibt also, dass sich in erster Linie ausgesprochen detaillierte Beschreibungen des Geschehens auf der Bühne sowie sämtlicher die Person des Schauspielers und seiner künstlerischen Ansätze betreffender Aspekte innerhalb der Quellen finden, wobei stets Querverbindungen zwischen den einzelnen Bereichen hergestellt werden, sodass ein sehr dichtes Netz an Informationen und Zusammenhängen schauspielerischer Praxis und persönlicher Aspekte gewebt wurde.

Was die einzelnen Dimensionen anbelangt, so dürfte deutlich geworden sein, dass viele der um 1900 beschriebenen Facetten heute undenkbar wären, etwa wenn es um die Schönheit beziehungsweise Hässlichkeit eines Darstellers geht oder um den Zusammenhang zwischen Religion oder Nationalität und Schauspielstil (man denke an Matkowskys polnische Herkunft oder Sonnenthals jüdische Religion). Auf der anderen Seite sind aber Facetten wie die sprecherische Gestaltung, Mimik und Gestik sowie die innere Haltung des Schauspielers auf der Bühne und damit zusammenhängend die Rolleninterpretation von Bedeutung, was heutigen Kriterien durchaus nahekommt. Beziehen wir uns auf den Kriterienkatalog Antje Giertlers, bei dem es, wie gesagt, um medienvermitteltes Sprechen geht, so ergeben sich einige Schnittmengen mit den in den Quellen auszumachenden Kriterien. So nennt Giertler unter anderem Aspekte der Sprechgeschwindigkeit, der Artikulation, des Rhythmus oder der Glaubwürdigkeit, Echtheit und Natürlichkeit. Blicken wir in die Quellen, so scheinen ebendiese Kategorien auf: In Bezug zu Josef Kainz wurde dessen rasches Sprechtempo thematisiert, Lewinskys Artikulationspräzision gelobt, diejenige Sonnenthals kritisiert,

Matkowskys Fehlen rhythmischen Gefühls moniert und, wie schon angesprochen, insgesamt stets auf Authentizität und Adäquatheit eingegangen. Was die Kriterien, wie Nebert und Neuber sie anführen, anbelangt, so gibt es auch hier erhebliche Schnittmengen, etwa wenn sie auf die Bedeutung des Gesamteindrucks einer sprecherischen Darbietung hinweisen. Sie führen, bezogen auf die Beurteilung der Stimme, auch körperliche wie stimmliche Kriterien ins Feld. Was die Benennung „körperlich“ und „stimmlich“ anbelangt, gibt es diesbezüglich freilich Ähnlichkeiten zu den Beschreibungen um 1900, doch stellt sich die inhaltliche Ausgestaltung anders dar: Während die Quellen in erster Linie von der Wirkung des jeweiligen körperlichen Charakteristikums sprechen und einen Bezug zu Eignung oder Nicht-Eignung für eine bestimmte Rolle herstellen, fokussieren Nebert und Neuber nicht den Körper des Darstellenden als solchen, sondern den konkreten Einsatz des Körpers und der Stimme. Das ist ein wesentlicher Unterschied. Während die Quellen der körperlichen Beschaffenheit des Schauspielers große Bedeutung beimessen, kommt es Nebert und Neuber auf Aspekte wie die Atmung oder den Tonus an. Allerdings – und hierin erblicken wir ein verbindendes Element – entschied auch um 1900 nicht die Konstitution des Körpers allein, sondern der Einsatz des Körpers auf der Bühne und die angewandten Techniken zur Kompensation körperlicher Makel über Erfolg oder Misserfolg der schauspielerischen Leistung.

Kommen wir schließlich noch auf die Erkenntnisse zu sprechen, die sich auf die einzelnen Schauspieler beziehen. Jedem der vier Mimen wurde zu Beginn eine Charakterisierung beigegeben, die zum Ausdruck bringt, welches besondere Charakteristikum der Schauspieler laut der Quellen aufwies. Bei Josef Kainz war vom „König der Sprache“ die Rede. Worin bestand nun dieses Königtum? Sicherlich zielt die Formulierung auf Kainz' Virtuosität des Sprechens ab. Die Kainzsche Sprechweise war in hohem Maße geprägt von Musikalität sowie von dem enormen Tempo, das er beim Sprechen an den Tag legte. Insbesondere das hohe Sprechtempo korreliert mit der beschriebenen Kainzschen Persönlichkeit, die von Unrast und Launenhaftigkeit geprägt gewesen sei.

Hinsichtlich Adalbert Matkowsky wurde immer wieder die Zuschreibung „Löwe“ genannt, die sowohl auf die körperliche Konstitution des Schauspielers als auch auf dessen Charakter anspielte. Insbesondere die physische wie auch die stimmliche Kraft Matkowskys waren für den Mimen charakteristisch. So verwundert es nicht, dass der Schauspieler in erster Linie als vorzüglicher Heroenspieler betrachtet wurde, denn die Verkörperung eines Helden ist eines Löwen freilich würdig.

Was Josef Lewinsky anbelangt, so sahen wir, dass er als „Meister des Worts“ betitelt wurde. Obgleich immer wieder davon die Rede ist, dass der Mime hinsichtlich seiner Stimme nicht günstig veranlagt gewesen sei, entwickelte er sich dank verschiedener Techniken und ausdauerndem Fleiß offenbar zu einem der besten zeitgenössischen Sprecher, wobei ihm auch seine ausgesprochene Intelligenz und hohe Bildung zugutekamen.

Adolf von Sonnenthal schließlich wurde zur Gottheit stilisiert, er galt als der „liebe Gott des Burgtheaters“. Das Adjektiv „lieb“ bezieht sich auf des Schauspielers vielzitierte Herzenswärme, die seinen Charakter ausgemacht habe. Die mit dem Begriff „Gott“ vollzogene Apotheose schließlich verweist auf Sonnenthals außerordentliche Bedeutung für das Wiener Burgtheater, zu dem er eine enge Verbundenheit aufgebaut hatte.

Insgesamt dürfte deutlich geworden sein, dass die vier Schauspieler unter ganz spezifischen Zuschreibungen betrachtet werden können. Darin verbinden sich jeweils verschiedene, für den Mimen charakteristische Aspekte, die sich immer auch auf den Schauspielstil und die Darbietungen auf der Bühne auswirkten.

Die Auseinandersetzung mit den Beschreibungskategorien und Beurteilungskriterien sprechkünstlerischer Prozesse in der Jahrhundertwendezeit zeigte sowohl Gemeinsamkeiten als auch Unterschiede zu heutigen Verhältnissen auf und soll zu verstärkter Reflexion anregen: Der Aspekt des Gesamteindrucks sowie die Berücksichtigung von Authentizität und Adäquatheit etwa sollten auch weiterhin eine zentrale Rolle im sprechkünstlerischen Diskurs einnehmen. Als Forderung für heutige Beurteilungen ergibt sich, dass der Beurteilende mehr Wert auf die genaue Deskription des Dargebotenen legen sollte, sodass dem Beurteilten umfängliche Beschreibungen seines künstlerischen Agierens zur Verfügung stehen. Auch die Thematisierung des eigenen Charakters und der eigenen körperlichen Veranlagung – freilich mit der gebotenen Sensibilität – und deren Rückwirkung auf die Darbietung eines Textes oder auf die Verkörperung einer Rolle erscheinen lohnenswert. Ein Zusammenhang zwischen eigener Persönlichkeit und Spiel- und Sprechweise ist schließlich nicht von der Hand zu weisen, sodass eine entsprechende Reflexion erhellend sein könnte. Als zielführend erscheint es überdies, der gesamtkörperlichen Veranlagung nicht den zentralen Stellenwert beizumessen, sondern vielmehr dem Umgang mit der körperlichen Konstitution. Daher ist die Schulung der sprecherischen Elementarprozesse ein für den Bereich Sprechkunst wichtiges Unterfangen. Zudem sollten der Schauspieler sowie der „reine“ Sprechkünstler durchaus als Handwerker begriffen werden, die nicht nur über eine

Affinität zur intellektuellen Gestaltung künstlerischer Prozesse verfügen, sondern auch ihr Handwerkszeug beherrschen sollten. Dementsprechend gebührt der Erlernung und entsprechenden Beurteilung sprecherischer Elementarprozesse, wie bereits gefordert, ein wichtiger Stellenwert innerhalb der Sprechkunst. Nur so ist der Darstellende in der Lage, nachwirkende Bilder zu erschaffen, sodass von ihm behauptet werden kann:

Noch sind die Gestalten, die er schuf, unserem Blick nicht entschwunden. Wir sehen sie und sehen, daß sie aus Eisen gearbeitet waren. Fest und sinnreich gefügt. In ihrem ganzen Mechanismus begriffen und deshalb begreiflich.⁷⁹¹

⁷⁹¹ Salten (1913) S. 201.

4. Anhang

Anhang 1: Verzeichnis der Kritiker

Name, Vorname	Lebensdaten	Profession
Auernheimer, Raoul ⁷⁹²	15.4.1876 – 6.10.1947	Schriftsteller, Feuilletonist
Bab, Julius ⁷⁹³	11.12.1880 – 12.2.1955	Theaterkritiker, Dramatiker
Bach, David Joseph ⁷⁹⁴	13.8.1874 – 30.1.1947	Schriftsteller, Journalist
Bahr, Hermann ⁷⁹⁵	19.7.1863 – 15.1.1934	Schriftsteller, Essayist, Kritiker, Redakteur, Regisseur
Bang, Herman ⁷⁹⁶	20.4.1857 – 29.1.1912	Schriftsteller, Journalist, Regisseur
Brahm, Otto ⁷⁹⁷	5.2.1856 – 28.11.1912	Theaterleiter, Theaterkritiker
Friedell, Egon ⁷⁹⁸	21.1.1878 – 16.3.1938	Schriftsteller; Kulturhistoriker
Gregori, Ferdinand ⁷⁹⁹	13.4.1870 – 12.12.1928	Schauspieler, Theaterleiter, Theaterschriftsteller
Grube, Max ⁸⁰⁰	25.3.1854 – 25.12.1934	Schauspieler, Theaterleiter, Schriftsteller

⁷⁹² Zohner, Alfred, „Auernheimer, Raoul“, in: Neue Deutsche Biographie 1 (1953), S. 435 [Online-Version], URL: <<https://www.deutsche-biographie.de/pnd118505033.html#ndbcontent>> (29.4.2020).

⁷⁹³ O.V., „Bab, Julius“, in: Munzinger Online/Personen - Internationales Biographisches Archiv, URL: <<http://www.munzinger.de/document/00000003866>> (29.4.2020).

⁷⁹⁴ Boisits, Barbara, „Bach, David Joseph“, in: Oesterreichisches Musiklexikon online, URL: <https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_B/Bach_David.xml> (29.4.2020).

⁷⁹⁵ Ifkovits, Kurt, „Bahr, Hermann“, in: Oesterreichisches Musiklexikon online, URL: <https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_B/Bahr_Hermann.xml> (29.4.2020).

⁷⁹⁶ O.V., „Herman Bang“, online abgerufen auf der Seite der deutschen digitalen Bibliothek, URL: <<https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/person/gnd/118809709>> (29.4.2020).

⁷⁹⁷ Kulick, Hubert, „Brahm, Otto“, in: Neue Deutsche Biographie 2 (1955), S. 507f. [Online-Version], URL: <<https://www.deutsche-biographie.de/pnd118514245.html#ndbcontent>> (29.4.2020).

⁷⁹⁸ Heid, Gertraud, „Friedell, Egon“, in: Neue Deutsche Biographie 5 (1961), S. 446 [Online-Version], URL: <<https://www.deutsche-biographie.de/pnd118535560.html#ndbcontent>> (29.4.2020).

⁷⁹⁹ Kunze, Walter, „Gregori, Ferdinand“, in: Neue Deutsche Biographie 7 (1966), S. 24f. [Online-Version], URL: <<https://www.deutsche-biographie.de/pnd116829931.html#ndbcontent>> (29.4.2020).

⁸⁰⁰ Niessen, Carl, „Grube, Max“, in: Neue Deutsche Biographie 7 (1966), S. 174f. [Online-Version], URL: <<https://www.deutsche-biographie.de/pnd116879483.html#ndbcontent>> (29.4.2020).

Handl, Willi ⁸⁰¹	12.2.1872 – 26.5.1920	Schriftsteller, Theaterkritiker
Harden, Maximilian ⁸⁰²	20.10.1861 – 30.10.1927	Publizist, Schriftsteller
Hoffmann, Paul Theodor ⁸⁰³	26.1.1891 – 5.7.1952	Archivrat, Schriftsteller
Kayssler, Friedrich ⁸⁰⁴	7.4.1874 – 28.4.1945	Schauspieler, Schriftsteller
Kerr, Alfred ⁸⁰⁵	25.12.1867 – 16.10.1948	Kritiker, Schriftsteller
Klaar, Alfred ⁸⁰⁶	7.11.1848 – 4.11.1927	Kritiker, Literaturhistoriker
Kronfeld, Ernst Moriz ⁸⁰⁷	3.6.1865 – 16.3.1942	Botaniker und Journalist
Laube, Heinrich ⁸⁰⁸	18.9.1806 – 1.8.1884	Schriftsteller, Dramaturg, Theaterdirektor, Publizist
Löwy, Siegfried ⁸⁰⁹	1.11.1857 – 8.5.1931	Schriftsteller, Journalist
Lothar, Rudolph ⁸¹⁰	23.2.1865 – 2.10.1943	Schriftsteller

⁸⁰¹ O.V., „Willi Handl“, online abgerufen unter <<https://www.projekt-gutenberg.org/autoren/namen/handl.html>> (29.4.2020).

⁸⁰² Hilscher, Elisabeth Th., „Harden, Maximilian Felix Ernst (eig. Witkowski, Pseud. Apostata, Kent)“, in: Oesterreichisches Musiklexikon online, <https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_H/Harden_Maximilian.xml> (29.4.2020).

⁸⁰³ O.V., „Paul Theodor Hoffmann“, online abgerufen unter <<https://www.literaturport.de/literaturlandschaft/autoren-berlinbrandenburg/autor/paul-theodor-hoffmann/>> (29.4.2020).

⁸⁰⁴ Hartl, Rainer, „Kayssler, Friedrich“, in: Neue Deutsche Biographie 11 (1977), S. 386f. [Online-Version], URL: <<https://www.deutsche-biographie.de/pnd118721402.html#ndbcontent>> (29.4.2020).

⁸⁰⁵ Heuer, Renate, „Kerr, Alfred“, in: Neue Deutsche Biographie 11 (1977), S. 532-534 [Online-Version], URL: <<https://www.deutsche-biographie.de/pnd11856157X.html#ndbcontent>> (29.4.2020).

⁸⁰⁶ Dies., „Klaar, Alfred“, in: Neue Deutsche Biographie 11 (1977), S. 696f. [Online-Version], URL: <<https://www.deutsche-biographie.de/pnd116196130.html#ndbcontent>> (05.05.2020).

⁸⁰⁷ O.V., „Kronfeld, Ernst F. Moriz“, in: ÖBL 1815-1950, Bd. 4 (Lfg. 19, 1968), S. 295, online abgerufen unter <http://www.biographien.ac.at/oebl/oebl_K/Kronfeld_Ernst-F-Moriz_1865_1942.xml?frames=yes> (29.4.2020).

⁸⁰⁸ Weber, Johannes, „Laube, Heinrich“, in: Neue Deutsche Biographie 13 (1982), S. 689-692 [Online-Version], URL: <<https://www.deutsche-biographie.de/pnd118570080.html#ndbcontent>> (29.4.2020).

⁸⁰⁹ Lebensaft, „Löwy, Siegfried“, in: ÖBL 1815-1950, Bd. 5 (Lfg. 24, 1971), S. 298, online abgerufen unter <http://www.biographien.ac.at/oebl/oebl_L/Loewy_Siegfried_1857_1931.xml?frames=yes> (29.4.2020).

⁸¹⁰ Laugwitz, Uwe, „Lothar, Rudolf“, in: Neue Deutsche Biographie 15 (1987), S. 234 [Online-Version], URL: <<https://www.deutsche-biographie.de/pnd119545063.html#ndbcontent>> (29.4.2020).

Martersteig, Max ⁸¹¹	11.2.1853 – 3.11.1926	Schauspieler, Regisseur, Theaterleiter, Theaterhistoriker und -theoretiker
Minor, Jacob ⁸¹²	15.4.1855 – 7.10.1912	Literaturhistoriker
Richter, Helene ⁸¹³	4.8.1861 – 8.11.1942	Anglistin, Theaterwissenschaftlerin
Salten, Felix ⁸¹⁴	6.9.1869 – 8.10.1945	Schriftsteller, Feuilletonist, Kritiker
Schlenther, Paul ⁸¹⁵	20.8.1854 – 30.4.1916	Kritiker, Theaterleiter
Speidel, Ludwig ⁸¹⁶	11.4.1830 – 3.2.1906	Feuilletonist, Theaterkritiker
Stein, Philipp	---	---
Winds, Adolf ⁸¹⁷	10.2.1856 – 31.1.1927	Schauspieler, Theaterwissenschaftler, Regisseur, Hochschullehrer
Witt, Lotte ⁸¹⁸	23.4.1870 – 28.12.1938	Schauspielerin
Zabel, Eugen ⁸¹⁹	23.12.1851 – 26.2.1924	Schriftsteller, Journalist, Redakteur

⁸¹¹ Schlegel, Katy, „Martersteig, Max“, in: Sächsische Biografie, hrsg. vom Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde e.V., online abgerufen unter <[http://saebi.isgv.de/biografie/Max_Martersteig_\(1853-1926\)](http://saebi.isgv.de/biografie/Max_Martersteig_(1853-1926))> (29.4.2020).

⁸¹² Meissl, Sebastian, „Minor, Jakob“, in: Neue Deutsche Biographie 17 (1994), S. 543-545 [Online-Version], URL: <<https://www.deutsche-biographie.de/pnd117048526.html#ndbcontent>> (29.4.2020).

⁸¹³ Lebensaft / Prantl, „Richter, Helene“, in: ÖBL 1815-1950, Bd. 9 (Lfg. 42, 1985), S. 127, online abgerufen unter <http://www.biographien.ac.at/oeb1/oeb1_R/Richter_Helene_1861_1942.xml?frames=yes> (29.4.2020).

⁸¹⁴ Brandtner, Andreas, „Salten, Felix“, in: Neue Deutsche Biographie 22 (2005), S. 396f. [Online-Version], URL: <<https://www.deutsche-biographie.de/pnd118840819.html#ndbcontent>> (29.4.2020).

⁸¹⁵ Patocka, Ralph-Günther, „Schlenther, Paul“, in: Neue Deutsche Biographie 23 (2007), S. 61f. [Online-Version], URL: <<https://www.deutsche-biographie.de/pnd118795112.html#ndbcontent>> (29.4.2020).

⁸¹⁶ Seethaler, Josef / Serini, Ingrid, „Speidel, Ludwig“, in: Neue Deutsche Biographie 24 (2010), S. 649-651 [Online-Version], URL: <<https://www.deutsche-biographie.de/pnd117482684.html#ndbcontent>> (29.4.2020).

⁸¹⁷ O.V., „Adolf Winds“, online abgerufen auf der Seite der deutschen digitalen Bibliothek, URL <<https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/person/gnd/11740196X>> (29.04.2020).

⁸¹⁸ O.V., „Lotte Witt“, online abgerufen unter <https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Lotte_Witt> (29.4.2020).

⁸¹⁹ O.V., „Zabel, Eugen“, online abgerufen auf der Seite der deutschen digitalen Bibliothek, URL <<https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/person/gnd/116946733>> (05.05.2020).

Anhang 2:

Kriterienkatalog für die Beurteilung sprechkünstlerischer Leistungen nach Giertler⁸²⁰

I. Fragen zur Stimme:

- Wurde die Stimme als angenehm oder als unangenehm empfunden?
- Welche Empfindungen löste die Stimme beim Zuhören aus?
- Klang die Person des Sprechers / der Sprecherin durch?

II. Fragen zum gestischen Umgang mit dem Text:

- War eine Ansprechhaltung zu erkennen?
- Konnten Haltungen differenziert wahrgenommen werden?
- In welcher Weise wurden Figuren gestaltet?
- War die Gestaltung gestisch oder ungestisch / differenziert oder undifferenziert?

III. Fragen zum Denk-Sprech-Prozess:

- Konnte man der Handlung gut folgen?
- War der Denk-Sprech-Prozess konkret oder allgemein?

IV. Fragen zur Umsetzung der Situation bzw. zur Entstehung einer Bildhaftigkeit:

- War eine Situation erkennbar?
- Wurde eine Atmosphäre erzeugt?
- Konnten Bilder wahrgenommen werden und eigene entstehen?

V. Fragen zur Pausengestaltung:

- Gestalteten sich die Pausen hinsichtlich ihrer Häufigkeit, Länge und Qualität dem Text und der Kommunikationssituation gegenüber angemessen oder nicht angemessen?

VI. Fragen zur Sprechgeschwindigkeit:

- Lag die Gestaltung der Sprechgeschwindigkeit in angemessener oder nicht angemessener Form vor?

⁸²⁰ Giertler (2009) S. 85-87.

VII. Fragen zur Sprechmelodie:

- Lag die Gestaltung der Sprechmelodie in angemessener oder nicht angemessener Form vor?

VIII. Fragen zur Distanz zum Text:

- In welcher Weise lag eine Distanz des Sprechers zum Text vor?
- Gestaltete diese sich in angemessener oder nicht angemessener Form?

IX. Fragen zur Artikulation:

- Lag die Gestaltung der Artikulation in angemessener oder nicht angemessener Form vor?

X. Fragen zum Rhythmus:

- Lag die Gestaltung des Rhythmus in angemessener oder nicht angemessener Form vor, die Aussage des Textes unterstützend oder nicht unterstützend?

XI. Fragen zur Akzentuierung:

- Lag eine sinnrichtige oder sinnwidrige, die Aussage des Textes und das Verständnis fördernde oder störende Akzentuierung vor?

XII. Fragen zur Glaubwürdigkeit, Echtheit und Natürlichkeit:

- Hinterließ die sprechkünstlerische Fassung einen glaubhaften oder nicht glaubhaften Eindruck?
- Lag eine echt oder natürlich bzw. eine unecht oder unnatürlich wirkende Sprechfassung vor?

5. Quellenverzeichnis

- Auernheimer, Raoul, „Briefe des jungen Kainz“, in: Deutsch, Benno (Hg.), Josef-Kainz-Gedenkbuch, Wien 1924, S. 21-28.
- Bab, Julius, Adalbert Matkowsky. Eine Heldensage, Berlin 1932.
- Ders., „Adalbert Matkowsky“, in: Ders. / Handl, Willi (Hg.), Deutsche Schauspieler Porträts aus Berlin und Wien, Berlin 1908, S. 29-34.
- Bab, Julius, Adalbert Matkowsky (Moderne Essays, Heft 55), Berlin 1906.
- Ders., Kainz und Matkowsky. Ein Gedenkbuch von Julius Bab, Berlin 1912.
- Bahr, Hermann, Josef Kainz, Wien / Leipzig 1906.
- Ders., Premieren. Winter 1900 bis Sommer 1901, München 1902.
- Ders., Studien zur Kritik der Moderne, Frankfurt a. M. 1894, hgg. v. Claus Pias, Weimar 2005.
- Bang, Herman, Josef Kainz, Berlin 1910.
- Brahm, Otto, Kainz. Gesehenes und Gelebtes, Berlin 1910.
- Eisenberg, Ludwig, Adolf Sonnenthal. Eine Künstlerlaufbahn als Beitrag zur modernen Burgtheater-Geschichte, Dresden / Leipzig / Wien 1896.
- Falke, Konrad, Kainz als Hamlet. Ein Abend im Theater, Zürich / Leipzig 1911.
- Friedell, Egon, „Josef Kainz“, in: Deutsch, Benno (Hg.), Josef-Kainz-Gedenkbuch, Wien 1924, S. 49-51.
- Gregori, Ferdinand, „Josef Kainz“ (Das Theater, Bd. 3), Berlin / Leipzig 1904.
- Grube, Max, Adalbert Matkowsky. Ein Kunst- und Lebensbild nach persönlichen Erinnerungen (Dramaturgische Plaudereien), Berlin 1909.
- Handl, Willi, „Kainz“, in: Bab, Julius / Ders. (Hg.), Deutsche Schauspieler Porträts aus Berlin und Wien, Berlin 1908, S. 165-171.
- Handl, Willi, „Lewinsky“, in: Bab, Julius / Ders. (Hg.), Deutsche Schauspieler Porträts aus Berlin und Wien, Berlin 1908, S. 213-219.
- Handl, Willi, „Sonnenthal“, in: Bab, Julius / Ders. (Hg.), Deutsche Schauspieler Porträts aus Berlin und Wien, Berlin 1908, S. 151-164.
- Harden, Maximilian, Köpfe, 10. Aufl., Berlin 1910.
- Hofmannsthal, Hugo von, „Verse zum Gedächtnis des Schauspielers Josef Kainz“, in: Wunberg, Gotthart (Hg.), Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst, und Musik zwischen 1890 und 1910, Stuttgart 2013, S. 632-634.
- Kayssler, Friedrich, Worte zum Gedächtnis an Josef Kainz, Berlin 1910.
- Kerr, Alfred, Die Welt im Drama, Bd. 1: Das neue Drama, Berlin 1917.

- Klaar, Alfred, „Adalbert Matkowsky“, in: Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft 46 (1910), S. 140-153.
- Kronfeld, Ernst Moriz, „Kainz-Anekdoten“, in: Deutsch, Benno (Hg.), Josef-Kainz-Gedenkbuch, Wien 1924, S. 96-99.
- Laube, Heinrich, Das Burgtheater. Ein Beitrag zur Deutschen Theater-Geschichte, 2. Aufl., Leipzig 1891.
- Löwy, Siegfried, „Aus Josef Kainz‘ letzten Lebenstagen“, in: Deutsch, Benno (Hg.), Josef-Kainz-Gedenkbuch, Wien 1924, S. 93f.
- Lothar, Rudolph, „Josef Kainz“, in: Wunberg, Gotthart (Hg.), Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst, und Musik zwischen 1890 und 1910, Stuttgart 2013, S. 630-632.
- Lothar, Rudolph, „Josef Lewinsky“, in: Bühne und Welt 9 1906/07 (1907), S. 516f.
- Ders., Sonnenthal (Das Theater, Bd. 8), Berlin / Leipzig 1904.
- Martersteig, Max, „Das deutsche Theater im 19. Jahrhundert“, in: Deutsch, Benno (Hg.), Josef-Kainz-Gedenkbuch, Wien 1924, S. 59-65.
- Martersteig, Max, Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert. Eine kulturgeschichtliche Darstellung, Leipzig 1904.
- Marx, Peter W.: Ein theatralisches Zeitalter. Bürgerliche Selbstinszenierungen um 1900, Tübingen / Basel 2008.
- Minor, Jacob, Aus dem alten und neuen Burgtheater. Mit einem Begleitwort von Hugo Thimig (Amalthea-Bücherei, Bd. 16/17), Zürich / Leipzig / Wien 1920.
- Richter, Helene, „Adolf von Sonnenthal“, in: Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft 46 (1910), S. 130-140.
- Dies., „Josef Kainz“, in: Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft 47 (1911), S. 1-17.
- Dies., „Josef Kainz als Torquato Tasso“, in: Goethe-Jahrbuch 30 (1909), S. 180-186.
- Dies., „Josef Kainz: Narr im Lear“, in: Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft 42 (1906), S. 107-112.
- Dies., „Josef Lewinsky“, in: Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft 44 (1908), S. 171-185.
- Dies., Schauspielercharakteristiken (Theatergeschichtliche Forschungen, Bd. 27), Leipzig / Hamburg 1914.
- Salten, Felix, Gestalten und Erscheinungen, Berlin 1913.
- Schlenther, Paul, „Am Sarge Josef Lewinskys“, in: Ders., Adolf von Sonnenthal. Fünfzig Jahre im Wiener Burgtheater 1856-1906, Wien 1906.
- Ders., Die Thaten des Meisters Josef Lewinsky im k. k. Burgtheater, s.l. 1898.

Speidel, Ludwig, „Adolf von Sonnenthal. Zum fünfundzwanzigjährigen Burgtheater-Jubiläum“, in: *Bühne und Welt* 8 1905/06 (1906), S. 709-713.

Ders., „Josef Kainz“, in: Deutsch, Benno (Hg.), *Josef-Kainz-Gedenkbuch*, Wien 1924, S. 36-40.

Stein, Philipp, Adalbert Matkowsky (*Das Theater*, Bd. 6), Berlin / Leipzig 1904.

Stümcke, Heinrich, „Adalbert Matkowsky“, in: *Bühne und Welt* 11 1908/09 (1909), S. 529-531.

Ders., „Adolf von Sonnenthal“, in: *Bühne und Welt* 11 1908/09 (1909), S. 573-575.

Ders., „Sonnenthal Posthumus“, in: *Bühne und Welt* 15 1912/13 (1913).

Wilhelm, Paul, „An Adolf von Sonnenthal. Zum 50 jährigen Burgtheater-Jubiläum“, in: *Bühne und Welt* 8 1905/06 (1906), S. 705-708.

Ders., „Josef Lewinsky“, in: *Bühne und Welt* IV (1902), S. 460-463.

Winds, Adolf, „Die moderne Schauspielkunst“, in: Deutsch, Benno (Hg.), *Josef-Kainz-Gedenkbuch*, Wien 1924, S. 52-54.

Witt, Lotte, „Meine Kainz-Erinnerungen“, in: Deutsch, Benno (Hg.), *Josef-Kainz-Gedenkbuch*, Wien 1924, S. 87f.

Zabel, Eugen, *Berliner Bühnenkünstler VIII. Adalbert Matkowsky*, in: *Bühne und Welt* 1 (1898), S. 555-562.

6. Literaturverzeichnis

Anders, Yvonne, Ursprünge der modernen Sprechkunst, in: Bose, Ines et al. (Hg.), Einführung in die Sprechwissenschaft. Phonetik, Rhetorik, Sprechkunst, Tübingen 2013, S. 183-187.

Benedetti, Jean, Stanislavski. An Introduction, New York 2004.

Boisits, Barbara, „Bach, David Joseph“, in: Oesterreichisches Musiklexikon online, URL: <https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_B/Bach_David.xml> (29.4.2020).

Brandtner, Andreas, „Salten, Felix“, in: Neue Deutsche Biographie 22 (2005), S. 396f. [Online-Version], URL: <<https://www.deutsche-biographie.de/pnd118840819.html#ndbcontent>> (29.4.2020).

Bühler-Dietrich, Annette, Drama, Theater und Psychiatrie im 19. Jahrhundert (Forum Modernes Theater, Bd. 39), Tübingen 2012.

Eisermann, Judith, Josef Kainz – Zwischen Tradition und Moderne. Der Weg eines epochalen Schauspielers (Theaterwissenschaft, Bd. 15), München 2010, zugl. Univ. Diss., München 2009.

Fischer-Lichte, Erika, Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Faches, Tübingen 2010.

Futter, „Lewinsky Josef“, in: ÖBL 1815-1950, Bd. 5 (Lfg. 22, 1970), S. 172, online abgerufen unter: <https://www.biographien.ac.at/oebl/oebl_L/Lewinsky_Josef_1835_1907.xml> (06.10.2019).

Geißner, Hellmut, Sprechwissenschaft. Theorie der mündlichen Kommunikation, Königstein/Ts. 1981.

Giertler, Antje, „Potentielle Kriterien für die Beurteilung sprechkünstlerischer Leistungen in medienvermittelten Lesungen“, in: Hirschfeld, Ursula / Neuber, Baldur (Hg.), Aktuelle Forschungsthemen der Sprechwissenschaft 2, Frankfurt a. M. 2009, S. 71-89.

Gutenberg, Norbert, Einführung in Sprechwissenschaft und Sprecherziehung, Frankfurt a. M. u.a. 2001.

Haase, Martina, „Definition und Gegenstand der Sprechkunst“, in: Bose, Ines et al. (Hg.), Einführung in die Sprechwissenschaft. Phonetik, Rhetorik, Sprechkunst, Tübingen 2013, S. 177-181.

Haase, Martina, „Schauspielmethodische Grundbegriffe“, in: Bose, Ines et al. (Hg.), Einführung in die Sprechwissenschaft. Phonetik, Rhetorik, Sprechkunst, Tübingen 2013, S. 197-200.

Haase, Martina, „Sprechkunst und Schauspielkunst“, in: Bose, Ines et al. (Hg.), Einführung in die Sprechwissenschaft. Phonetik, Rhetorik, Sprechkunst, Tübingen 2013, S. 190-193.

Hartl, Rainer, „Kainz, Josef“, in: Neue Deutsche Biographie 11 (1977), S. 33f. [Online-Version], URL: <<https://www.deutsche-biographie.de/pnd118559389.html#ndbcontent>> (06.10.2019).

Ders., „Kayssler, Friedrich“, in: Neue Deutsche Biographie 11 (1977), S. 386f. [Online-Version], URL: <<https://www.deutsche-biographie.de/pnd118721402.html#ndbcontent>> (29.4.2020).

Heid, Gertraud, „Friedell, Egon“, in: Neue Deutsche Biographie 5 (1961), S. 446 [Online-Version], URL: <<https://www.deutsche-biographie.de/pnd118535560.html#ndbcontent>> (29.4.2020).

Heuer, Renate, „Kerr, Alfred“, in: Neue Deutsche Biographie 11 (1977), S. 532-534 [Online-Version], URL: <<https://www.deutsche-biographie.de/pnd11856157X.html#ndbcontent>> (29.4.2020).

Dies., „Klaar, Alfred“, in: Neue Deutsche Biographie 11 (1977), S. 696f. [Online-Version], URL: <<https://www.deutsche-biographie.de/pnd116196130.html#ndbcontent>> (05.05.2020).

Hilscher, Elisabeth Th., „Harden, Maximilian Felix Ernst (eig. Witkowski, Pseud. Apostata, Kent)“, in: Oesterreichisches Musiklexikon online, <https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_H/Harden_Maximilian.xml> (29.4.2020).

Hochholdinger-Reiterer, Beate, „Zu den Anfängen einer Theoretisierung von Schauspielkunst im deutschsprachigen Raum“, in: Maske und Kothurn 54 (2008) 4, S. 107-119.

Hübschmann, Wernfried: „Richtigkeitsbreite? Zur Problematik von Beurteilungskriterien sprechkünstlerischer Leistungen“, in: Fragstein, Thomas von / Ritter, Hans Martin (Hg.): Sprechen als Kunst. Positionen und Prozesse ästhetischer Kommunikation (Sprache und Sprechen, Bd. 22), Frankfurt a.M. 1990, S. 69-77.

Ifkovits, Kurt, „Bahr, Hermann“, in: Oesterreichisches Musiklexikon online, URL: <https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_B/Bahr_Hermann.xml> (29.4.2020).

Kohut, Adolph, Berühmte israelitische Männer und Frauen in der Kulturgeschichte der Menschheit. Lebens- und Charakterbilder aus Vergangenheit und Gegenwart, Bd. 1, Leipzig s.a.

Krech, Eva-Maria, Vortragskunst. Grundlagen der sprechkünstlerischen Gestaltung von Dichtung, Leipzig 1987.

Kulick, Hubert, „Brahm, Otto“, in: Neue Deutsche Biographie 2 (1955), S. 507f. [Online-Version], URL: <<https://www.deutsche-biographie.de/pnd118514245.html#ndbcontent>> (29.4.2020).

Kunze, Walter, „Gregori, Ferdinand“, in: Neue Deutsche Biographie 7 (1966), S. 24f. [Online-Version], URL: <<https://www.deutsche-biographie.de/pnd116829931.html#ndbcontent>> (29.4.2020).

Lämke, Ortwin, „Grundlagen des interpretierenden Textsprechens“, in: Pabst-Weinschenk, Marita (Hg.), Grundlagen der Sprechwissenschaft und Sprecherziehung, München 2004, S. 180-189.

Laugwitz, Uwe, „Lothar, Rudolf“, in: Neue Deutsche Biographie 15 (1987), S. 234 [Online-Version], URL: <<https://www.deutsche-biographie.de/pnd119545063.html#ndbcontent>> (29.4.2020).

Lebensaft, „Löwy, Siegfried“, in: ÖBL 1815-1950, Bd. 5 (Lfg. 24, 1971), S. 298, online abgerufen unter <http://www.biographien.ac.at/oeb1/oeb1_L/Loewy_Siegfried_1857_1931.xml?frames=yes> (29.4.2020).

Lebensaft / Prantl, „Richter, Helene“, in: ÖBL 1815-1950, Bd. 9 (Lfg. 42, 1985), S. 127, online abgerufen unter <http://www.biographien.ac.at/oeb1/oeb1_R/Richter_Helene_1861_1942.xml?frames=yes> (29.4.2020).

Löscher, Monika, „... unter Glas und Rahmen eine vergilbte Urkunde...‘ Einige Erinnerungsstücke an Adolf von Sonnenthal im Theatermuseum, in: Blimlinger, Eva / Schödl, Heinz (Hg.), ... (k)ein Ende in Sicht. 20 Jahre Kunstrückgabegesetz in Österreich (Schriftenreihe der Kommission für Provenienzforschung, Bd. 8), Wien / Köln / Weimar 2018, S. 323-335.

Marktl, Edith, „Lewinsky, Josef“, in: Neue Deutsche Biographie 14 (1985), S. 416f. [Online-Version], URL: <<https://www.deutsche-biographie.de/pnd116972130.html#ndbcontent>> (06.10.2019).

Marx, Peter W.: Ein theatralisches Zeitalter. Bürgerliche Selbstinszenierungen um 1900, Tübingen / Basel 2008.

Meissl, Sebastian, „Minor, Jakob“, in: Neue Deutsche Biographie 17 (1994), S. 543-545 [Online-Version], URL: <<https://www.deutsche-biographie.de/pnd117048526.html#ndbcontent>> (29.4.2020).

Meyer-Kalkus, Reinhart, Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert, Berlin 2001.

Nebert, Augustin Ulrich / Neuber, Baldur, „Beurteilung und Bewertung stimmlich-sprecherischer und künstlerischer Leistungen“, in: DGSS @ktuell 1 (2009), S. 5-11.

Neuber, Baldur, „Sprecherische Erarbeitung künstlerischer Texte“, in: Pabst-Weinschenk, Marita (Hg.), Grundlagen der Sprechwissenschaft und Sprecherziehung, München 2004, S. 198-202.

Niessen, Carl, „Grube, Max“, in: Neue Deutsche Biographie 7 (1966), S. 174f. [Online-Version], URL: <<https://www.deutsche-biographie.de/pnd116879483.html#ndbcontent>> (29.4.2020).

Nöther, Matthias, Als Bürger leben, als Halbgott sprechen. Melodram, Deklamation und Sprechgesang im wilhelminischen Reich (KlangZeiten, Bd. 4), Köln/Weimar/Wien 2008.

O.V., „Adolf Winds“, online abgerufen auf der Seite der deutschen digitalen Bibliothek, URL <<https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/person/gnd/11740196X>> (29.04.2020).

O.V., „Bab, Julius“, in: Munzinger Online/Personen - Internationales Biographisches Archiv, URL: <<http://www.munzinger.de/document/00000003866>> (29.4.2020).

O.V., „Herman Bang“, online abgerufen auf der Seite der deutschen digitalen Bibliothek, URL <<https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/person/gnd/118809709>> (29.4.2020).

O.V., „Impressionistisches Theater“, online abgerufen unter <http://www.theater-info.de/impressionistisches_theater.html> (18.04.2020).

O.V., „Joseph Lewinsky 1900“, online abgerufen unter <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Joseph_Lewinsky_1900.jpg> (30.4.2020).

O.V., „König Ludwig II und Kainz Photographie“, online abgerufen unter <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:König_Ludwig_II_und_Kainz_Photo.jpg> (30.4.2020).

O.V., „Kronfeld, Ernst F. Moriz“, in: ÖBL 1815-1950, Bd. 4 (Lfg. 19, 1968), S. 295, online abgerufen unter <http://www.biographien.ac.at/oebl/oebl_K/Kronfeld_Ernst-F-Moriz_1865_1942.xml?frames=yes> (29.4.2020).

O.V., „Kunst“, in: Duden, online abgerufen unter <<https://www.duden.de/rechtschreibung/Kunst>> (3.11.2019).

O.V., „Lotte Witt“, online abgerufen unter <https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Lotte_Witt> (29.4.2020).

O.V., „Ludwig II and Josef Kainz, 1881“ abgerufen unter <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ludwig_II_and_Josef_Kainz_1881.jpg> (30.4.2020).

O.V., „Matkowsky“, in: Gröning, Karl / Kließ, Werner, Friedrichs Theaterlexikon, hgg. v. Henning Rischbieter, Hannover 1969.

O.V., „Naturalistisches Theater“, online abgerufen unter <http://www.theater-info.de/naturalistisches_theater.html> (18.04.2020).

O.V., „Paul Theodor Hoffmann“, online abgerufen unter <<https://www.literaturport.de/literaturlandschaft/autoren-berlinbrandenburg/autor/paul-theodor-hoffmann/>> (29.4.2020).

O.V., „Realistisches Theater“, online abgerufen unter <http://www.theater-info.de/realistisches_theater.html> (18.04.2020).

O.V., „Willi Handl“, online abgerufen unter <<https://www.projekt-gutenberg.org/autoren/namen/handl.html>> (29.4.2020).

O.V., „Zabel, Eugen“, online abgerufen auf der Seite der deutschen digitalen Bibliothek, URL <<https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/person/gnd/116946733>> (05.05.2020).

Patocka, Ralph-Günther, „Schlenter, Paul“, in: Neue Deutsche Biographie 23 (2007), S. 61f. [Online-Version], URL: <<https://www.deutsche-biographie.de/pnd118795112.html#ndbcontent>> (29.4.2020).

Ders., „Sonnenthal, Adolf Ritter von“, in: Neue Deutsche Biographie 24 (2010), S. 580f. [Online-Version], URL: <<https://www.deutsche-biographie.de/pnd119343207.html#ndbcontent>> (06.10.2019).

Ritter, Hans Martin, Sprechen auf der Bühne. Ein Lehr- und Arbeitsbuch, Berlin 1999.

Ders., ZwischenRäume Theater – Sprache – Musik. Grenzgänge zwischen Kunst und Wissenschaft (Lingener Beiträge zur Theaterpädagogik, Bd. VII), Berlin / Milow / Strasburg 2009.

Schlegel, Katy, „Martersteig, Max“, in: Sächsische Biografie, hrsg. vom Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde e.V., online abgerufen unter <[http://saebi.isgv.de/biografie/Max_Martersteig_\(1853-1926\)](http://saebi.isgv.de/biografie/Max_Martersteig_(1853-1926))> (29.4.2020).

Seethaler, Josef / Serini, Ingrid, „Speidel, Ludwig“, in: Neue Deutsche Biographie 24 (2010), S. 649-651 [Online-Version], URL: <<https://www.deutsche-biographie.de/pnd117482684.html#ndbcontent>> (29.4.2020).

Vettermann, Gabi, „Matkowsky, Adalbert“, in: Neue Deutsche Biographie 16 (1990), S. 382f. [Online-Version], URL: <<https://www.deutsche-biographie.de/pnd118640984.html#ndbcontent>> (06.10.2019).

Weber, Johannes, „Laube, Heinrich“, in: Neue Deutsche Biographie 13 (1982), S. 689-692 [Online-Version], URL: <<https://www.deutsche-biographie.de/pnd118570080.html#ndbcontent>> (29.4.2020).

Weithase, Irmgard, Die Geschichte der deutschen Vortragskunst im 19. Jahrhundert. Anschauungen über das Wesen der Sprechkunst vom Ausgang der deutschen Klassik bis zur Jahrhundertwende, Weimar 1940.

Dies., Sprachwerke – Sprechhandlungen. Über den sprecherischen Nachvollzug von Dichtungen, Köln / Wien 1980.

Dies., Zur Geschichte der gesprochenen deutschen Sprache, Bd. 1, Tübingen 1961.

Williams, Simon, German Actors of the Eighteenth and Nineteenth Centuries. Idealism, Romanticism, and Realism (Contributions in Drama and Theatre Studies, Bd. 12), Westport / London 1985.

Zohner, Alfred, „Auernheimer, Raoul“, in: Neue Deutsche Biographie 1 (1953), S. 435 [Online-Version], URL: <<https://www.deutsche-biographie.de/pnd118505033.html#ndbcontent>> (29.4.2020).

Plagiatserklärung

Von einem Plagiat spricht man, wenn Ideen und Worte anderer als eigene ausgegeben werden. Dabei spielt es keine Rolle, aus welcher Quelle (Buch, Zeitschrift, Zeitung, Internet, usw.) die fremden Ideen, Worte oder das Bildmaterial stammen, ebenso wenig ob es sich um größere oder kleinere Übernahmen handelt oder ob die Übernahmen wörtlich oder übersetzt oder sinngemäß sind. Entscheidend ist allein, ob die Quelle angegeben ist oder nicht. Wird sie verschwiegen, liegt ein Plagiat, also eine Täuschung vor.

In solchen Fällen – auch, wenn das Plagiat nur einzelne Kapitel oder Absätze umfasst – kann keine Leistung des Studierenden anerkannt werden. Es wird kein Leistungsnachweis (auch kein Teilnahmechein) ausgestellt und die jeweilige Lehrveranstaltung muss wiederholt werden.

In Kenntnis des obigen Textes und in Kenntnis der Ordnung der Universität Regensburg über die Grundsätze zur Sicherung guter wissenschaftlicher Praxis versichere ich hiermit, die vorliegende Arbeit selbständig verfasst und keine anderen Hilfsmittel als die angegebenen benützt zu haben. Die Stellen der Arbeit, die anderen Werken dem Wortlaut oder dem Sinn nach entnommen sind, habe ich in jedem einzelnen Fall unter Angabe der Quelle als Entlehnung kenntlich gemacht.

Mir ist bekannt, dass bei Verletzung dieser Prinzipien die Arbeit mit Note 6 = ungenügend bewertet wird. Die betreffende Lehrveranstaltung wird als „nicht besucht“ eingestuft; ein Teilnahmechein oder Leistungspunkte werden nicht vergeben. Mir ist ferner bekannt, dass sich die zuständigen Hochschullehrer gegebenenfalls weitere Schritte vorbehalten.

Ich erkläre weiterhin, dass die vorliegende Arbeit nicht im Rahmen eines anderen Prüfungsverfahrens eingereicht wurde.

Die vorgelegten Druckexemplare und die vorgelegte digitale Version der Arbeit sind identisch.

Regensburg, den 12.05.2020
