

Münchener Universitätschriften
Theaterwissenschaft

Judith Eisermann

**Josef Kainz – Zwischen
Tradition und Moderne**

Der Weg eines epochalen
Schauspielers



Herbert Utz Verlag · München

Theaterwissenschaft · Band 15

herausgegeben von

Prof. Dr. Michael Gissenwehler und

Prof. Dr. Jürgen Schläder

Theaterwissenschaft München



„Dieses Softcover wurde auf FSC-zertifiziertem Papier gedruckt. FSC (Forest Stewardship Council) ist eine nichtstaatliche, gemeinnützige Organisation, die sich für eine ökologische und sozialverantwortliche Nutzung der Wälder unserer Erde einsetzt.“

**Bibliografische Information
der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek
verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im
Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Umschlagabbildung: »Kainz als Hamlet«, o.J.,
aus der Sammlung Manskopf der Universi-
tätsbibliothek Joh. Chr. Senckenberg, Frank-
furt/Main. Signatur: S36_F04837

Zugleich: Dissertation, München, Univ., 2009

Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt.
Die dadurch begründeten Rechte, insbeson-
dere die der Übersetzung, des Nachdrucks,
der Entnahme von Abbildungen, der Wieder-
gabe auf fotomechanischem oder ähnlichem
Wege und der Speicherung in Datenverarbei-
tungsanlagen bleiben, auch bei nur auszugs-
weiser Verwendung, vorbehalten.

Copyright © Herbert Utz Verlag GmbH 2010

ISBN 978-3-8316-0913-0

Printed in Germany

Herbert Utz Verlag GmbH, München

Tel.: 089/277791-00 · www.utzverlag.de

Inhalt

Dank	III
Einleitung	1
Teil 1: Kainz-Literatur – Methodische und quellenkritische Überlegungen – Zum Aufbau dieser Arbeit	3
Teil 2: Theaterhistorischer Kontext – Zur Entwicklung der Schauspielkunst im 19. Jahrhundert	18
I. Der junge Kainz: Entwicklung des schauspielerischen Stils	29
1. Wien (1867–1875)	29
1.1 Kindheit und Jugend	29
1.2 Schauspielausbildung	31
1.2.1 Beobachtung: Das Burgtheater und seine Schauspieler	31
Exkurs: Burgtheaterdeutsch	34
1.2.2 Nachahmung und Unterricht: Sulkowsky-Theater und Cesarine Kupfer-Gomansky	40
2. Marburg/Drau (1875–1876)	44
2.1 Anfänge in der Provinz: Am Marburger Stadttheater	44
2.2 Bugslaw, Marcus und Faust: Aufführungen und Rollen	49
3. Leipzig (1876–1877)	54
3.1 Intrigen und Skandale: Am Leipziger Stadttheater	54
3.2 Phaon, Don Carlos und Filippo: Aufführungen und Rollen	58
4. Meiningen (1877–1880)	65
4.1 Basis der künstlerischen Entwicklung: Bei den Meininger	65
4.2 Melchthal, Florizel, Bauer und Edelmann: Gastspiele und Rollen Prinz Friedrich von Homburg (<i>Prinz Friedrich von Homburg</i>)	71 74
5. München (1880–1883)	78
5.1 „Universität meiner Kunst“: Am Münchener Hoftheater	78
5.1.1 Probegastspiel und Engagement	78
5.1.2 Ludwig II., Perfall und Possart	82
5.2 Ferdinand, Max und Prinz von Homburg: Aufführungen und Rollen	89
5.3 Kainz und König Ludwig II.	93

II. Berlin: Durchbruch und erste schauspielerische Erfolge	105
1. Am Deutschen Theater (1883–1889)	105
1.1 Das kaiserliche Berlin	105
1.2 Das Deutsche Theater unter Sozietätsleitung	107
1.3 Aufführungen und Rollen	114
Don Carlos (<i>Don Carlos, Infant von Spanien</i>)	116
Romeo (<i>Romeo und Julia</i>)	120
Fiesko (<i>Die Verschwörung des Fiesko zu Genua</i>)	121
Karl Moor (<i>Die Räuber</i>)	123
König Alfonso (<i>Die Jüdin von Toledo</i>)	126
1.4 Der Prozess der Rollengestaltung	128
1.5 Erstes Resümee	130
1.6 Virtuosenkritik und „jüdischer Schauspielstil“	132
2. Berliner Theater und kontraktlose Zeit (1889–1892)	155
2.1 Der „Fall Kainz“	155
2.2 Auf Gastspielreisen	160
Berlin – St. Petersburg – Berlin – USA	
3. Am Deutschen Theater unter L’Arronge (1892–1894)	171
Alceste (<i>Der Misanthrop</i>)	173
4. Am Deutschen Theater unter Brahm (1894–1899)	177
4.1 Von der „Freien Bühne“ zum Deutschen Theater	177
4.2 Aufführungen und Rollen	179
4.2.1 Die Eröffnungspremieren: Niederlage und Triumph	179
4.2.2 Klassische Dramatik	182
Richard III. (<i>König Richard III.</i>)	187
Mark Anton (<i>Julius Caesar</i>)	189
Faust (<i>Faust. Der Tragödie erster Teil</i>)	191
4.2.3 Zeitgenössische Dramatik	193
Teja / Fritz / Maler (<i>Morituri</i>)	195
Cyrano von Bergerac (<i>Cyrano von Bergerac</i>)	198
Ein Abenteurer (<i>Der Abenteurer und die Sängerin</i>)	200
Henri (<i>Der grüne Kakadu</i>)	203
4.3 Künstlerische Differenzen zwischen Kainz und Brahm	204

III. Wien: Niederungen des Theateralltags – künstlerische Höhepunkte 213

1. Am Burgtheater (1899–1910)	213
1.1 Wien zur Jahrhundertwende	213
1.2 Das Burgtheater unter Schlenther	216
1.3 Eine wechselhafte Beziehung: Kainz und das Burgtheater	222
2. Aufführungen und Rollen	226
2.1 Ein seelenloser Virtuose?	226
2.2 Klassische Dramatik	234
Richard II. (<i>König Richard II.</i>)	235
Hamlet (<i>Hamlet, Prinz von Dänemark</i>)	238
Franz Moor (<i>Die Räuber</i>)	243
Mephistopheles (<i>Faust. Der Tragödie erster u. zweiter Teil</i>)	246
Torquato Tasso (<i>Torquato Tasso</i>)	251
2.3 Volksstück	256
Valentin (<i>Der Verschwender</i>)	256
Zwirn (<i>Der böse Geist Lumpazivagabundus</i>)	258
Dusterer (<i>Der G'wissenswurm</i>)	259
2.4 Zeitgenössische Dramatik	261
Heinrich von Aue (<i>Der arme Heinrich</i>)	263
Oswald Alving (<i>Gespenster</i>)	265
Amadeus Adams (<i>Zwischenspiel</i>)	267
3. Gastspiele	272
4. Krankheit und Tod	278

IV. Der Vortragskünstler Josef Kainz 281

Zur Entwicklung der Vortragskunst im 19. Jahrhundert –
Merkmale des Vortragsstils – Singen – Einflüsse

Schluss 303

Anhang

Literaturverzeichnis	319
Rollenverzeichnis	374
Fotografien	403
Bildnachweis	413

Einleitung

Das ist wohl mit der größte Genuß, den ich je im Theater hatte. Abgesehen von Auffassung, seinem nicht auffallenden, aber ungemein bestechenden Exterieur, von den verschiedenen geistvollen Betonungen, seinem starken Temperament, ist es das Timbre seiner Stimme, bald sinnlich, bald kühn, trotzig, jugendlich kraftvoll, das einen unendlichen Reiz an sich hat. Vor allem aber ist das Tempo und die Deutlichkeit u. Reinheit seiner Rede Wollust dem Ohre. [...] Dabei sprüht sein dunkles Auge und vibriert jeder Nerv und jeder Ton. Die kleinste Stimmnuance kommt mit Meisterschaft zur Geltung.

Max Reinhardt¹

Alles schreit er mit dem gleichen, mörderischen Aufwand der Lungen herunter, daß man meint, die Wände sollten zerspringen. Keine Spur von Charakteristik, von Individualisierung, von Mitempfindung, von psychologischer Entwicklung eines Charakters. [...] Er schreit euch in die Ohren, daß ihr für euer Trommelfell bangt, er schlenkert die oberen Extremitäten und verdreht dabei die Augen, den Apfel nach oben, daß es euch nervös vor den euern flimmert. Man kann ihm nicht einen Akt durch zusehen, ohne seekrank zu werden.

Conrad Alberti²

Er spricht laut und leise, flutend und ebbend, schleichend und rasend, scharf und spitz, dunkel und hell, kalt und warm, jauchzend und klagend – wie immer Sinn und Situation es fordern. Er hat für die delikatesten Impressionen, für die unsagbarsten Finessen, die intimsten Abstufungen und die gebrochensten Reflexe noch einen Tonfall, eine Stimmnote und einen Zungenschlag. Die Genialität seiner Gelenke hilft nach. In die federnden Bewegungen der prinzlichen Gestalt legt er die ganze Impetuosität seines flackernden, flüssigen, bizarren, launischen Temperaments.

Siegfried Jacobsohn³

Ich habe nie verhehlt, daß ich den Mann, dessen Atemtechnik ich ehrlich anstaune wie nur die Spezialität eines Dresseurs, Jongleurs oder Equilibristen und dessen Fähigkeit mir nach dem Varieté zu schreien scheint, für einen der unglücklichsten Schauspieler halte.

Karl Kraus⁴

¹ Brief von Reinhardt an Berthold Held [vor dem 01.09.1894]. In: Max Reinhardt: *Ich bin nichts als ein Theatermann*. Hrsg. von Hugo Fetting, 1989, S. 45.

² Conrad Alberti: „Berliner Theaterbriefe II.“ In: *Die Gesellschaft* 4 (1888). Nr. 5, S. 408-413, S. 411.

³ Siegfried Jacobsohn: „Von Kainz und andern Dingen.“ In: *Die Schaubühne* 3 (1907). Nr. 11, 14.03.1907, S. 267-270, S. 270.

⁴ Karl Kraus: „Girardi und Kainz.“ In: *Die Fackel* 10 (1908). Nr. 254-255, 22.05.1908, S. 4-7, S. 4.

So verschiedenartig diese Eindrücke sind, sie alle beziehen sich auf die schauspielerische Tätigkeit einer Person: Josef Kainz. Er faszinierte und polarisierte wie kaum ein anderer Schauspieler seiner Zeit: Mehrheitlich waren Publikum und Theaterkritik von seinen Auftritten begeistert, bei einigen Zeitgenossen stieß er hingegen auf scharfe Ablehnung. Welche Reaktion der Künstler auch immer hervorgerufen hat – gleichgültig gelassen hat er niemanden. Kainz war nicht nur ungemein populär, sondern auch einer der bedeutendsten deutschsprachigen Schauspieler seiner Epoche: Bedeutend, weil er Schauspielkunst als schöpferischen Vorgang ausübte, bedeutend, weil es ihm mit seinem Spiel gelang, dem Lebensgefühl seines Publikums Ausdruck zu verleihen. – Die vorliegende Arbeit ist der Versuch, sich dem Phänomen Josef Kainz in seiner Vielschichtigkeit und Widersprüchlichkeit anzunähern, die schauspielerische Entwicklung des Ausnahmekünstlers im Theater seiner Zeit nachzuzeichnen und zu ergründen, was das Spiel dieses Mannes für seine Mitmenschen bedeutete.

Als Kainz am 20. September 1910 im Alter von nur 52 Jahren an den Folgen einer Krebserkrankung starb, ging eine außerordentliche Karriere jäh zu Ende: Erste Engagements führten den am 2. Januar 1858 in Wieselburg geborenen, jedoch in Wien aufgewachsenen Kainz nach Marburg an der Drau und nach Leipzig, zu den Meinungen und nach München. 25-jährig wurde er ans neu gegründete Deutsche Theater Berlin verpflichtet; hier gelang ihm im November 1883 als Don Carlos der Durchbruch. Rasch entwickelte sich Kainz zum bekanntesten Schauspieler Berlins, bald des gesamten deutschsprachigen Raums. Er spielte zunächst jugendliche Helden und Liebhaber, später auch Intriganten und ernste wie komische Charakterrollen. Der Schwerpunkt seines Repertoires lag bei den Klassikern: Shakespeare, Schiller, Goethe und Grillparzer; des Weiteren übernahm er Rollen im Bereich der populären wie der literarisch avancierten Gegenwartsdramatik. In den folgenden Jahren war Kainz, mit kurzer Unterbrechung, weiter am Deutschen Theater engagiert. 1899 wechselte der Künstler ans Wiener Burgtheater; von dort aus unternahm er zahlreiche Gastspiele. Kainz, dessen Karriere vor Beginn der großen Zeit des Films, des Radios oder gar des Fernsehens stattgefunden hat, war ein Star, von seinen Anhängern umjubelt wie heute nur ein Hollywood-Schauspieler.

Anlässlich des 20. Todestags von Kainz stellte der österreichische Feuilletonist Heinrich Glücksmann fest, der Schauspieler sei noch immer lebendig: Nicht nur im Gedächtnis derer, die ihn noch auf der Bühne erlebt, sondern sogar bei denen, die ihn nicht mehr persönlich gekannt hätten. Er war sich sicher: An Kainz werde „das grausame Dichterwort ‚Dem Mimen flicht die Nachwelt keine Kränze‘ ad absurdum“ geführt.⁵ Doch Glücksmann irrte: In Wien erinnern zwar noch Grabstätte und das 1911 enthüllte Kainz-Denkmal gegenüber dem Türkenschanzpark an den Künstler, die 1958 von der Stadt Wien gestiftete Kainz-Medaille hingegen galt zuletzt als wenig öffentlichkeitswirksam und ging vor

⁵ Heinrich Glücksmann: „Josef Kainz zum Gedenken.“ In: *Radio-Wien* 6 (1930). H. 50, S. 10-11, S. 10. Österreichisches Theatermuseum [ÖTM], Nachlass Kainz, Schachtel 18.

einigen Jahren mit anderen Auszeichnungen im Nestroy-Theaterpreis auf. Als sich am 2. Januar 2008 der 150. Geburtstag des Schauspielers jährte, war das Medienecho gering: Nur in wenigen Zeitungsartikeln und in einigen Features in Spartenprogrammen des Radios wurde an Kainz erinnert.⁶

Teil 1

Kainz-Literatur

Zwar hat Josef Kainz keine Autobiografie verfasst, doch existieren zahlreiche Selbstzeugnisse, in denen der Künstler Auskunft über seinen Werdegang sowie seine Auffassungen über Schauspielkunst und Rollenstudium gibt; dies sind zum einen Interviews und Zeitungsartikel, zum anderen Briefe und private Aufzeichnungen. Bereits kurz nach seinem Tod erfolgt die Versteigerung des Nachlasses und der umfangreichen Bibliothek.⁷ Ein Großteil der Materialien, die sich im Besitz von Margarete Kainz, der Witwe des Künstlers, befunden haben, fällt bei einem Hotelbrand den Flammen zum Opfer.⁸ Der im Österreichischen Theatermuseum in Wien befindliche Nachlass⁹ umfasst an die vierzig Schachteln mit Materialien verschiedenster Art: Es handelt sich um den Briefwechsel mit den Eltern, aber auch um einzelne Briefe von Kainz an Freunde und Bekannte oder Briefe von diesen an ihn; wichtige Briefe von Kainz sind publiziert worden.¹⁰ Weiterhin gibt es zahlreiche Manuskripte von Kainz: zum einen Übersetzungen, in erster Linie von Beaumarchais und Byron, aber auch eigene Dramen, von denen nur der Fünfakter *Themistokles* beendet worden ist; Dramen wie *Saul* und *Helena* sind Fragment geblieben. Darüber hinaus sind einige Kalender, Notizbücher und Aufzeichnungen erhalten, manche im Original, andere lediglich in

⁶ Vgl. etwa Matthias Nöther: „Josef Kainz. Das pochende Herz.“ In: *Tagesspiegel*, 30.12.2007; Sabine Dultz: „Der geniale Günstling des Königs: Josef Kainz.“ In: *Münchener Merkur*, 02.01.2008; Matthias Nöther: „Regisseur seiner selbst. Vor 150 Jahren wurde Josef Kainz geboren.“ Kalenderblatt, Deutschlandradio Kultur, 02.01.2008; Thomas Martin: „Ich darf alles, denn es kleidet mich!“ Porträt des Schauspielers Josef Kainz.“ Essay, MDR Figaro, 05.01.2008.

⁷ Vgl. *Nachlass Josef Kainz. Versteigerung*. Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, 1910; *Bibliothek Josef Kainz. Versteigerung*. Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, 1911.

⁸ Vgl. „Grete Kainz: Erste Begegnung mit Josef Kainz.“ In: *Die Fledermaus*, 39. Folge [1935]. ÖTM, Nachlass Kainz, Schachtel: Kainz, Biographisches, Z.

⁹ Einen Überblick gibt der von Bertha Niederle erstellte Katalog: *Der Nachlass Josef Kainz: Katalogaufnahme nach den Beständen der Nationalbibliothek*, 1942; einige der im Katalog aufgeführten Materialien sind nicht mehr auffindbar. Die Bestände des ÖTM sind durch die Nachlässe Mautner-Kalbeck und Katz, London ergänzt worden. Die später hinzugekommenen Bestände sind teilweise nicht katalogisiert; falls keine Katalognummer vorhanden ist, erfolgen jeweils die Angabe der Schachtel und eine möglichst genaue Bezeichnung des Objekts.

¹⁰ *Der junge Kainz: Briefe an seine Eltern*. Hrsg. und eingel. von Arthur Eloesser, ³1912 (im Folgenden zit. als Kainz: *Briefe an seine Eltern*) u. *Briefe von Josef Kainz*. Mit e. Vorw. hrsg. von Hermann Bahr, 4.-8. Tsd. 1922 (im Folgenden zit. als Kainz: *Briefe*). – Die Publikation: Josef Kainz: *Briefe*. Hrsg. von Wolfgang Noa, 1966, ist eine Auswahl aus diesen zwei Bänden.

Abschriften von Marie Mautner-Kalbeck.¹¹ Außerdem existieren die Originale einiger Kontrakte, ein von Kainz geführtes Rollenbuch, in dem seine schauspielerischen Anfänge dokumentiert sind, Abschriften verschiedener Rollen oder Stücke sowie umfangreiche Sammlungen von Rollenbildern, Theaterzetteln, Programmen, Zeitschriften, Rezensionen und Nekrologen.¹²

Da Kainz eine herausragende Persönlichkeit war, haben sich viele seiner Zeitgenossen sowohl öffentlich als auch brieflich oder in Tagebüchern über ihn geäußert. Abgesehen von Aufführungsrezensionen erscheinen bereits zu Lebzeiten von Kainz, insbesondere jedoch kurz nach seinem Tod, zahlreiche Publikationen, die sich mit Leben und Wirken des Künstlers auseinandersetzen, darunter Schriften von Otto Brahm, Hermann Bahr, Julius Bab und Herman Bang. In den folgenden Jahrzehnten kommen einige umfangreiche Gesamtdarstellungen heraus; nach Ende des Zweiten Weltkriegs nimmt das öffentliche Interesse an Kainz rapide ab, es werden nur noch vereinzelt Artikel veröffentlicht, in denen an den großen Schauspieler erinnert wird.

Am ausführlichsten mit Kainz beschäftigt hat sich die einst angesehene wissenschaftliche Publizistin Helene Richter. Ihre 1931 erschienene, schlicht *Kainz* betitelte Monografie ist eine von großer Bewunderung zeugende Hommage, die sich in gleicher Weise mit Privatleben und künstlerischer Tätigkeit von Kainz befasst. Ihr für ein breites Publikum verfasstes Werk weist, gemessen an wissenschaftlichen Standards, viele Schwächen auf: Obwohl davon auszugehen ist, dass die Wienerin Richter Kainz erst seit seinem Engagement am Burgtheater regelmäßig persönlich erlebt hat, suggeriert sie permanente Augenzeugenschaft, die Grenze zwischen Fakten und Fiktion wird ständig verwischt. In ihrem Bestreben, ein ausnehmend positives Bild von Kainz zu zeichnen, geht sie so weit, scharfe Kritiker des Schauspielers nicht einmal zu erwähnen. Richter konzentriert sich in ihrer Darstellung überdies ganz auf Kainz, bemüht sich kaum um eine Kontextualisierung seines Wirkens.

Kainz' Schauspielstil entwickelt sich, wie eindeutig nachzuweisen ist, gerade in den Jahren vor Beginn seines Engagements am Deutschen Theater fortwährend weiter. Dieser bedeutsame Zeitabschnitt wird von Richter nur knapp abgehandelt. Die geringe Gewichtung der frühen Phase ist zum einen damit zu erklären, dass es ihr an Material fehlt, um diese frühe Zeit zu dokumentieren, hängt aber sicherlich auch damit zusammen, dass die Annahme, beim jungen Kainz habe eine stetige Entwicklung stattgefunden, der zentralen These Richters widersprechen würde: Sie behauptet, schon der Schüler sei „im wesentlichsten bereits ‚der Kainz‘“ gewesen; er sei „eine zu selbständige Persönlichkeit, um anderen Wesentliches zu verdanken. Das Beste, was er jemals wissen wird, er ringt er, insofern es ihm nicht schon eine gute Fee in die Wiege gelegt, aus

¹¹ Mautner-Kalbeck hat verschiedenste Zeugnisse von Kainz zusammengestellt und herausgegeben: *Kainz. Ein Brevier*, 1953.

¹² Hier handelt es sich teilweise um Sammlungen von Anhängern des Künstlers, bei denen eine genaue Angabe von Datum und Quelle fehlt.

eigener Kraft“¹³. – Zwar hat es kein schauspielerisches Vorbild gegeben, das Kainz imitiert hat, jedoch begegnet er besonders in den ersten Jahren seiner Karriere zahlreichen ihn auf vielfältige Art und Weise anregenden und beeinflussenden Persönlichkeiten, ohne die er keineswegs „der Kainz“ geworden wäre: Sei es durch Beobachtung der Schauspieler im alten Burgtheater oder später durch persönliche Begegnungen.

Richter hängt, wie so manche ihrer Zeitgenossen, noch dem Heroenkult des 19. Jahrhunderts an, der Verehrung großer Männer, die Geschichte machen: Kainz wird förmlich zu einem Universalgenie stilisiert.¹⁴ In ihrer grenzenlosen Bewunderung wird Richter von Arthur Eloesser noch übertroffen: Dieser gibt sich aufrichtig überzeugt, in Kainz sei „noch Zeug genug zu einem Schriftsteller, zu einem Maler oder Musiker, zu einem Ingenieur, zu einem Fechtmeister und zu einigen Professoren der Literaturgeschichte“ gewesen.¹⁵ Scharfsinnig merkt Karl Kraus an, dass derartige Glorifizierungen – vor allem Eloesser und Felix Salten treten als selbsternannte Nachlassverwalter unrühmlich in Erscheinung – letztendlich eher dazu beigetragen hätten, Kainz' Nachruhm zu beschädigen: „Alle Versuche der überlebenden Literatenclique, mehr zu machen als da war, sind Garderobierkünste, die den Schauspieler entblößen.“¹⁶ Besonders die Behauptung, Kainz habe eine bedeutende dichterische Begabung besessen, kann einer kritischen Überprüfung nicht standhalten; nach Einsicht in die von Kainz im Stil der Epigonenliteratur verfassten Dramen muss dem harten Urteil von Kainz' Freund Arthur Schnitzler beigepflichtet werden, der nach Aufführung des *Saul*-Fragments notierte: „Niveau eines talentirten Gymnasiasten. Kainzens Dichterberuf eine Legende.“¹⁷

Alle in Folge erscheinenden Publikationen zu Kainz nehmen teils starken Bezug auf Helene Richter: 1941 erscheint *Josef Kainz. Ein Genius in seinen Verwandlungen* von Paul Wiegler; dieser stützt sich in seinem Buch auf eigene Anschauungen, er hat Kainz ab 1895 persönlich erlebt, ansonsten, wie er in der Nachbemerkung angibt, zuvörderst auf die Publikationen Richters.¹⁸ Zwei Männer, die dem Künstler persönlich nahegestanden haben, beschäftigen sich vorwiegend mit der Privatperson Josef Kainz: Dies ist zum einen Gustav Michaelis mit seinen 1930 im Privatdruck herausgebrachten *Erinnerungen an Josef Kainz*,¹⁹ zum anderen Erich Kober, der sich 1948 in seinem Buch primär

¹³ Helene Richter: „Josef Kainz.“ In: *Neue Österreichische Biographie [NÖB]. 1815-1918*. Abt. 1, Bd. VII, 1931, S. 154f. – Kurz vor Erscheinen ihres 330 Seiten langen *Kainz*-Buches wird dieser Artikel in der *NÖB* veröffentlicht; er enthält alle wesentlichen Thesen Richters zu Kainz.

¹⁴ Vgl. Helene Richter: *Kainz*, 21931, S. 46f., 141ff.

¹⁵ Eloesser: „Einleitung.“ In: Kainz: *Briefe an seine Eltern*, S. VII-XV, S. VIII.

¹⁶ [Karl Kraus]: „Kainz-Briefe.“ In: *Die Fackel* 14 (1912), Nr. 354/355/356, Aug./Sept. 1912, S. 43-44, S. 44. – Ähnlich Julius Bab: *Kainz und Matkovsky. Ein Gedenkbuch*, 1912, S. 51.

¹⁷ Eintrag vom 22.10.1910. In: Arthur Schnitzler: *Tagebuch. 1909-1912*. Unter Mitwirkung von Peter Michael Braunwarth (u.a.). Hrsg. von der Kommission für literarische Gebrauchsformen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1981, S. 185.

¹⁸ Vgl. Paul Wiegler: *Josef Kainz. Ein Genius in seinen Verwandlungen*, 21942 [1941], S. 149.

¹⁹ Michaelis, der Kainz seit seiner Jugend kannte, übernahm später die Verwaltung seiner Finanzen.

der menschlichen Persönlichkeit des Schauspielers zuwendet und als wesentliche Quellen wiederum Richter und Wiegler anführt.²⁰

Die Theaterwissenschaft hat sich bislang wenig mit Kainz beschäftigt; einzige mir bekannte Dissertation ist die an der Universität Wien unter Heinz Kindermann entstandene, rund 200 Seiten starke Arbeit von Jörg Eggers aus dem Jahr 1964: *Die Verwirklichung des Impressionismus in der darstellenden Kunst durch Josef Kainz*.²¹ Im ersten Teil streift Eggers zunächst knapp geistesgeschichtliche und soziologische Entwicklungen, um sodann das Wesen des Impressionismus zu bestimmen und seine bereits im Titel genannte These zu entfalten: „Der Grundtenor der impressionistischen Schauspielkunst war, sich selbst zu spielen, das heißt, die individuell-sublimen Seelenregungen sichtbar zu machen.“ Kainz sei es gewesen, „der den impressionistischen Schauspielstil kreierte“ und der „als einziger diese Technik in Vollkommenheit beherrschte“.²² Im zweiten Teil versucht Eggers dann, seine These anhand konkreter Rollen- und Gestaltungen von Kainz zu belegen, wobei er sich auf die Tätigkeit des Künstlers am Wiener Burgtheater konzentriert.

Die Dissertation von Eggers weist einige gravierende methodische Mängel auf: Seine Darstellung beruht auf einer äußerst schmalen Quellenbasis, sie stellt über weite Strecken lediglich eine Aneinanderreihung teils seitenlanger Zitate dar, zudem kommen Kritiker von Kainz nur unzureichend zu Wort. Eggers versucht, das Wirken von Kainz vorwiegend unter Berücksichtigung ästhetischer Aspekte zu klären; die Analyse weiterer Faktoren, wie etwa der Publikumerwartungen, der Organisationsstruktur des Burgtheaters und der Direktionsführung Paul Schlenthers, wird lediglich im kurzen Schlusskapitel zaghaft angedeutet. Darüber hinaus ist das von Eggers entwickelte Impressionismus-Konzept insgesamt wenig zweckmäßig: Zwar ist es prinzipiell durchaus möglich, einen kunst- oder literarhistorischen Begriff zur näheren Bestimmung eines Schauspielstils anzuwenden, doch ist die Verwendung des Stilbegriffs Impressionismus, der heute aufgrund seiner Unschärfe zu Recht kaum und wenn doch, so nur mit äußerster Vorsicht angewendet wird, problematisch.²³ Da Eggers Impressionismus vorwiegend mit Stimmungskunst assoziiert, ist der Begriff, und dies stellt das eigentliche Problem dar, zur Kennzeichnung des Schauspielstils von

²⁰ Vgl. Erich Kober: *Josef Kainz. Mensch unter Masken*, 1948, S. 335. – Erich Kober, Sohn des Schauspielers Gustav Kober, gibt an, Kainz als Knabe des Öfteren persönlich erlebt zu haben.

²¹ Darüber hinaus sind mir nur zwei weitere wissenschaftliche Monografien bekannt: Doris Heyer: *Interpretation und Wertung von Josef Kainz' Schauspielstil in der Kainzforschung, kritisch gewürdigt und geprüft mit besonderer Berücksichtigung der Berliner Kritiken aus den Jahren 1892-99*. [Dipl.-Arb.] HU Berlin 1960 (die Arbeit stellt über weite Strecken lediglich eine Zitatsammlung dar, die im Titel angekündigte Interpretation und Wertung unterbleibt); Manuela Bünning: *Josef Kainz. Weg und Wirken eines Schauspielers*. Mag. FU Berlin 1990 (Bünning geht im Wesentlichen über die von ihr im Vorwort als zentrale Quelle genannte Kainz-Monografie Richters nicht hinaus).

²² Jörg Eggers: *Die Verwirklichung des Impressionismus in der darstellenden Kunst durch Josef Kainz*. Wien, Univ., Diss., 1964, S. 49f.

²³ Zu Stilbegriffen zur Jahrhundertwende vgl. Peter Sprengel: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1870-1900: Von der Reichsgründung bis zur Jahrhundertwende*, 1998, S. 99ff.

Josef Kainz denkbar ungeeignet: Denn der von Kainz ausgeübten Schauspielkunst wohnt, wie Eggers selbst einräumen muss, stets ein rationales Element inne.²⁴ – Meiner Ansicht nach entwickelte Kainz seine Rollen in verstandesmäßiger Auseinandersetzung mit dem Werk des Dichters, als dessen Vermittler er sich begreift; daher ist er keineswegs einem Schauspieler-Typus zuzurechnen, der in erster Linie sich selbst spielt: Zwar betont er immer auch die eigene Persönlichkeit, seine Schauspielkunst erschöpft sich hierin jedoch keineswegs.

Bereits 1958 hatte Heinz Kindermann die Impressionismus-These, wenn auch mit anderer Akzentuierung als Eggers, vorgebracht: In einer von großem Enthusiasmus für das Schauspiel-Genie Kainz zeugenden Rede erscheint dieser als Erlösergestalt mit messianischen Zügen.²⁵ 1967 gibt sich Kindermann zwar nüchterner, seine Thesen bleiben in wesentlichen Punkten aber gleich: Kainz und Eleonora Duse werden als herausragende Exponenten eines impressionistischen Darstellungsstils betrachtet. Ein weitreichender Einfluss ihrer Schauspielkunst wird behauptet: Es sei zu beobachten, „daß vom Schauspieler her oft paradigmatisch wirkende Vorformen des Menschenbildes geschaffen werden, die nun bei all den Tausenden im Publikum zu teils bewußten, teils unbewußten Wandlungsvorgängen ihrer Lebensgestaltung, ihrer Haltung, ihres Habitus, ihrer ganzen Lebensgebärde führen“. Mit dem von den beiden Schauspielern vertretenen „künstlerischen Menschenbild“ würden überdies bereits viele Probleme zukünftiger Generationen antizipiert.²⁶

Zum einen führt die Ausweitung des Impressionismus-Konzepts auf weitere Schauspieler zu einer großen Beliebigkeit; höchst unterschiedliche schauspielerische Persönlichkeiten, deren einzige Gemeinsamkeit darin besteht, dass sie keinen naturalistischen, realistisch-psychologischen Schauspielstil pflegen, werden unter den Begriff „impressionistische Schauspielkunst“ subsumiert.²⁷ Des Weiteren überschätzt Kindermann die von Kainz auf das Publikum ausgeübte Wirkung bei weitem: Ein sensibler Künstler wie Kainz konnte zwar Veränderungen seiner Umwelt zu einem frühen Zeitpunkt wahrnehmen und besaß die Fähigkeit, diese in seinem Spiel auszudrücken. Hieraus jedoch zu folgern, dass weite Teile des Publikums Kainz nachgeahmt hätten, ist abwegig: In seiner Person verdichtet sich das herrschende Zeitgefühl, ein durch verschiedenste

²⁴ Vgl. Eggers: *Die Verwirklichung des Impressionismus*, S. 57ff.

²⁵ Vgl. Heinz Kindermann: *Huldigung für Josef Kainz*. Die Feier zu Josef Kainz' 100. Geburtstag im Institut für Theaterwissenschaft, 1958, bes. S. 9 u. 11f.

²⁶ Heinz Kindermann: „Schauspielkunst und Lebensform des Impressionismus. Vortrag in der Feierlichen Sitzung der Österreichischen Akademie der Wissenschaften am 19. Mai 1967.“ In: Österreichische Akademie der Wissenschaften (Hrsg.): *Almanach für das Jahr 1967*. 117. Jg., 1968, S. 150-170, S. 151 u. 170. – Ähnliche Thesen vertritt Kindermann in den folgenden Publikationen: „Josef Kainz und der Wandel der Klassiker-Inszenierungen an der Jahrhundertwende.“ In: *Maske und Kothurn* 14 (1968), S. 1-15; *Theatergeschichte Europas*, Bd. VIII, I. Teil, 1968, S. 76ff. u. 210ff.

²⁷ Margret Dietrich wird schließlich neben Kainz und Duse sogar Gertrud Eysoldt miteinbeziehen, vgl. „Impressionismus im österreichischen Theater. Ein Beitrag über physiologisch gestaltende Kunst.“ In: Hans-Peter Bayerdörfer / Karl Otto Conrady / Helmut Schanze (Hrsg.): *Literatur und Theater im Wilhelminischen Zeitalter*, 1978, S. 346-369, S. 367.

Faktoren bedingter und von vielen Menschen getragener gesellschaftlicher Wandel – ein Wandel, den Kainz vielleicht eher als andere erkannt und artikuliert, aber keinesfalls ausgelöst hat. Daneben betont Kindermann einseitig den zukunftsweisenden Charakter des von Kainz präsentierten Menschenbildes und die Modernität des von ihm entwickelten Schauspielstils: Letzterer enthält unzweifelhaft moderne Elemente; Kainz hat in mancher Hinsicht einen Bruch mit im Theater seiner Zeit herrschenden Konventionen herbeigeführt. Auf der anderen Seite ist er jedoch stark mit der Tradition verbunden: Kainz hat zwar einen Großteil seiner Karriere im Deutschen Reich verbracht, prägende Eindrücke hingegen am alten Burgtheater empfangen; ein maßgebliches Charakteristikum der hier gepflegten Schauspielkunst, die Überhöhung der Realität, kennzeichnet auch seinen Schauspielstil.

Es ist nicht möglich, Kainz' Schauspielkunst mit einem einzigen Begriff zu erfassen: Die Besonderheit des von ihm entwickelten Schauspielstils besteht gerade darin, dass dieser nicht einer bestimmten Richtung zugeordnet oder durch einen wie auch immer gearteten ‚Ismus‘ gekennzeichnet werden kann. Als Konsequenz aus dieser Tatsache wird in dieser Arbeit versucht, Kainz in einem Spannungsfeld zwischen Tradition und Moderne anzusiedeln. Dies hat sicherlich auch Nachteile: Die meisten Epochen, Kunstrichtungen oder -stile lassen sich auf diese Weise charakterisieren, der Begriff „Moderne“ ist zudem vielschichtig, seine Bedeutungen wandelten sich im Laufe der Jahrhunderte beständig.²⁸ Doch gibt es gewichtige Argumente, die für eine solche Vorgehensweise sprechen: Um die Jahrhundertwende ist der Begriff „Moderne“ wie kaum ein anderer publizistisch präsent;²⁹ auch in der Diskussion über Kainz und den von ihm kreierte Schauspielstil wird er verwendet – und von den Zeitgenossen mit höchst unterschiedlichen Bedeutungen besetzt: Er konnte positiv konnotiert sein und im Sinne von neuartig, aktuell, gegenwartsnah verwendet werden. Er konnte aber auch abwertend gebraucht werden: Kainz galt vielen Kulturkonservativen als Zerstörer der Tradition. Schließlich gab es gerade unter den Naturalisten Personen, die sich selbst der Moderne zugehörig fühlten, Kainz aber diese Modernität absprachen.

An der Wende zum 20. Jahrhundert herrschte, und dies gilt besonders für die Berliner Naturalisten, ein Moderneverständnis vor, das einen starken Zukunftsbezug aufwies: Bekenntnisse zur Moderne zeugten von einem „Weltgefühl, das seine entscheidende Legitimation nicht aus der Vergangenheit und ihren Autoritäten, sondern aus der Aussicht auf kommende Entwicklungen“ bezog,³⁰ zahlreiche programmatische Schriften stimmten in der „Ausrichtung des

²⁸ Vgl. hierzu den Artikel von Hans Ulrich Gumbrecht: „Modern. Modernität, Moderne.“ In: *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. Hrsg. von Otto Brunner, Werner Conze u. Reinhart Koselleck, Bd. 4, 1978, S. 93-131.

²⁹ Vgl. Georg Bollenbeck: *Tradition, Avantgarde, Reaktion. Deutsche Kontroversen um die kulturelle Moderne 1880-1945*, 1999, S. 27.

³⁰ Sprengel: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1870-1900*, S. 55.

Gegenwartsverständnisses an der Zukunft“ überein.³¹ Viele Vertreter der Wiener Moderne hingegen integrierten den Traditionsbestand in ihre Modernitätskonzepte. So kennzeichnete Hermann Bahr die Literaten des „jungen Oesterreich“ 1893 wie folgt: „Sie verehren die Tradition. Sie wollen nicht gegen sie treten. Sie wollen nur auf ihr stehen. Sie möchten das alte Werk der Vorfahren für ihre neuen Zeiten richten.“³² Moritz Csáky greift diese Sichtweise auf, wenn er feststellt, dass der Begriff „modern“ für viele Vertreter der Wiener Moderne „einerseits einen Gegensatz zwischen Zukunft und Vergangenheit, andererseits freilich zugleich in gewissem Sinne die Vermittlung zwischen diesen beiden Polen“ bedeutete. Künstler wie Gustav Mahler oder Hugo von Hofmannsthal hätten sich zwar primär der Gegenwart verpflichtet gefühlt und versucht, „Empfindungen des Augenblicks“ auszudrücken, sie seien sich jedoch gleichermaßen „der Bedeutung des historischen Erbes für die Gegenwart“ bewusst gewesen.³³

Ein derartiges Moderneverständnis ist auch bei Josef Kainz auszumachen: Er ist der einzige deutschsprachige Schauspieler seiner Epoche, dem es gelungen ist, Tradition und Moderne miteinander zu verbinden. Kainz hat Elemente der Schauspielkunst des alten Burgtheaters aufgegriffen und weiterentwickelt, und auf diese Weise einen neu- und einzigartigen Schauspielstil kreiert – einen Schauspielstil, der seinen Zeitgenossen trotz seiner Traditionsbezüge außerordentlich gegenwartsnah erschienen ist.

³¹ Gumbrecht: „Modern. Modernität, Moderne.“, S. 120. – Eine von Christopher Balme herausgegebene und kommentierte Sammlung von Texten zur *deutschen Theaterreform (1870-1920)* trägt bezeichnenderweise den Titel *Das Theater von Morgen* (1988).

³² Hermann Bahr: „Das junge Oesterreich.“ In: *Deutsche Zeitung* (Wien), 20.09.1893. In: Gotthart Wunberg (Hrsg.): *Das Junge Wien. Österreichische Literatur- und Kunstkritik 1887-1902*, 1976, Bd. 1, S. 363-367, S. 366.

³³ Moritz Csáky: „Die Moderne.“ In: Emil Brix / Patrick Werkner: *Die Wiener Moderne*. Ergebnisse eines Forschungsgesprächs der Arbeitsgemeinschaft Wien um 1900 zum Thema „Aktualität und Moderne“. E. Veröff. d. Österr. Forschungsgemeinschaft, 1990, S. 24-40, S. 30. – Ähnlich äußert sich Carl E. Schorske, der den „Charakter der kulturellen Elite Wiens“ durch eine außergewöhnliche Verbindung von „Traditionalismus und Modernität“ gekennzeichnet sieht (*Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle*, ²1997, S. XVI). Jacques Le Rider überschreibt ein Kapitel, in dem er das Verhältnis von Wiener Künstlern zur Tradition untersucht, mit dem Titel: „Wenn die Modernen die Alten respektieren.“ (*Das Ende der Illusion. Die Wiener Moderne und die Krisen der Identität*, 1990, S. 30.) Vgl. auch Gotthart Wunberg: „Wien und Berlin: Zum Thema Tradition und Moderne.“ In: *Wien – Berlin: Deux sites de la modernité (1900-1930)*, 1993, S. 219-229.

Methodische und quellenkritische Überlegungen

„Stiefkind theatralischer Reflexion ist zweifellos der Schauspieler.“ Diese Aussage Renate Möhrmanns aus dem Jahr 1990 hat auch heute nichts von ihrer Gültigkeit verloren. Möhrmann mutmaßt, die geringe Bereitschaft zur Auseinandersetzung mit Bühnenkünstlern liege nicht zuletzt am Untersuchungsgegenstand selbst: Es bereite „erhebliche Schwierigkeiten“, schauspielerische Leistungen „systematisierender Betrachtung zu unterziehen“.³⁴ Jens Roselt erklärt diese Problematik mit der Flüchtigkeit von Aufführungen, dem transitorischen Charakter von Theaterereignissen, den bereits Lessing hervorgehoben hatte; auch könne „die schauspielerische Leistung nie von der individuellen Persönlichkeit eines Schauspielers abstrahiert werden“, Urteile über darstellerische Leistungen träfen folglich nicht nur ein Kunstprodukt, sondern zugleich einen Menschen. Roselt weist außerdem darauf hin, und dies ist ein wichtiger Grund für die Problematik der Analyse historischer Schauspielkunst, dass Schauspielen „die Nachahmung oder Darstellung des Menschen durch den Menschen“ bedeute und daher abhängig sei vom jeweils herrschenden Menschenbild, von historisch variablen Subjektmodellen.³⁵ Ferner sind biografische Studien, wie Christopher Balme konstatiert, in der deutschsprachigen Theaterwissenschaft seit der Kritik am Positivismus in den 1960er Jahren „in Verruf“ gekommen.³⁶

Die methodische Diskussion der Theaterwissenschaft hat sich in den letzten Jahren zunehmend auf das Gegenwartstheater konzentriert, Geschichtsschreibung ist an den Rand gerückt. In einem kurzen Artikel des jüngst erschienenen *Metzler Lexikon Theatertheorie* wird Theaterhistoriografie als „das ordnende und interpretierende Forschen und Schreiben über Theaterereignisse und -strukturen der Vergangenheit“ definiert.³⁷ Es herrscht heute weitgehend Einigkeit darüber, dass sich eine als Aufführungsgeschichte betriebene Theatergeschichtsschreibung von anderen Kunstwissenschaften in einem Punkt eklatant unterscheidet: Ihr stehen keine Artefakte zur Verfügung, sondern Dokumente über Aufführungen, die zu analysieren und zu interpretieren sind.³⁸ Hans-Peter Bayerdörfer weist auf die „potenzierte Geschichtlichkeit“ von Aufführungen hin: „Zwischen dem Theaterereignis und dem, was davon als Zeugnis sedimentiert [...] bleibt also immer eine Differenz. Aufführungen sind weder völlig rekonstruierbar noch lückenlos dokumentierbar.“³⁹ Das Konzept der historischen

³⁴ Renate Möhrmann: „Bewundert viel und viel gescholten. Schauspieler im Spiegel der Theaterwissenschaft.“ In: Dies. (Hrsg.): *Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung*, 1990, S. 81-106, S. 81.

³⁵ Jens Roselt: „Einführung.“ In: Ders. (Hrsg.): *Seelen mit Methode. Schauspieltheorien vom Barock bis zum postdramatischen Theater*, 2005, S. 8-71, S. 10ff.

³⁶ Christopher Balme: *Einführung in die Theaterwissenschaft*, 1999, S. 125.

³⁷ Friedemann Kreuder: „Theaterhistoriographie.“ In: *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Hrsg. von Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch u. Matthias Warstat, 2005, S. 344-346, S. 344.

³⁸ Vgl. ebd. u. Erika Fischer-Lichte: *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, 2¹⁹⁹⁹, S. 11.

³⁹ Hans-Peter Bayerdörfer: „Probleme der Theatergeschichtsschreibung.“ In: R. Möhrmann (Hrsg.): *Theaterwissenschaft heute*, S. 41-63, S. 48.

Rekonstruktion, wie es Hans Knudsen noch 1970 vertrat,⁴⁰ kann demzufolge keine Gültigkeit mehr beanspruchen. Methoden, die das Rekonstruktionsverfahren der theaterwissenschaftlichen Historiografie ablösen können, sind jedoch erst in Ansätzen erkennbar.

Die älteren Kainz-Monografien weisen vor allem zwei Schwächen auf: Historische Dokumente werden meist völlig beliebig und unreflektiert verwendet, zudem beschränkt man sich auf unter rein ästhetischen Gesichtspunkten vorgenommene Untersuchungen der Theateraufführungen. Neben eingehenden quellenkritischen Überlegungen ist es also erforderlich, eine umfassendere Kontextualisierung vorzunehmen und kulturelle, soziale, historische, politische und ökonomische Bedingungen und Faktoren in die Analyse miteinzubeziehen. – Einige neuere Arbeiten weisen in diese Richtung: Christopher Balme macht angesichts einer Untersuchung der wirtschaftlichen Organisation der „Marke Reinhardt“ auf die interdependente Komplexität ökonomischer, sozialer und ästhetischer Aspekte aufmerksam: „Ein so komplexes Medium wie Theater, das in so hohem Maße von unmittelbaren kulturellen Faktoren abhängt, lässt sich letztlich nur unzureichend anhand ausschließlich ästhetischer Gesichtspunkte erklären. Ebenso wenig überzeugend ist eine Theatergeschichtsschreibung, die sich nur für die wirtschaftliche Basis interessiert und das Verhältnis zum Überbau nur mit pejorativem Unterton diskutieren will.“⁴¹ In seiner Studie über *Max Reinhardt* entwickelt Peter W. Marx Ansätze einer kulturwissenschaftlich ausgerichteten Theaterhistoriografie: Diese könne sich nicht auf Inszenierungsgeschichte beschränken, sie bedeute „stets auch die Analyse des Verhältnisses von Inszenierung und dem Theater als Produktions- und Rezeptionsort“. Zugleich macht er auf die Problematik eines derartigen Unterfangens aufmerksam, indem er nach dem Stellenwert einzelner Aufführungen fragt: „Will man Theatergeschichte nämlich nicht restlos zur Sozialgeschichte reduzieren, ist es wichtig, immer wieder die einzelne Inszenierung, die konkrete Theaterproduktion, in das Zentrum der wissenschaftlichen Auseinandersetzung zu stellen.“⁴²

Auf der Suche nach neuen methodischen Ansätzen ist seit einiger Zeit in verschiedenen Disziplinen immer wieder die Ethnographie herangezogen worden.⁴³

⁴⁰ Vgl. Hans Knudsen: *Deutsche Theatergeschichte*, 21970 [1959], S. X. – Auch in Arbeiten neueren Datums beruft man sich noch auf die Methodik Knudsens, vgl. Carsten Niemann: *Die Schauspielerin Gertrud Eysoldt als Darstellerin der Salome, Lulu, Nastja, Elektra und des Puck im Berliner Max-Reinhardt-Ensemble*. Frankfurt, Univ., Diss., 1993, S. 8 u. S. 145, Anm. 3.

⁴¹ Christopher Balme: „Die Marke Reinhardt. Theater als modernes Wirtschaftsunternehmen.“ In: *Max Reinhardt und das Deutsche Theater. Texte und Bilder aus Anlass des 100-jährigen Jubiläums seiner Direktion*. Hrsg. von Roland Koberg (u.a.), 2005, S. 41-49, S. 49.

⁴² Peter W. Marx: *Max Reinhardt. Vom bürgerlichen Theater zur metropolitanen Kultur*, 2006, S. 19. – Hier auch eine Zusammenfassung der Methodendiskussion der theaterwissenschaftlichen Historiografie der letzten Jahre (vgl. ebd., S. 14ff.).

⁴³ Bereits in den 1980er Jahren machte der New Historicism ethnographische Ansätze für die Literaturgeschichte fruchtbar. Jüngst hielt Iris Därmann ein „Plädoyer für eine Ethnologisierung der Kulturwissenschaft(en)“, vgl. „Statt einer Einleitung.“ In: Dies. / Christoph Jamme (Hrsg.): *Kulturwissenschaften. Konzepte, Theorien, Autoren*, 2007, S. 7-33.

1994 versucht Balme, Theaterhistoriografie und Kulturanthropologie zusammenzubringen;⁴⁴ Marx spricht sich unter Berufung auf Balme dafür aus, Methoden aus der Ethnographie, speziell Clifford Geertz' Konzept der „dichten Beschreibung“, für die Theatergeschichtsschreibung zu nutzen.⁴⁵ – Geertz entwickelt einen symbolischen Kulturbegriff: Er betrachtet den Menschen mit Max Weber als ein Wesen, „das in selbstgesponnene Bedeutungsgewebe verstrickt ist“, wobei er Kultur als dieses Gewebe ansieht.⁴⁶ Ethnographie stellt für ihn „dichte Beschreibung“ dar; ein Merkmal sei, dass sie „mikroskopisch“ erfolge: Dies meine nicht, dass „es keine großangelegten ethnologischen Interpretationen ganzer Gesellschaften, Zivilisationen, Weltereignisse usw. geben könne“, sondern bedeute lediglich, dass man sich „solchen umfassenden Interpretationen und abstrakteren Analysen von der sehr intensiven Bekanntschaft mit äußerst kleinen Sachen her nähert“.⁴⁷ Balme betrachtet es als wesentliches Verdienst von Geertz, das wissenschaftliche Interesse auf die „Mikroperspektive der zu untersuchenden Gesellschaft“ gelenkt zu haben;⁴⁸ Marx spricht sich dafür aus, immer wieder auf die einzelne Inszenierung zurückzugreifen, um von hier aus Aussagen über größere Zusammenhänge zu treffen.⁴⁹ – Bei der Untersuchung der künstlerischen Entwicklung von Kainz ist die Annäherung von „kleinen Sachen her“ in mehrfacher Hinsicht geboten: Bei der Analyse einzelner Auführungen, anhand derer die Entwicklung seines Schauspielstils verfolgt werden kann; darüber hinaus im Hinblick auf eine detaillierte Untersuchung der verschiedenen Theater, an denen der Künstler im Laufe seiner Karriere gearbeitet hat, um so seine konkreten Arbeitsbedingungen zu ermitteln.

„Herr Edison sollte Etwas erfinden, was den Phonographen mit dem Kinetoskop zu vereinigter Wirkung brächte. Auf diese Weise würde es möglich werden, ganze Theaterszenen für Aug' und Ohr gleichzeitig festzuhalten. Des Mimen Kunst wäre dann nicht mehr für den Augenblick geboren.“⁵⁰ Dieser 1895 von Paul Schlenther geäußerte Wunsch ging nicht in Erfüllung: Die Einführung des Tonfilms wird Kainz nicht mehr erleben, von ihm existieren keine bewegten Bilder. Doch nimmt Kainz im Mai 1902 sechs unterschiedliche Titel für die Deutsche Grammophon Gesellschaft auf – einzigartige Dokumente, die jedoch nur bedingt aussagekräftig sind: Die Tonaufnahmen, insgesamt nicht länger als

⁴⁴ Vgl. Balme: „Kulturanthropologie und Theatergeschichtsschreibung. Methoden und Perspektiven.“ In: Erika Fischer-Lichte (Hrsg.): *Arbeitsfelder der Theaterwissenschaft*, 1994, S. 45-57.

⁴⁵ Vgl. Marx: *Max Reinhardt*, S. 20f.

⁴⁶ Clifford Geertz: „Dichte Beschreibung. Bemerkungen zu einer deutenden Theorie von Kultur.“ In: Ders.: *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*,¹⁰ 2007, S. 7-43, S. 9.

⁴⁷ Ebd., S. 30. – Zur Auseinandersetzung mit Geertz' Ansatz vgl. Gerhard Fröhlich / Ingo Mörth (Hrsg.): *Symbolische Anthropologie der Moderne. Kulturanalysen nach Clifford Geertz*, 1998; Volker Gottowik: „Zwischen dichter und dünner Beschreibung: Clifford Geertz' Beitrag zur *Writing Culture*-Debatte.“ In: Därmann / Jamme: *Kulturwissenschaften*, S. 119-142.

⁴⁸ Balme: „Kulturanthropologie und Theatergeschichtsschreibung“, S. 52.

⁴⁹ Vgl. Marx: *Max Reinhardt*, S. 21.

⁵⁰ P.S.: „Deutsches Theater. Shakespeare: *Romeo und Julia*.“ In: *Vossische Zeitung*, 12.09.1895.

gut fünfzehn Minuten, sind von schlechter Qualität, unter großem Zeitdruck und mit wenig Interesse von Seiten des Künstlers entstanden. Beim Hören dieser Aufnahmen werden der zeitliche Abstand von mehr als einhundert Jahren und der extreme Wandel sprecherischer Stile deutlich; um die Besonderheit der Sprechkunst von Kainz, die auf seine Zeitgenossen eine ungemein faszinierende Wirkung auszuüben vermochte, nachvollziehbar zu machen, müssen immer auch ergänzend schriftliche Zeugnisse herangezogen werden. – Da Kainz nicht nur als großer Schauspieler, sondern auch als herausragender Vortragskünstler seiner Epoche galt, soll das Wirken des letzteren im Mittelpunkt der Untersuchung des IV. Kapitels stehen.⁵¹

Wie Claudia Balk festhält, erwartet man heute von Theaterfotografien, dass sie einen hohen Informationswert und große Authentizität besitzen, sie einen Teil des Bühnenbilds und Schauspieler in Aktion zeigen; es handelt sich um dokumentarische Szenenfotos, die während einer Aufführung auf der Bühne gemacht werden.⁵² Die vielen von Kainz erhaltenen Fotografien können solchen Ansprüchen nicht genügen – und entsprechen damit den zur damaligen Zeit herrschenden Standards der Theaterfotografie: Zum überwiegenden Teil handelt es sich um im Atelier entstandene Rollen- und Zivilporträts. Mit Hilfe dieser Rollenporträts lassen sich vornehmlich Aussagen über Maske und Kostüm des Schauspielers machen: Sie entsprachen bei den Klassiker-Aufführungen weitgehend der Zeitmode des Historismus, der sich Kainz hinsichtlich der Kostümwahl, hier zeigt sich der prägende Einfluss der Meininger, verpflichtet fühlte.

Auf den Rollenporträts nimmt Kainz meist konventionelle Posen ein: So präsentiert er, wie viele andere Künstler vor und nach ihm, seinen Hamlet als nachdenklich blickenden Mann mit einem Totenschädel in der Hand. Gerade die Merkmale, die ihn als Schauspieler auszeichnen – seine ungeheure Beweglichkeit, seine expressive Gestik –, kann man auf den Rollenporträts nicht erkennen; lediglich einige der Fotografien lassen erahnen, über welche differenzierte mimische Ausdrucksmittel er verfügte.⁵³ Es existieren sogar einige Bühnenaufnahmen von Kainz, etwa ein Foto zur Aufführung von Sudermanns *Das Ewig-Männliche* (1896): Doch auch hier sind keineswegs Künstler in Aktion zu sehen; es haben sich lediglich die an der Aufführung mitwirkenden Schauspieler versammelt und für ein Foto im Halbkreis aufgestellt.⁵⁴ Eine solche Vorgehensweise war vornehmlich technischen Voraussetzungen geschuldet: Einerseits reichte die übliche Bühnenbeleuchtung nicht aus, um fotografieren zu können; es mussten daher zusätzliche Lichtquellen eingesetzt werden. Die Schauspieler

⁵¹ Der sprecherische Stil, den Kainz als Schauspieler entwickelt hat, wird bereits zuvor an verschiedenen Stellen behandelt, vgl. bes. S. 76f., 86ff., 199 und 239f. der vorliegenden Arbeit.

⁵² Vgl. Claudia Balk: *Theaterfotografie. Eine Darstellung ihrer Geschichte anhand der Sammlung des Deutschen Theatermuseums*, 1989, S. 9.

⁵³ Im Anhang dieser Arbeit sind daher neben Fotografien der ‚großen‘ Rollen von Kainz auch solche weniger bedeutender Rollen abgedruckt, auf denen seine Mimik besonders ausdrucksstark ist.

⁵⁴ Es handelt sich um ein frühes Beispiel einer auf der Bühne entstandenen Fotografie; das Foto ist abgedruckt bei Balk: *Theaterfotografie*, S. 44. – Zum Folgenden vgl. ebd., S. 43ff.

waren zum anderen gezwungen stillzuhalten; unwillkürliche Bewegungen führten dazu, dass die Fotografie verwackelte oder unscharf wurde. Erst Mitte der 1920er Jahre sollte es technisch möglich werden, in Innenräumen Momentaufnahmen von sich bewegenden Personen zu machen.⁵⁵ Angesichts dieser Entwicklung äußerte sich Hugo von Hofmannsthal 1925 enttäuscht über die Theaterfotografie der Vergangenheit: „Dergleichen Aufnahmen in ihrer wachsförmigen Starrheit verscheuchen sogar aus der Erinnerung das, was den eigentlichen Zauber der Bühne ausmacht: das zarte, ununterbrochene Fließen des mimischen Lebens.“⁵⁶ – Ein Urteil, das auch auf die meisten der von Kainz erhaltenen Fotografien zutrifft: Aufschluss über die konkrete Rollengestaltung oder den Einsatz schauspielerischer Mittel erlauben sie nicht, von der Möglichkeit, den „Zauber der Bühne“ einzufangen, ganz zu schweigen.

Aus diesen Gründen kommt den schriftlichen Zeugnissen zu Kainz eine besondere Bedeutung zu. Neben nur sporadisch erfolgenden Anmerkungen in Briefen oder Tagebüchern sind die regelmäßig erscheinenden Rezensionen in Tageszeitungen und Zeitschriften die wichtigsten Rezeptionstexte zu Theateraufführungen. Eine möglichst breite Materialbasis ist erforderlich, um nicht-repräsentative Kritikerurteile auszumachen und Verzerrungen auszuschließen.⁵⁷ Das Quellenmaterial ist jedoch schwer zugänglich: Während *Die Fackel* oder *Die Schaubühne* als Reprints vorliegen, ist die Situation bei Tageszeitungen problematischer: Nur von wenigen prominenten Kritikern wie Hermann Bahr, Otto Brahm, Alfred Kerr oder Ludwig Speidel ist eine Auswahl ihrer Feuilletons in Buchform publiziert worden; Sammelbände wie *Berlin – Theater der Jahrhundertwende* oder *Von der Freien Bühne zum politischen Theater* haben ihren Schwerpunkt bei Aufführungen zeitgenössischer Dramatik. Für die vorliegende Arbeit konnten ferner Rezensionen folgender Zeitungen aus Beständen der Bayerischen Staatsbibliothek München, des Instituts für Zeitungsforschung Dortmund und der Österreichischen Nationalbibliothek Wien berücksichtigt werden: Für die ersten Karrierestationen von Kainz ist dies jeweils die wichtigste Lokalzeitung; für Berlin sind es mit *Vossischer Zeitung* und *Berliner Börsen-Courier* zwei auflagenstarke liberale Tageszeitungen, mit der *Täglichen Rundschau* ist es ein kleineres, im Laufe der Jahre zunehmend national-konservativ orientiertes Blatt; für das USA-Gastspiel die *New York Times*; für Wien liegt mit der *Neuen Freien Presse* die führende Tageszeitung vor, sie wird durch Kritiken diverser Wiener Zeitungen aus dem Nachlass Kainz des ÖTM ergänzt.

Der Schwerpunkt der Theaterkritiken dieser Zeit liegt generell auf dem Dramentext; dies ist bedingt durch den hohen Stellenwert, der dem Dichterwort zugesprochen wurde, hat aber auch pragmatische Gründe: bei Nachtkritiken

⁵⁵ Vgl. ebd., S. 60.

⁵⁶ Brief von Hugo von Hofmannsthal an Hans Böhm vom 20.12.1925. Zit. n. ebd., S. 66.

⁵⁷ Vgl. hierzu auch die Einleitung zu Norbert Jaron / Renate Möhrmann / Hedwig Müller: *Berlin – Theater der Jahrhundertwende. Bühnengeschichte der Reichshauptstadt im Spiegel der Kritik (1889-1914)*, 1986, S. VII-XII, S. IX.

konnte man hier gut vorarbeiten.⁵⁸ Dennoch ist die Sachlage bei Kainz relativ gut: Er erlangte bereits frühzeitig einen hohen Bekanntheitsgrad und stand im Mittelpunkt des Interesses von Publikum und Presse; des Weiteren hatte er seinen Schwerpunkt im Bereich der klassischen Dramatik, die in Rezensionen nicht in dem Ausmaß behandelt wurde, wie dies bei zeitgenössischer Dramatik geschah; es blieb also genügend Raum für die Besprechung seiner schauspielerischen Leistung. – Ziel bei der Auswahl der Rezensionen ist es, ein möglichst differenziertes Bild von Kainz zu zeichnen und die Vielfalt der Meinungen über ihn vorzustellen. Unzweifelhaft ragt ein Alfred Kerr aus dem Gros der Kritiker heraus und wirkt noch heute interessant, weil er Extrempositionen einnahm, zuspitzte und provozierte. Dagegen versuchten heute vergessene, zu Lebzeiten jedoch beliebte und einflussreiche Kritiker wie Isidor Landau (*Berliner Börsen-Courier*) oder Hugo Wittmann (*Neue Freie Presse*) eine mittlere und vermittelnde Position einzunehmen; sie waren liberal bis gemäßigt konservativ eingestellt, standen künstlerischen Innovationen aufgeschlossen, allzu weitgehenden Experimenten hingegen skeptisch gegenüber. Diese Kritiker wirken aus heutiger Sicht oft bieder und langweilig, doch sind auch ihre Rezensionen zu berücksichtigen: Sie schrieben für das liberale Bürgertum, das mehrheitlich das Publikum von Kainz war; da sie die Bedürfnisse ihrer Leserschaft befriedigen mussten und sich daher immer auch an dessen Geschmack zu orientieren hatten, repräsentieren sie gleichsam die Stimme des Publikums.

Bei der Auswertung der schriftlichen Zeugnisse muss stets der historische Abstand zu ihnen reflektiert werden. Begriffe, die auch gegenwärtig noch Verwendung finden, bedeuteten im früheren Sprachgebrauch oft etwas anderes und bedürfen daher einer inhaltlichen Präzisierung: Dies betrifft Bezeichnungen wie „Regie“, „Inszenierung“ oder „Realismus“. Ausführliches Zitieren aus den Quellen ist notwendig: Zum einen, da ein Großteil der in dieser Arbeit verwendeten Quellen schwer zugänglich ist und auf diese Weise die Überprüfbarkeit der aus ihnen gezogenen Schlüsse möglich ist. Die Angabe des Pressetenors oder eine kurze Paraphrase der Kritik sind aus einem weiteren Grund nicht ausreichend: Denn es ist nicht allein wichtig zu wissen, dass ein Kritiker eine schauspielerische Leistung lobt oder ablehnt, sondern auch, warum und mit welchen Worten er dies tut. Argumentationsstil und Vokabular sind bedeutsam, da oft Begriffe verwendet wurden, die bei den Zeitgenossen bestimmte Assoziationen wachriefen, ohne dass ein Sachverhalt explizit mitgeteilt werden musste. So gebrauchten Naturalisten gewisse Begriffe, um die ihrer Ansicht nach überkommene ‚Weimarer Schule‘ zu kennzeichnen; andere Ausdrücke wurden verwendet, um das Virtuosenentum, für viele Kritiker das Übel der Schauspielkunst schlechthin, zu benennen.

Unvoreingenommene Kunstbetrachtung gibt es nicht; immer fließen Voreinstellungen in Rezensionen mit ein. Quasi objektive Beschreibungen der Realität

⁵⁸ Vgl. Malte Möhrmann: „Über das Flüchtige und das Fixieren. Die Sprache der Theaterkritik.“ In: R. Möhrmann (Hrsg.): *Theaterwissenschaft heute*, S. 165-186, S. 170ff.

werden nicht vorgenommen, selbst wenn mancher Kritiker dies für sich beanspruchen mag. Es werden, im Gegenteil, meist zutiefst subjektive Eindrücke mitgeteilt. Zwei Grundbedeutungen des Begriffs „Geschmack“ können unterschieden werden: Zum einen der „private Geschmack“, die „ästhetische Grundorientierung von Individuen“, auf der anderen Seite der „öffentliche Geschmack“ als ein „System von gesellschaftlichen Konventionen“. In manchen Fällen kaum nachvollziehbar ist die Entstehung des privaten Geschmackes; problematisch ist etwa, „ob Geschmack als Qualität eines Individuums (etwa als ein Charakterzug) aufgefaßt werden kann und ob diese Qualität anderen Menschen empirisch zugänglich ist“. Nicht zuletzt spielen persönliche Vorlieben, Sympathien und Antipathien eine Rolle; eine Problematik, die bei der Bewertung des Schauspielers in potenziert Form auftritt. Auch der öffentliche Geschmack ist keineswegs eindeutig zu bestimmen, da beispielsweise immer wieder moralische Wertvorstellungen oder Vorurteile in die vermeintlich rein ästhetische Urteilsbildung mit hineinspielen können.⁵⁹

Wenn auch die Bestimmung aller Faktoren, die zur Bildung eines Geschmacksurteils führen, kaum möglich ist, so soll doch versucht werden, zumindest annäherungsweise zu ermitteln, welche Kriterien der Beurteilung der schauspielerischen Leistung von Kainz jeweils zugrunde gelegt wurden. Dies gilt einerseits für den ästhetischen Bereich; gerade in der Zeit des Wirkens von Kainz existierten verschiedenste ästhetische Normen nebeneinander, die sich obendrein bei einzelnen Rezensenten im Laufe der Jahre gewandelt haben: Wird Kainz von einem Kritiker anders beurteilt als zuvor, ist zu fragen, ob sich tatsächlich Kainz' Stil geändert hat oder aber die ästhetischen Ideale des Kritikers nun andere sind. Am Beispiel der Metropolen Berlin und Wien zeigt sich indes, dass auch den hier herrschenden unterschiedlichen Mentalitäten eine entscheidende Bedeutung bei der Aufnahme schauspielerischer Leistungen zukommt: Ein Teil des Wiener Publikums stellte völlig andere Erwartungen an einen Schauspieler als die Berliner und lehnte Kainz allein deshalb ab, weil er jahrelang im Deutschen Reich gewirkt hatte. Ferner hat es Spekulationen über eine jüdische Herkunft von Kainz gegeben und es ist nicht auszuschließen, dass dies die Urteilsfindung mancher Kritiker beeinflusst hat: Die Existenz eines vorgeblich spezifisch „jüdischen Schauspielstils“ ist ein Thema, das bisher in der Sekundärliteratur kaum Beachtung gefunden hat; ihm wird daher im zweiten Teil dieser Arbeit eingehend nachgegangen.

⁵⁹ Rudolf Lütke / Martin Fontius: „Geschmack / Geschmacksurteil.“ In: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Hrsg. von Karlheinz Barck (u.a.), Bd. 2, 2001, S. 792-819, S. 793.

Zum Aufbau dieser Arbeit

Bevor die einzelnen Stationen der schauspielerischen Karriere von Kainz im Einzelnen behandelt werden, soll ein Bezugsrahmen für die Einordnung und Bewertung seiner künstlerischen Leistung wie auch der einzelnen Theater, an denen er wirkte, geschaffen werden; es werden daher zunächst allgemeine Tendenzen der Entwicklung des Theaterwesens und der Schauspielkunst bis zum späteren 19. Jahrhundert skizziert. Prinzipiell ist die weitere Abfolge chronologisch: In den Anfangsjahren strenger, da in dieser Zeit noch entscheidende Veränderungen des Schauspielstils von Kainz stattfinden; ab 1890, als sich sein Stil bereits grundlegend ausgebildet hat, kann die strenge Chronologie zugunsten einer mehr an Rollen- und Themenkomplexen orientierten Ordnung aufgegeben werden. Da Kainz fast vierzig Jahre auf der Bühne gestanden und im Laufe seiner Karriere unzählige Rollen gespielt hat, kann nur ein Bruchteil aller Rollengestaltungen untersucht werden: Sicherlich liegt der Schwerpunkt bei der Auswahl auf ‚großen‘, für die Karriere von Kainz bedeutenden Rollen sowie solchen, die noch heute bekannt sind; doch sollen auch Misserfolge und Rollen in der heute längst vergessenen zeitgenössischen Erfolgsdramatik exemplarisch berücksichtigt werden. Erstmals konnte ein Rollenverzeichnis mit allen von Kainz gespielten Rollen erstellt werden, es ist dieser Arbeit im Anhang beigelegt.

Zu Beginn der einzelnen Kapitel wird ein Profil des jeweiligen Umfelds von Kainz erstellt. Allgemeine Befunde zur Theatersituation im 19. Jahrhundert reichen hier nicht aus: Trotz vielfacher Übereinstimmungen sind die Unterschiede zwischen den verschiedenen Theatern und Städten beträchtlich. Fast immer mangelt es an fundierter Sekundärliteratur zu den einzelnen Theatern; da erschöpfende Untersuchungen im Rahmen dieser Arbeit nicht erfolgen können, sind Fragestellungen wie diese zuweilen nur ansatzweise zu klären: Welche Organisationsform besitzt das Theater und wie sieht seine ökonomische Situation aus? Welche ästhetischen Vorstellungen hat die Theaterleitung? Welche Abhängigkeiten bestehen zwischen den Schauspielern und dem Regisseur, Direktor, Monarchen oder Theaterbesitzer? Wie ist das Repertoire aufgebaut? Wie das Ensemble zusammengesetzt? An welche Publikumsschichten wendet sich das Theater? Welche Erwartungen richten Publikum und Presse an das Theater?

Verfolgt man die Karrierestationen von Kainz, der in seinem Leben verschiedene Formen von Theater durchlaufen hat, entsteht zugleich ein mosaikartiges Bild von Theater an der Wende zum 20. Jahrhundert: Kainz wirkte an einer Wiener Übungs- und Dilettantenbühne, an Stadttheatern im ländlichen wie im urbanen Raum, an Hoftheatern unterschiedlichster Prägung, am führenden Privattheater ebenso wie an einer Vorstadtbühne Berlins, er erlebte außerdem Höhen und Tiefen des Gastspielwesens.

Teil 2

Theaterhistorischer Kontext

Während des gesamten 19. Jahrhunderts, verstärkt jedoch in seiner zweiten Hälfte, vollzogen sich im Theaterwesen des deutschsprachigen Raumes fundamentale Wandlungsprozesse.⁶⁰ Seit Ende des 16. Jahrhunderts erstmals Wandertruppen aus Italien, England, Frankreich und den Niederlanden in die deutschsprachigen Länder gekommen waren, hatten sich die theaterbetrieblichen Organisationsformen stetig ausdifferenziert. Im 19. Jahrhundert bildete sich schließlich ein dezentrales Theatersystem heraus, das Hoftheater, Nationaltheater, Stadttheater und Privattheater umfasste; daneben existierten private Theatervereine und Liebhaberbühnen. Bedingt durch Vielstaaterei und die späte Bildung eines Nationalstaats gab es in den deutschen Ländern während des 19. Jahrhunderts kein richtungweisendes Theaterzentrum, sondern zahlreiche Städte, an deren Theatern jeweils unterschiedliche Aufführungs-, Darstellungs- und Sprechstile gepflegt wurden. Bedeutende Theaterstädte wie München oder Berlin erreichten zwar eine gewisse Strahlkraft, doch konnten sie nicht stilbildend wirken. Erst den Meiningern gelang es im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts, auf ihren ausgedehnten Tournéeen ein Theaterkonzept zu präsentieren, das weit über den deutschsprachigen Raum hinaus seine Wirkung entfaltete. Nach Gründung des Deutschen Reiches vergingen Jahre, bis Berlin eine führende Stellung in der deutschen Theaterlandschaft erobern konnte.

Waren die Höfe bis zum letzten Drittel des 18. Jahrhunderts von italienischen und französischen Gesellschaften bespielt worden und in dieser Zeit allein der Unterhaltung des Hofes vorbehalten, wurden im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts vermehrt Hoftheater eingerichtet, an denen deutsche Schauspieler auftraten; auch dem bürgerlichen Publikum war jetzt gegen Entrichtung eines Eintrittsgeldes der Besuch gestattet. Neben den Hoftheatern gab es Stadt- und Privattheater, die Übergänge zwischen diesen beiden nichthöfischen Theaterformen waren fließend: Bereits seit Mitte des 18. Jahrhunderts waren in den größeren Städten Theater eingerichtet worden, die von Schauspielergesellschaften für begrenzte Zeit gepachtet und bespielt wurden. Das kurze Bestehen des 1767 eröffneten Hamburger Nationaltheaters hatte gezeigt, dass das Bürgertum die dauerhafte Finanzierung eines unabhängigen Bildungstheaters nicht als seine Aufgabe betrachtete; ein Zustand, der im 19. Jahrhundert fortbestand. Die meisten Städte sahen ein Theater lediglich als zusätzliche Einnahmequelle an: Die Gebäude wurden verpachtet und von ihren Direktoren als

⁶⁰ Zum Folgenden vgl. Manfred Brauneck: *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters*, Bd. 3, 1999, bes. S. 12ff.; Ute Daniel: *Hoftheater: Zur Geschichte des Theaters und der Höfe im 18. und 19. Jahrhundert*, 1995; Fischer-Lichte: *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, S. 61ff.; Peter Schmitt: *Schauspieler und Theaterbetrieb. Studien zur Sozialgeschichte des Schauspielerstandes im deutschsprachigen Raum 1700-1900*, 1990.

Privatunternehmen geführt; die Leistung der Kommunen beschränkte sich vornehmlich auf die unentgeltliche Überlassung der Räumlichkeiten oder eine Reduzierung der vielfältigen Abgaben, selten erfolgten direkte finanzielle Zuschüsse. Die Theater wurden zumeist nur halbjährlich, während der lukrativen Wintersaison, bespielt; den Rest des Jahres konnte ein Teil der Künstler an Sommertheatern Beschäftigung finden, andere mussten sich mit der Übernahme nichtkünstlerischer Tätigkeiten durchschlagen oder waren arbeitslos. Die Direktionen waren meist von kurzer Dauer; es galten die Gesetze privater Unternehmensführung; Theater mussten einnahmeorientiert geführt werden. Ein langlebiger, künstlerisch herausragendes Privattheater wie das 1843 in Hamburg gegründete Thalia Theater war eine Ausnahmeerscheinung.

Seit den 1760er Jahren war wiederholt der Nationaltheatergedanke geäußert worden; eine bürgerliche Theaterkultur sollte entstehen, die Entwicklung einer deutschen Dramatik und Schauspielkunst sollte befördert werden, außerdem wurde – teils voller Hoffnung, teils aber auch mit großer Enttäuschung – eine Wechselwirkung zwischen Nationalbühne und Nation behauptet.⁶¹ Ab dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts gab es Theater, die den Titel „Nationaltheater“ trugen: 1776 ernannte Kaiser Joseph II. das Wiener Hoftheater zum „Nationaltheater nächst der k. k. Burg“, 1786 wurde das Berliner Hoftheater zum Nationaltheater erklärt, in München führte das Hoftheater seit 1806 den Namen „Königliches Hof- und Nationaltheater“. Dies darf allerdings nicht darüber hinwegtäuschen, dass derartige Nationaltheater ihrer Organisationsform nach Hoftheater blieben und als solche geführt wurden: Es herrschte eine hierarchische Ordnung, an deren Spitze der jeweilige Monarch stand. Zwar gab es während des 19. Jahrhunderts auch Theatermänner bürgerlicher Herkunft, die die künstlerische Leitung höfischer Theater übernahmen.⁶² Doch setzte im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts die Zeit der ‚Kavaliersintendanten‘ ein: Die Theaterleitung wurde Adligen übertragen; die Herkunft entwickelte sich zum entscheidenden Kriterium, die künstlerische Befähigung der Intendanten hingegen war nebensächlich. So hatte der Gardeleutnant Botho von Hülsen über Jahrzehnte die Generalintendanz der Königlichen Bühnen zu Berlin inne – eine Zeit, in der die künstlerische Entwicklung stagnierte.

Eine Neubelebung erhielt der Nationaltheatergedanke in der Periode des Vormärz; 1848 forderte Eduard Devrient, Theaterhistoriker und Leiter des Karlsruher Hoftheaters, das Theaterwesen unter Aufsicht des Staates zu stellen und eine öffentlich subventionierte, künstlerisch unabhängige Nationalbühne zu etablieren.⁶³ Doch das kulturpolitische Reformprogramm Devrients wurde nicht

⁶¹ Erinnert sei an die Äußerungen Lessings im 101.-104. Stück der *Hamburgischen Dramaturgie* (1769) oder die Schillers in seiner Schaubühnenrede (1784).

⁶² Etwa Goethe in Weimar, Dingelstedt in München, Weimar und Wien, oder Laube in Wien. – Zum Folgenden vgl. Brauneck: *Die Welt als Bühne*, Bd. 3, S. 21ff.

⁶³ Vgl. Eduard Devrient: *Das Nationaltheater des Neuen Deutschlands. Eine Reformschrift*. In: Ders.: *Geschichte der deutschen Schauspielkunst*. 2 Bde. Neu hrsg. von Rolf Kabel u. Christoph Trilse, 1967, Bd. 2, S. 393-424.

umgesetzt; erst in der Weimarer Republik wird das Theaterwesen dem Kultusministerium unterstellt, Hoftheater werden in Staatstheater umgewandelt werden. Viele Zeitgenossen sahen bereits zuvor im Deutschen Theater Berlin ihren Traum eines deutschen Nationaltheaters verwirklicht, obwohl es sich bei diesem um ein Privattheater handelte.

Um 1815 setzte ein Trend zu einer „Rebarockisierung“⁶⁴ des Theaters ein, der bis weit ins 19. Jahrhundert hinein anhielt: Das Sprechtheater, das im bürgerlichen Bildungstheater der Aufklärung eine zentrale Stellung innehatte, verlor gegenüber Oper und Ballett an Bedeutung; zugleich wurden Elemente von Oper und Ballett ins Sprechtheater aufgenommen, visuelle theatralische Komponenten wie Bühnenausstattung und Kostüme wurden immer wichtiger. Diese Entwicklung dynamisierte sich im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts;⁶⁵ den technischen Neuerungen im Bereich der Beleuchtung – seit den 1880er Jahren wurde elektrisches Licht eingesetzt – kommt eine besondere Bedeutung für die Schauspielkunst zu, da durch sie eine differenziertere Mimik möglich wurde. Die Oper nahm speziell im Repertoire der Hoftheater einen zentralen Stellenwert ein; war sie in früheren Zeiten Repräsentationskunst der Monarchen gewesen und hatte der Unterhaltung des Adels gedient, begann sie sich nun auch beim zahlenden bürgerlichen Publikum einer zunehmenden Beliebtheit zu erfreuen.

Für den Zeitraum von 1849 bis 1899 hat Helmut Schanze für das Berliner Hoftheater folgende Verteilung des Repertoires ermittelt: Die Oper erreichte 38 Prozent der Gesamtzahl der Aufführungen; beim Sprechtheater dominierten unterhaltsame Gattungen: Lustspiel, Posse und Schwank kamen zusammen auf einen Anteil von fast 30 Prozent, während es Schauspiel, Trauerspiel und Drama zusammen auf einen Anteil von gut 27 Prozent brachten. Die Bühnenwerke klassischer Autoren, zu denen Lessing, Goethe, Schiller, Kleist, Shakespeare, Moreto und Molière gezählt wurden, lagen innerhalb des Sprechtheaterbereichs bei durchschnittlich einem Drittel der Aufführungen. Ein Vergleich mit dem Frankfurter Stadttheater im gleichen Zeitraum zeigt, dass die Verteilung nach Gattungen tendenziell ähnlich war; doch ergeben sich höhere Werte bei unterhaltsamen Genres wie Posse und Schwank, geringere bei den ‚ernsten‘ Gattungen.⁶⁶ – Generell ist festzuhalten, dass sowohl Spielplangestaltung als auch künstlerisches Niveau der Aufführungen bei verschiedenen Stadttheatern höchst unterschiedlich ausfallen konnten.

⁶⁴ Erika Fischer-Lichte präzisiert den Terminus „Rebarockisierung“ dahingehend, dass er „nur die Wiederaufnahme einzelner Elemente des Barocktheaters, nicht aber ihre Funktion und allgemeine Intention“ betrifft („Das deutsche Drama und Theater.“ In: *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft*, Bd. 16, 1985, S. 153-192, S. 161). – Zum Folgenden vgl. ebd., S. 153f. u. 160f.

⁶⁵ Vgl. hierzu Christopher Balme: „Die Bühne des 19. Jahrhunderts: Zur Entstehung eines Massenmediums.“ In: Franz Norbert Menneier / Bernhard Reitz (Hrsg.): *Amusement und Schrecken. Studien zum Drama und Theater des 19. Jahrhunderts*, 2006, S. 11-27.

⁶⁶ Vgl. Helmut Schanze: *Drama im bürgerlichen Realismus (1850-1890). Theorie und Praxis*, 1973, S. 106ff. u. 120. – Die Situation des Stadttheaters in Frankfurt ist eine besondere, da hier kein Hoftheater existierte; nichthöfische Theater erhielten sonst oft nur Konzessionen für Lustspiele.

Entscheidender Kostenfaktor beim Unterhalt eines Theaters war das Personal: Bei Stadttheatern betrug der Anteil der Personalkosten am Gesamtetat Mitte des 19. Jahrhunderts um die 70 Prozent. Die Ensemblegröße lag bei einem Hoftheater durchschnittlich bei 20 Schauspielern und 14 Schauspielerinnen, bei einem Stadttheater bei 16 männlichen und 11 weiblichen, bei einem kleineren Privattheater bei 14 männlichen und 10 weiblichen Darstellern. Im Laufe des 19. Jahrhunderts nahmen Gastspiele einzelner Schauspieler zu; da diese trotz erhöhter Eintrittspreise auf ein enormes Publikumsinteresse stießen, stellten sie selbst bei einer hohen Gage des Gastes einen großen finanziellen Gewinn für das Theater dar. Während städtische und private Theaterunternehmen weitgehend ohne direkte Zuschüsse auskommen mussten, erhielten Hoftheater zur Unterhaltung ihres Spielbetriebs eine großzügige finanzielle Unterstützung: 30 bis 80 Prozent des Gesamtetats wurden durch Subventionen bestritten.⁶⁷

Eine einschneidende Veränderung der Theaterlandschaft erfolgte mit der Einführung einer neuen Gewerbeordnung, 1869 zunächst für den Norddeutschen Bund, 1871 dann auch für das Deutsche Reich.⁶⁸ Die Gewerbefreiheit erstreckte sich nun auf theatralische Unternehmungen aller Art, es kam zu zahlreichen Theatergründungen: Allein auf dem Gebiet des Norddeutschen Bundes entstanden innerhalb eines Jahres 90 neue Theater; hatte es vor 1870 innerhalb des Gebiets des späteren Deutschen Reichs 200 Theater gegeben, verdreifachte sich ihre Anzahl bis 1896. Auch die Publikumsstruktur der Theater erlebte in dieser Zeit einen grundlegenden Umbruch: War der Besuch der teuren Hof- und Stadttheater bislang nur wenigen – nämlich Adel und höherem Bürgertum – vorbehalten gewesen, wurde der Theaterbesuch nun auch für breitere Schichten erschwinglich; die neu entstandenen Bühnen boten ein differenziertes Angebot, um verschiedenste Bedürfnisse zu befriedigen. Vor allem in den größeren Städten, wo die Bevölkerung rasch zunahm und unterschiedliche soziale Schichten nach Unterhaltung verlangten, etablierten sich diverse Formen von Theater: Neben den ‚eigentlichen‘ Theatern entstanden unzählige Kleinkunsthöhlen; Varieté, Tingeltangel und Singspielhalle.

Weiterhin stand das Theaterwesen nicht unter Aufsicht des Kultusministeriums, sondern unter der des Innenministeriums und der Polizei. Anfangs war in der Gewerbeordnung lediglich verlangt worden, dass der Konzessionär nicht vorbestraft ist, erst später wurden wirtschaftliche Sicherheit und Bildung gesetzlich gefordert. Bei den Theaterleitern handelte es sich oft nicht um Theaterfachleute, sondern um Geschäftsmänner, die in erster Linie am finanziellen

⁶⁷ Vgl. Schmitt: *Schauspieler und Theaterbetrieb*, S. 33ff.

⁶⁸ Zum Folgenden vgl. Max Martersteig: *Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert*,²1924 [1904], S. 697ff.; Julius Bab: *Das Theater der Gegenwart*, 1928, S. 3ff.; Max Bucher: „Drama und Theater.“ In: *Realismus und Gründerzeit*, Bd. 1, 1981, S. 136-151, S. 147f.; Hans-Peter Bayerdörfer: „Theater und Bildungsbürgertum zwischen 48er Revolution und Jahrhundertwende.“ In: *Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert*, Teil 3, 1992, S. 42-64; Ruth Freydank: „Berliner Geschäftstheater.“ In: Wolfgang Jansen (Hrsg.): *Unterhaltungstheater in Deutschland*, 1995, S. 19-28; Sascha Kiefer: *Dramatik der Gründerzeit: deutsches Drama und Theater 1870-1890*, 1997, S. 15ff.

Erfolg ihrer Unternehmung interessiert waren. Theaterkonkurse waren an der Tagesordnung, die Situation verschärfte sich nochmals durch die Weltwirtschaftskrise 1873 und die darauf folgende schwere Depression.

Um dem enormen Konkurrenzdruck standhalten zu können, wurde das Repertoire der Privattheater zunehmend von Lustspielen, Schwänken, Possen und unterhaltsamen Schauspielen dominiert. Mit Einführung der Gewerbefreiheit hatten die Hoftheater zwar ihr Monopol auf Klassiker und ernste Dramen eingebüßt, mussten jedoch die Konkurrenz der Privattheater auf diesem Gebiet kaum fürchten: Die Aufführung klassischer Dramatik war selten; wenn doch, so erfolgte sie meist im Zusammenhang mit einer Feier zum Geburts- oder Todestag eines klassischen Dichters, oder im Rahmen des Gastspiels eines bekannten Schauspielers, der sich aus Zeitgründen oftmals nicht mit dem Ensemble abstimmen konnte – bei einer solchen Aufführung stand der Star im Vordergrund und präsentierte seinen Part, während das Ensemble auf die Rolle des Stichwortgebers reduziert wurde. Die Aufführung klassischer Dramen wurde aber auch von den meisten subventionierten Hoftheatern vernachlässigt: Die Intendanten konzentrierten ihre finanziellen Mittel auf die aufwendige Ausstattung der Oper, für sorgfältige Proben beim Schauspiel blieb häufig keine Zeit.

Aus Sicht vieler Zeitgenossen erreichte die Entwicklung des Theaters zu dieser Zeit einen Tiefstand: Julius Bab klagt, die „Folgen dieser schrankenlosen Freiheit für den Gründungsseifer“ seien „verheerend“ gewesen.⁶⁹ Martersteigs bitteres Resümee lautet: „Die Aufführungen des Schauspiels sanken unter den neuen Verhältnissen fast überall auf ein trostloses niederes Niveau: die ödeste Routine, oberflächlichste Relation der Auffassung, die nüchternste und abgeschmackteste Ausstattung, eine graue, stumpfe Langeweile [...]“.⁷⁰ Man kann die Einführung der Theaterfreiheit und ihre Folgen aus heutiger Perspektive positiver beurteilen: Peter W. Marx plädiert dafür, das „Wuchern‘ des Theaters und die Kurzlebigkeit vieler Ensembles und Formen [...] nicht als ein Symptom der Schwäche“, sondern als „Ausdruck der sie tragenden kulturellen Dynamik und Vielfalt“ aufzufassen.⁷¹ Sascha Kiefer betont, nicht zuletzt seien durch das „hochentwickelte Berliner Theaterleben wesentliche Voraussetzungen für den Erfolg ‚moderner‘ Tendenzen“ geschaffen worden; sei es für die Durchsetzung der naturalistischen Dramatik oder für den Bau technisch gut ausgerüsteter privater Theatergebäude.⁷² – Besonders die Tatsache, dass sich in vielen zeitgenössischen Darstellungen Kritik an Missständen des Theaterwesens mit kulturkritischen Topoi, mit Moderne- und Großstadtkritik, verbindet,⁷³ mag heute befremden. Doch erscheint die Kritik der Zeitgenossen in zweierlei Hinsicht

⁶⁹ Bab: *Das Theater der Gegenwart*, S. 4.

⁷⁰ Martersteig: *Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert*, S. 702.

⁷¹ Peter W. Marx: „Zur Proliferation des bürgerlichen Theaters im 19. Jahrhundert.“ In: Friedemann Kreuder (u.a.) (Hrsg.): *Theaterhistoriographie*, 2007, S. 133-149, S. 148.

⁷² Kiefer: *Dramatik der Gründerzeit*, S. 22.

⁷³ Vgl. hierzu Peter W. Marx: *Ein theatralisches Zeitalter*, 2008, S. 40ff.

berechtigt: Wenn auch der Konkurrenzdruck innovative Theaterarbeit beförderte, so machte diese nur einen Bruchteil der gesamten Theaterproduktionen aus; unter ästhetischen Gesichtspunkten musste ein Großteil der Aufführungen enttäuschen. Zudem ist gerade für die ersten Jahre nach Einführung der Gewerbefreiheit, einer Phase des ungebremsten Kapitalismus auch im Kunstbetrieb, zu konstatieren, dass dieser Wettbewerb eine Vielzahl verheerender Auswirkungen mit sich brachte: Die breite Masse der Schauspieler war ohne soziale Absicherung in ausbeuterischen Verhältnissen beschäftigt.

Bis Mitte des 19. Jahrhunderts rekrutierten Schauspieler ihren Nachwuchs vorwiegend aus den eigenen Reihen; für den Zeitraum der Geburt in den Jahren 1820 bis 1840 hat Peter Schmitt folgende Verteilung der Berufe der Eltern ermittelt: Fast 58 Prozent waren selbst Schauspieler, gut 17 Prozent kamen aus dem öffentlichen Dienst, jeweils knapp 7 Prozent waren Kinder von Handwerkern und Kaufleuten, knapp 6 Prozent entstammten dem Adel.⁷⁴ Der relativ hohe Anteil von Beamtenkindern unter dem Schauspielernachwuchs ist damit zu erklären, dass den meisten von ihnen einerseits der Aufstieg ins höhere Beamten-tum aus finanziellen Gründen verschlossen war, sie auf der anderen Seite eine Tätigkeit als Handwerker oder kaufmännischer Angestellter als sozialen Abstieg ansahen. Demgegenüber erschien gerade der erfolgreiche Schauspieler ein annehmbares Berufsziel zu sein: Die Gagen an Hoftheatern und größeren Stadttheatern waren mit dem Einkommen vieler Beamter vergleichbar, einem Bühnenstar war der Verkehr in höchsten gesellschaftlichen Kreisen möglich.

Für den Adel war der Beruf des Schauspielers nicht standesgemäß. Besonders unter Kaufleuten und Handwerkern hielten sich hartnäckig Vorurteile, wie sie bereits Knigge in *Über den Umgang mit Menschen* geäußert hatte: Künstler würden zu einem „den sinnlichen Freuden gewidmeten Leben“ neigen und daher nur „selten noch Geschmack an ernsthaften Geschäften“ finden. Das Schauspiel bewirke zwangsläufig eine Deformierung des Charakters: Die „tägliche Abwechslung von Rollen benimmt dem Charakter die Eigenheit“, was schließlich zu einer „Verstellung“ des Schauspielers im täglichen Leben führe.⁷⁵ 1887 behandelt Nietzsche im 361. Aphorismus der *Fröhlichen Wissenschaft* das „Problem des Schauspielers“, als dessen Merkmale er anführt: „Die Falschheit mit gutem Gewissen; die Lust an der Verstellung [...]; das innere Verlangen in eine Rolle und Maske, in einen *Schein* hinein; ein Ueberschuss von Anpassungs-Fähigkeiten aller Art [...].“ Nietzsche macht diese negativen Eigenschaften des Schauspielers oder des schauspielerischen Verhaltens speziell bei Juden, dem „Volk der Anpassungskunst par excellence“, und bei Frauen aus.⁷⁶

⁷⁴ Vgl. Schmitt: *Schauspieler und Theaterbetrieb*, S. 96. – Zum Folgenden vgl. ebd., S. 108ff.; Devrient: *Geschichte der deutschen Schauspielkunst*, Bd. 2, S. 385ff.

⁷⁵ Adolph Freiherr von Knigge: *Über den Umgang mit Menschen* [1790]. Hrsg. von Gert Ueding, 2001, S. 347 u. 353.

⁷⁶ Friedrich Nietzsche: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. Hrsg. von Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, Bd. 3, 1999, S. 608f.

Hatten die Kinder der Schauspieler bei den Wandertruppen noch durch kontinuierliche Beobachtung ihr Handwerk gelernt, fiel diese Art der Ausbildung mit der Etablierung stehender Theater weg. Zwar waren seit Ende des 18. Jahrhunderts höfische Theaterpflanzschulen eingerichtet worden, die vornehmlich billiges Personal für den eigenen Theaterbetrieb heranzogen; im 19. Jahrhundert hatte man an größere Hoftheater angegliederte Theaterbildungsanstalten geschaffen; es hatte Pläne für die Einrichtung staatlicher Schulen gegeben; im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts schließlich waren vermehrt institutionalisierte private Theaterschulen entstanden: So war 1874 in Wien die als vorbildlich geltende Schauspielschule des Konservatoriums der Gesellschaft der Musikfreunde eingerichtet worden – die Mehrheit der Schauspieler im deutschsprachigen Raum wurde jedoch bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts entweder gar nicht auf ihren Beruf vorbereitet oder von erfahrenen Schauspielern angeleitet. Fähigkeiten, die von künftigen Schauspielern erwartet wurden, waren vor allem körperliche Gesundheit, gutes Aussehen, Lesefähigkeit und eine korrekte Aussprache. Verstärkt seit den 1830er Jahren fand eine zunehmende Spezialisierung statt: Künstler wurden nicht länger in Schauspiel und Oper gleichzeitig eingesetzt, sie erhielten außerdem eine ihrer Kunstgattung entsprechende Ausbildung.⁷⁷

Mit der rapide anwachsenden Zahl der Theater stieg auch der Bedarf an Schauspielern: Im Deutschen Reich vermehrte sich ihre Anzahl von 1870 bis 1896 von fünf- auf fünfzehntausend.⁷⁸ Immer mehr meist nicht oder schlecht ausgebildete junge Menschen drängten zum Theater: Das schauspielerische Niveau sank; es herrschte ein Überangebot an Schauspielern, was den Theaterleitern erlaubte, diesen ihre Bedingungen zu diktieren. Bis auf wenige Ausnahmen – Beschäftigte an Hoftheatern und großen Stadttheatern, und natürlich die gut bezahlten Stars – herrschte unter dem künstlerischen Personal der Theater große Armut, die Gagen lagen oft unterhalb des Existenzminimums. Einer Einkommensstatistik der Saison 1904/1905 zufolge hatten 16,5 Prozent der Schauspieler ein Jahreseinkommen von über 2000 Mark, bei 12,5 Prozent lag dieses zwischen 1500 und 2000 Mark, bei 43 Prozent zwischen 1000 und 1500 Mark, bei 20,5 Prozent zwischen 700 und 1000 Mark, bei 5 Prozent betrug es bis 700 Mark, 2,5 Prozent erhielten als Volonteeure kein Einkommen.⁷⁹ Künstler waren überdurchschnittlich oft von Erkältungs-, Hals- und Lungenkrankheiten, Alkoholismus und Nervenleiden betroffen; die soziale Absicherung bei Krankheit, Invalidität und Arbeitslosigkeit war bis ins 20. Jahrhundert hinein unzureichend.

⁷⁷ Vgl. Schmitt: *Schauspieler und Theaterbetrieb*, S. 111ff.; Hans Doerry: *Das Rollenfach im deutschen Theaterbetrieb des 19. Jahrhunderts*, 1926, S. 32f.

⁷⁸ Vgl. Martersteig: *Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert*, S. 698.

⁷⁹ Vgl. Schmitt: *Schauspieler und Theaterbetrieb*, S. 57ff. u. 84ff.; Manfred Brauneck: *Literatur und Öffentlichkeit im ausgehenden 19. Jahrhundert. Studien zur Rezeption des naturalistischen Theaters in Deutschland*, 1974, S. 11ff. – Eine frühere Statistik liegt nicht vor, doch war die Situation der Schauspieler laut Brauneck in den 1890er Jahren wohl weitaus prekärer (vgl. ebd., S. 13).

Zur Entwicklung der Schauspielkunst im 19. Jahrhundert

Seit dem 18. Jahrhundert hatte es immer wieder Versuche gegeben, neuartige Schauspielstile zu entwickeln: In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts war die ‚Leipziger Schule‘ entstanden; ein Versuch der Prinzipalin Caroline Neuber, in Zusammenarbeit mit Johann Christoph Gottsched das französische klassizistische Theater nachzuahmen. Dies geschah durch die Übernahme des höfischen Tanzmeister-Stils mit seinen gezierten Bewegungen sowie durch die Adaption des Alexandrinerverses, der die auf deutschen Bühnen verbreitete Prosa ablösen sollte. Es entwickelte sich eine Deklamationspraxis, die Devrient als „outriertes Pathos mit den lange vibrierenden Ach’s und O’s“ charakterisiert. Da der Alexandriner einer natürlichen Sprachbehandlung entgegenstehe, hätten die Schauspieler das Versmaß überdeutlich betont und der Vortrag hätte „eine wiederkehrende Modulation, eine gesangsartige Monotonie“ bekommen.⁸⁰ Martersteig gibt an, dass die „groteske Deklamation“ und „das ihr anhaftende Wesen der pathetischen Geste“ bereits bei den Zeitgenossen bald in Misskredit geraten seien.⁸¹ Einzelne Merkmale dieses Sprechstils – etwa die genaue Markierung von Reim und Zäsur im Vers oder die Betonung von Vokalen, ihr Zerdehnen und Tremolieren – werden sich bis ins frühe 20. Jahrhundert erhalten.⁸² In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts hatte sich mit der ‚Hamburger Schule‘ ein realistischer Schauspielstil etabliert, realistisch im Sinne einer „an der empirisch gegebenen Natur orientierten“ Schauspielkunst.⁸³ Herausragende Vertreter dieser Richtung waren schauspielerische Persönlichkeiten wie Conrad Ekhof und sein Antipode Friedrich Ludwig Schröder; ihnen gelang es, die Forderungen der Theoretiker der Aufklärung umzusetzen und durch die Herstellung der Illusion von Wirklichkeit beim Zuschauer Empfindungen hervorzurufen.

Vom bürgerlichen Illusionstheater wiederum setzte sich Goethe bewusst ab; die von ihm aus der Praxis heraus entwickelten Prinzipien sind von nicht zu unterschätzender Bedeutung für die Entwicklung der Schauspielkunst im gesamten 19. Jahrhundert.⁸⁴ Als einen der „vornehmsten“ Grundsätze des Weimarer Hoftheaters bezeichnete Goethe 1802: „der Schauspieler müsse seine Persönlichkeit verleugnen und dergestalt umbilden lernen, daß es von ihm abhänge, in gewissen Rollen, seine Individualität unkenntlich zu machen.“ Goethe war ein Verfechter des Ensemblegedankens; dennoch arrangierte er wiederholt Gastauftritte August Wilhelm Ifflands in Weimar: Ifflands Schauspielstil betrachtete er als vorbildlich, da dieser aus jeder seiner Rollen „ein Ganzes zu machen“ verstehe

⁸⁰ Devrient: *Geschichte der deutschen Schauspielkunst*, Bd. 1, S. 293.

⁸¹ Martersteig: *Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert*, S. 156.

⁸² Vgl. Ulrich Kühn: *Sprech-Ton-Kunst. Musikalisches Sprechen und Formen des Melodrams im Schauspiel- und Musiktheater (1770-1933)*, 2001, S. 45.

⁸³ Fischer-Lichte: *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, S. 133. – Zum Folgenden vgl. ebd.

⁸⁴ Vgl. Meyer-Kalkus: *Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert*, 2001, S. 229 u. Kühn: *Sprech-Ton-Kunst*, S. 53ff.

und hierbei „immer kunstmäßig und schön“ erschein.⁸⁵ In den „Regeln für Schauspieler“⁸⁶ verlangt Goethe ein von allen Provinzialismen freies Sprechen und eine deutliche, reine Aussprache jedes einzelnen Wortes sowie die exakte Wiedergabe des Textes. Bei der Deklamation, die scharf von der Rezitation unterschieden wird, fordert er einen leidenschaftlichen und lebendigen Ausdruck. Die Deklamation zeichnet sich darüber hinaus durch ein hohes Maß an Musikalität aus: Goethe meint, man könne sie als „prosaische Tonkunst“⁸⁷ bezeichnen; dennoch müsse der Deklamierende stets den Sinn des einzelnen Wortes wie auch des gesamten Textes beachten. Goethe warnt, weder in „Singen“ noch in „Monotonie“ oder den „Predigerton“ zu verfallen.⁸⁸ Harmonie und Grazie sollen den körperlichen Ausdruck des einzelnen Schauspielers beherrschen; im Ganzen sei das Theater „als ein figurloses Tableau anzusehen, worin der Schauspieler die Staffage macht“.⁸⁹ – Mit einem solchen Aufführungsstil wird keine Natürlichkeit im Sinne einer einfachen Naturnachahmung angestrebt, im Gegenteil: die bewusst vorgenommenen Stilisierungen betonen den Kunstcharakter der Aufführung, die Autonomie der Kunst.⁹⁰

In den folgenden Jahrzehnten dominierte auf deutschen Bühnen ein Schauspielstil, der durch die „Wiederaufnahme äußerlich-rhetorischer Mittel“, „hohle Deklamation“, eine „Vorliebe für große pathetische Gesten und malerische Posen“, und die Einordnung der marionettenhaft wirkenden Schauspieler im Tableau gekennzeichnet ist.⁹¹ Der frühe Theaterhistoriker Devrient ist der Ansicht, bereits Mitte des 19. Jahrhunderts hätte die unreflektierte Übernahme einzelner Prinzipien der als mustergültig betrachteten Weimarer Aufführungspraxis „inhaltlose Routine“ bewirkt.⁹² Überdies weist er auf den Einfluss romantischer Trivialdramatik hin: Autoren wie Zacharias Werner und Adolph

⁸⁵ Johann Wolfgang Goethe: „Weimarisches Hoftheater.“ In: Ders.: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe*, Bd. 6.2, 1988, S. 692-703, S. 693f.

⁸⁶ Sie gehen auf mündliche Ausführungen Goethes vor den Schauspielschülern Wolff und Grüner 1803 zurück; 1824 erstellte Eckermann mit Zustimmung Goethes eine Kompilation aus verschiedenen Materialien, die erstmals 1832 veröffentlicht wurde (vgl. ebd., S. 1195f.). – Zu einer ausführlichen Darstellung der „Regeln“ und Goethes Bühnenstil vgl. Fischer-Lichte: *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, 143ff.; Meyer-Kalkus: *Stimme und Sprechkünste*, S. 228ff.; Kühn: *Sprech-Ton-Kunst*, S. 53ff.; Walter Hinck: *Goethe – Mann des Theaters*, 1982.

⁸⁷ Goethe: „Regeln für Schauspieler.“ In: Ders.: *Sämtliche Werke*, Bd. 6.2, S. 725-745, § 21, S. 730.

⁸⁸ Ebd., § 21, S. 730.

⁸⁹ Ebd., § 83, S. 744.

⁹⁰ Vgl. Fischer-Lichte: *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, S. 155. – Meyer-Kalkus hinterfragt einige der Regeln, da sie sprachlichen wie auch körperlichen Ausdrucksmitteln die Lebendigkeit entzogen hätten (vgl. *Stimme und Sprechkünste*, S. 243). Hinck weist auf den Einfluss höfischer Konventionen und auf die Analogien zu Tanzvorschriften hin. Er betont die Orts- und Zeitgebundenheit der Anleitungen; die Veräußerlichung des unter Goethe gepflegten Aufführungsstils hätten indes Epigonen zu verantworten (vgl. *Goethe*, S. 12ff.). – Beide Ansichten haben ihre Berechtigung: Die problematischen Entwicklungen der Folgezeit waren einerseits bereits in einigen Vorstellungen Goethes angelegt, sie sind andererseits durch eine inadäquate Rezeption befördert worden, wobei die Manierismen der sog. Weimarer Schule selbstverständlich nicht Goethe persönlich anzulasten sind.

⁹¹ Fischer-Lichte: „Das deutsche Drama und Theater.“, S. 160.

⁹² Devrient: *Geschichte der deutschen Schauspielkunst*, Bd. 2, S. 172.

Müllner hätten mit ihren in Versen gehaltenen Schicksalstragödien, die aufgrund ihrer Form und Thematik eine realistische Spiel- und Sprechweise nicht zuließen, eine folgenschwere Entwicklung eingeleitet: Einige Schauspieler seien zu „singenden Rezitationen“ übergegangen.⁹³ Laut Devrient entwickelte sich das Versprechen bald zu einer regelrechten Mode, doch fehlte es den Schauspielern an der Fähigkeit zu seiner korrekten Ausführung: Es wurden einfach alle Silbenmaße, Reime und Zäsuren hervorgehoben; Worte wurden nicht mehr sinngemäß, sondern nur noch entsprechend der Deklamationsmelodie betont. Unabhängig vom Sinn des jeweiligen Textes wurden bestimmte Wörter in stereotyper Weise immer gleich betont; so sprach man Hass oder Rache stets mit kräftiger Stimme, während Liebe, Freude, Herz in einem gerührten, schmeichelnden Ton gesprochen wurden. Außerdem wirkte sich das Vorbild Ifflands negativ aus: Da dieser aufgrund seiner Kurzatmigkeit nicht in der Lage war, bei längeren Textpassagen das Tempo zu beschleunigen, kreierte er den Effekt der Dehnung; dieser wurde alsbald von anderen Schauspielern nachgeahmt und geriet zur bloßen Manier. – Tendenzen wie diese führten zum für das 19. Jahrhundert charakteristischen Eindruck von hohler Deklamation und falschem Pathos.

Da das Primat der Stimme herrschte, wurden körperliche Ausdrucksmittel vernachlässigt; sie dienten zur Unterstreichung des Wortes, waren meist stereotyp, steif und geziert. Es herrschte ein gemessener, bewegungsarmer Darstellungsstil, der oft zur Pose erstarre. Aufwendige Kostüme schränkten die Beweglichkeit in den beliebten Ausstattungsstücken zusätzlich ein. Beim Hoftheater orientierte man sich noch bis nach der Wende zum 20. Jahrhundert an höfischen Normen, an Anstands- und Kleidungsregeln, es galt: „keine Liebesszene ohne Sicherheitsabstand bei Umarmungen und Küssen, keine nackten Knie ohne das berüchtigte fleischfarbene Trikot, kein Bettler ohne Frack“.⁹⁴

Die Existenz einer monotonen Spielweise wurde zudem durch das Rollenfachsystem befördert: Schauspieler gestalteten ihre Rollen nicht individuell, sondern spielten sie standardisiert, ‚nach der Schablone‘; sie statteten sie stets mit den gleichen Zügen aus und benutzten ähnliche Ausdrucksmittel, die sie sich für ihr Fach zurechtgelegt hatten. Das Personal eines Theaters umfasste ab 1850 Helden, jugendliche Helden und Liebhaber, Liebhaber und Bonvivants, Charakterdarsteller, Charakterkomiker, schüchterne Liebhaber und Naturburschen, Heldenväter, bürgerliche Väter, Chargen und kleine Rollen sowie entsprechende

⁹³ Ebd., S. 76. – Den Einfluss der populären Schicksals- und Schauerdramatik der Romantik betont auch Fischer-Lichte (vgl. „Das deutsche Drama und Theater.“, S. 153ff.). – Zum Folgenden vgl. Devrient: *Geschichte der deutschen Schauspielkunst*, Bd. 2, S. 172ff.

⁹⁴ Daniel: *Hoftheater*, S. 361. – Graf Hochberg, Intendant des Königlichen Schauspiels Berlin, wurde 1903 verabschiedet, weil die Kaiserin fand, eine Schauspielerin sei zu leicht bekleidet auf der Bühne erschienen (vgl. ebd., S. 384, Anm. 12). Marx konstatiert einen „direkten Einfluss [Kaiser Wilhelms] auf Spielplan, Darstellungsstil und Engagements an den Preußischen Hofbühnen“ (*Ein theatralisches Zeitalter*, S. 363). – Der Feststellung Braunecks: „An den Hoftheatern des 19. Jahrhunderts fand kein höfisches Theater mehr statt.“ (*Die Welt als Bühne*, Bd. 3, S. 16), ist daher in dieser generalisierenden Form nicht zuzustimmen: Eine gänzliche Verbürgerlichung der Hoftheater hat nicht stattgefunden.

weibliche Fächer. Mit der Dramatik Ibsens, des Naturalismus und dem verstärkten Aufkommen des Regisseurs im modernen Sinne hatte sich im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts ein Wandel der künstlerischen Auffassungen durchzusetzen begonnen: Viele Rollen ließen sich nicht ins alte Fachsystem einordnen, der typisierte Fachvertreter konnte den Anforderungen des Theaters nicht mehr genügen, adäquat erschien nun der individuelle Charakterdarsteller.⁹⁵

Während an größeren Theatern das starre Rollenfachsystem sukzessiv zugunsten einer flexibleren individuellen Besetzungspraxis aufgebrochen wurde, blieb das Prinzip der Fachbesetzung besonders an kleineren Provinztheatern auch Ende des 19. Jahrhunderts aus rein pragmatischen Gründen bestehen. Das Rollenfachsystem erleichterte einerseits das Engagement: Da gerade Direktoren in abgelegenen Provinzstädten nicht alle Schauspieler persönlich aussuchen oder ihnen ein Engagementgastspiel finanzieren konnten, war es effizienter, sich ein vakantes Rollenfach durch einen Theateragenten vermitteln zu lassen; das Agenturwesen war bereits in den 1830er Jahren entstanden. Des Weiteren konnte ein Theaterleiter davon ausgehen, dass jeder Schauspieler bestimmte, seinem Fach zugehörige Rollen bereits beherrschte, so dass diese vor einer Vorstellung nur noch aufzufrischen waren. Da an kleineren Theatern drei bis vier Produktionen pro Woche neu herausgebracht wurden, war eine solche Praxis unabdinglich. Viele Schauspieler betrachteten das Rollenfachsystem nicht nur als Beschneidung ihrer individuellen Entfaltungsmöglichkeiten, denn es schützte sie vor der Willkür des Theaterleiters, indem es ihnen einen Einsatz nach ihrer Befähigung in einem vertraglich festgelegten Fach zusicherte.

1873 wurde vom Deutschen Bühnenverein erstmals ein Kontraktformular entworfen, das das Engagement des Bühnenmitglieds für eine Kunstgattung vorsah: Der Künstler wurde lediglich als Schauspieler, Sänger oder Tänzer verpflichtet; 1876 wurde diese Regelung obligatorisch.⁹⁶ Dennoch blieb de facto sowohl bei Theaterleitern und Schauspielern als auch bei Publikum und Theaterkritik oftmals eine Orientierung am offiziell abgeschafften Rollenfachsystem bestehen. Eine der Auswirkungen war, dass es weiterhin schematisierte, althergebrachte Vorstellungen hinsichtlich der Besetzung einer Rolle gab: So waren Romeo, Don Carlos und Prinz von Homburg dem Fach des jugendlichen Helden und Liebhabers zugehörig; von einem Vertreter dieses Faches verlangte man einen dem Schönheitsideal der Zeit entsprechenden athletischen Akteur. Ein Schauspieler, dessen äußere Erscheinung diese Anforderungen nicht erfüllte, hatte es schwer, Publikum und Kritik von seinen schauspielerischen Qualitäten zu überzeugen. Unter derartigen Vorurteilen und konventionellen Vorstellungen hatte auch Josef Kainz, besonders zu Beginn seiner Karriere, zu leiden: Er war nur mittelgroß und schwächig, viele seiner Zeitgenossen empfanden ihn als hässlich – dem Ideal des jugendlichen Helden und Liebhabers entsprach er nicht.

⁹⁵ Vgl. Doerry: *Das Rollenfach*, bes. S. 101ff. u. 120; Gerhard Ebert: *Der Schauspieler. Geschichte eines Berufes. Ein Abriss*, 1991, S. 226ff.

⁹⁶ Vgl. Doerry: *Das Rollenfach*, S. 124f.

Theaterwissenschaft

herausgegeben von Michael Gissenwehler und Jürgen Schläder

- Band 17: Barbara Kaesbohrer: **Die sprechenden Räume** · Ästhetisches Begreifen von Bühnenbildern der Postmoderne. Eine kunstpädagogische Betrachtung
2010 · 250 Seiten · ISBN 978-3-8316-0956-7
- Band 16: Ilse Wolfram: **200 Jahre Volksheld Andreas Hofer auf der Bühne und im Film**
2010 · 430 Seiten · ISBN 978-3-8316-0932-1
- Band 15: Judith Eisermann: **Josef Kainz – Zwischen Tradition und Moderne** · Der Weg eines epochalen Schauspielers
2010 · 450 Seiten · ISBN 978-3-8316-0913-0
- Band 14: Frank Halbach: **Ahasvers Erlösung** · Der Mythos vom Ewigen Juden im Opernlibretto des 19. Jahrhunderts
2009 · 344 Seiten · ISBN 978-3-8316-0834-8
- Band 13: Alexandra Coffey: **Höllischer Ehrgeiz und himmlische Macht** · Herrschafts- und Magiediskurse im Theater der englischen Renaissance
2009 · 498 Seiten · ISBN 978-3-8316-0793-8
- Band 12: Michael Gissenwehler: **Chinas Propagandatheater 1942–1989**
2008 · 270 Seiten · ISBN 978-3-8316-0791-4
- Band 11: Michael Gissenwehler, Gerd Kaminski (Hrsg.): **In der Hand des Höllenfürsten sind wir alle Puppen** · Grenzen und Möglichkeiten des chinesischen Figurentheaters der Gegenwart
2008 · 200 Seiten · ISBN 978-3-8316-0773-0
- Band 10: Yvonne Poppek: **Was ist ein Dorn?** · Die Shakespeare-Inszenierungen des Theaterregisseurs Dieter Dorn
2006 · 508 Seiten · ISBN 978-3-8316-0679-5
- Band 9: Verena Bach: **Im Angesicht des Teufels** · Seine Erscheinung und Darstellung im Film seit 1980
2006 · 360 Seiten · ISBN 978-3-8316-0636-8
- Band 8: Florian Odenwald: **Der nazistische Kampf gegen das ›Undeutsche‹ in Theater und Film 1920–1945**
2006 · 412 Seiten · ISBN 978-3-8316-0632-0
- Band 7: Mohamed Mostafa Hassan: **Osiris** · Die theatrale Auseinandersetzung mit ägyptischen Mythen
2006 · 236 Seiten · ISBN 978-3-8316-0583-5
- Band 6: Helmut von Ahnen: **Das Komische auf der Bühne** · Versuch einer Systematik
2006 · 320 Seiten · ISBN 978-3-8316-0569-9
- Band 5: Doris Sennfelder: **Moitié italien, moitié français** · Untersuchungen zu Gioachino Rossinis Opern »Mosè in Egitto«, »Maometto II«, »Moïse et Pharaon ou Le passage de la Mer Rouge« und »Le siège de Corinthe«
2005 · 320 Seiten · ISBN 978-3-8316-0502-6
- Band 4: Alexandra Delic: **La Vida es un Carnaval – Karnevaleske Gegenwelten in San Juan Chamula und Veracruz**
2003 · 184 Seiten · ISBN 978-3-8316-0287-2

Band 3: Christiane Plank-Baldauf: **Die melodramatische Szene in der Oper des 19. Jahrhunderts** · Eine musikdramatische Ausdrucksform
2005 · 290 Seiten · ISBN 978-3-8316-0247-6

Band 2: Astrid Betz: **Die Inszenierung der Südsee** · Untersuchung zur Konstruktion von Authentizität im Theater
2001 · 314 Seiten · ISBN 978-3-8316-0017-5

Band 1: Katharina Keim, Peter M. Boenisch, Robert Braunmüller (Hrsg.): **Theater ohne Grenzen** · Festschrift für Hans-Peter Bayerdörfer zum 65. Geburtstag
2003 · 504 Seiten · ISBN 978-3-8316-0237-7

Erhältlich im Buchhandel oder direkt beim Verlag:

Herbert Utz Verlag GmbH, München

089-277791-00 · info@utzverlag.de

Gesamtverzeichnis mit mehr als 3000 lieferbaren Titeln: www.utzverlag.de