

5 Schauspielerausbildung an der *Königlichen Musikschule* in München ab 1876

In diesem Kapitel wird die Pädagogik der National- und Charaktererziehung in ihrer konkreten Umsetzung im 19. Jahrhundert rekonstruiert. Dies erfolgt anhand der Schauspielausbildung an der *Königlichen Musikschule*. An ihr wirkte der Schauspieler, Regisseur und Intendant Ernst Possart als Professor. Die Schauspielklasse nahm ihren Betrieb ohne nähere Bestimmung der Methode und der Ziele auf. Die Charakter- und Nationalerziehung wurde vorausgesetzt. Dafür stand die leitende Lehrperson. Die Fallstudie legt dieses Schulkonzept in vier Schritten dar:

Zunächst erfolgt eine Lektüre von Ausbildungsprotokollen. Hier lässt sich die allmähliche Umwandlung der Rhetorik als Unterrichtsfachs aufzeigen. Sodann wird das Leben und Wirken des Schauspielers und Regisseurs Ernst Possart an der *Königlichen Musikschule* in München und im Umfeld des Münchner Hoftheaters vorgestellt. Die Ausbildung war zu dieser Zeit noch weitgehend personalisiert organisiert, vollzog sich also im Meister-Schüler-Verhältnis. Der biografischen Annäherung folgt eine Wissensgeschichte der Stimm- und Sprechausbildung zurzeit Possarts. Hier wird aufgezeigt, welches Wissen insbesondere zur Stimm- und Sprechausbildung durch die Gesangspädagogen Julius Hey und Martin Härtinger an der *Königlichen Musikschule* zurzeit Possarts kursierte. Ein Exkurs zur experimentellen Phonetik von Eduard Sievers beschließt in einem vierten und letztem Schritt das Argument, insofern hieran aufgezeigt werden kann, wie sich Theorie und Praxis in den Jahren nach 1870 ausdifferenzieren.

Im 19. Jahrhundert prägten nicht allein schriftlich fixierte Traktate, Methoden und Theorien, sondern vor allem auch gelebtes, personengebundenes Wissen die Schauspielausbildung. Theorie und Praxis waren noch wenig voneinander getrennt; Begriffe wie ›Kompetenz‹, ›Technik‹ oder ›Methode‹ wurden durch den individuellen ›Charakter‹ ersetzt. Während sich die moderne Wissenschaft zunehmend theoretisch und experimentell ausrichtete, blieb die Theaterausbildung stärker praxisbezogen. Eine Analyse der Rhetorik zeigt allerdings, dass theoretisches und praktisches Wissen trotz institutioneller Grenzen im Austausch standen und zwischen Bühne und Wissenschaft zirkulierten.

5.1 Andeutungen der Verkörperung. Eine Lektüre von Ausbildungsprotokollen

Geht man von einer Wechselwirkung zwischen Wissen und Bildungsrealität aus, so drängt sich die Frage auf, wie die Affektmodulation der Einfühlungsästhetik im Zeichen Lessings unterrichtet werden konnte, wenn es im späten 19. Jahrhundert vor allem um eine politische und nationalerzieherische Interpretation großer Szenen ging. Juliane Vogel spricht in diesem Zusammenhang zu Recht von dem Effekt einer »entmachteten Rhetorik«¹. Sie unterscheidet für die Dramaturgie des Sprechtheaters zwei Ebenen, die der geordneten und organischen Vermittlung einer Handlung und die der affektiven Unterbrechung. Der Affekt bricht in sogenannten großen Szenen hervor – worunter sie »kollektive, festliche, rituelle und institutionelle Choreografien« sowie das Gegen-theater der »weiblichen Furie«² versteht. In dieser Unterbrechung machten sich die verdrängte Rhetorik und insbesondere die Über- und Unterbietung der Vorschriften zur Affektproduktion gewissermaßen Luft.

Ein erster Blick auf das Curriculum, mit dem Schauspieler, Operndarsteller, Sänger und Instrumentalisten an der *Königlichen Musikschule* unterrichtet wurden, mag vor diesem Hintergrund einer entmachteten Rhetorik erstaunen. Die Rhetorik war zu dieser Zeit dem Namen nach noch ein selbstverständliches Unterrichtsfach, sie war ein Teil eines allgemeinen Propädeutikums für alle Fachrichtungen und wenigstens dem Namen nach, keineswegs entmachteter. Es gibt kaum Anlass zur Annahme einer affektiven Unterbrechung des Ausbildungsprogramms. Die Entmachtung und das Fortwirken der Rhetorik fanden auf der Ebene der Institution weniger dramatisch statt, als wir es vom Drama und der Aufführungspraxis her kennen.

Dieser curriculare Wandel wird im Folgenden in einer Lektüre der *Jahresberichte der Königlichen Musikschule*³ 1876 bis 1881 herausgestellt.

Exkurs: Die zweite Ebene von Jahresberichten und Protokollen

Eine Lektüre solcher Texte, die eher peripher der theoretischen Reflexion zugeordnet waren, bedarf einer methodischen Begründung. Es steht zu vermuten, dass diese Berichte zumindest mit zwei Intentionen verfasst wurden: Es handelte sich um Protokolle, die Aufschluss darüber geben können, was und wie unterrichtet wurde, zugleich bildeten sie einen Teil einer Legitimationserzählung, die auf andere Schulen, die Öffentlichkeit und die Finanziere hin gemünzt war.

Schule oder Klasse? Auch dies gilt es zu beachten: Die dramatische Klasse, der Possart vorstand, war keine autonome Schauspielschule, sie war eine Abteilung innerhalb eines primär musikalischen Ausbildungsprofils. Die Ausbildung im Fach Schauspiel ab 1876 stellte eine Erweiterung der Gesangs- und Opernklassen um szenische Kompetenz dar.

1 Vogel, *Die Furie und das Gesetz*, 2002, S. 10.

2 Ebd., S. 10.

3 *Jahresberichte der königlichen Musikschule in München*, München 1875–1883. (Im Folgenden angegeben mit der Sigle Jahresbericht, Jahr); vgl. auch Stephan Schmitt, *Geschichte der Hochschule für Musik und Theater München von den Anfängen bis 1945*, Tutzing: Schneider 2005.

Innovationen in der Schauspielerausbildung schienen überhaupt weniger von den zahlreichen Beiträgen zur Debatte um den ›heißen‹ und ›kalten‹ Schauspieler, als vielmehr aus dem Bereich der Musik, insbesondere der Gesangspädagogik zu kommen.⁴ Es wurde also kein bestehendes Vorbild, wie z.B. die Schauspielerausbildung am Pariser Konservatorium, kopiert und damit nicht dem entsprochen, was etwa von Rötischer oder Devrient für die Schulung von Schauspielern gefordert wurde.⁵ Entsprechend haben wir es weniger mit einem kohärenten Lehrplan zu tun, wie er sich für die späteren Institutionen von Max Reinhardt und Berthold Held in Berlin oder von Louise Dumont und Gustav Lindemann in Düsseldorf nachweisen lässt.

In dieser Spezialisierung sind diese Texte eines nicht: Es sind keine Quellen der Geschichte des Trainings und der Formung von Schauspielerkörpern. Genau diese randständige Position im Wissenschaftsdiskurs spiegelt die Position, die der Körper innerhalb der Theatergeschichtsschreibung einnimmt und einnehmen muss. Es gibt schlicht keine verlässlichen Quellen, welche einen sinnlichen Zugang zu den Prozessen der Verkörperung ermöglichen könnten, keine schriftlichen, keine Realaufzeichnungen auf Wachsplatte und Celluloid, und auch keine teilnehmenden Beobachtungen vermögen dies zu leisten. Und aus diesem heuristischen Mangel heraus, sind die Berichte geeignet, die Geschichte, Praxis und Theorie der Schauspielerausbildung neu und anders zu erforschen und nicht bereits von begrifflich expliziertem Wissen und ästhetischen Normen ausgehend nur wieder Bekanntes zu reproduzieren.

Aushöhlung des tradierten Fachs Rhetorik im Lehrplan Schauspiel

Im Jahre 1876 wurde eine Klasse »Schauspiel« an der *Königlichen Musikschule* in München eingerichtet. Bei der Lektüre der Lehrberichte findet sich folgende Beschreibung des Unterrichts im Fach Schauspiel: »Durchnahme einer Reihe Schiller'scher und Goethe'scher Gedichte mit spezieller Berücksichtigung des Vortrages in den verschiedenen Versarten. Dann wurde zu kleineren Szenen geschritten ...«⁶

Mehr stand dort nicht zu dem, was man sich doch als Studium einer Rolle vorstellen möchte. Man könnte diese Stelle als defensive Strategie gegenüber den Kontrollorganen

4 Vgl. hierzu parallele Entwicklungen in England – etwa den Einfluss von William Poel auf die Arbeit von Elsie Fogerty an der *Central School for Speech and Drama* ab 1906, auf Rosina Fillipi an der *Academy of Dramatic Art* und Kate Rourke an der *Guildhall School of Music* – die Schweiz und Frankreich – hier sind es insbesondere die Herkunft der Rhythmischen Gymnastik von Jaques-Dalcroze aus dem Umfeld des Berner Konservatoriums und der Delsarte-Methode des Schauspielens aus der Lehre des Pariser Konservatoriums und der Ästhetik der *Opéra Comique*. Vgl. exemplarisch zum Stuttgarter Konservatorium Antje Tumat, »Von Sängern und Schauspielern. Die Angliederung der Darstellenden Künste an das Konservatorium«, in: Joachim Kremer und Dörte Schmidt (Hg.), *Zwischen bürgerlicher Kultur und Akademie. Zur Professionalisierung der Musikausbildung in Stuttgart seit 1857*, Schliengen: Ed. Argus 2007, S. 330–343.

5 Vgl. hierzu: Eduard Devrients Bericht aus Paris in seinem Achten Brief vom 4. April 1839 in: Ders., *Dramatische und dramaturgische Schriften*, Bd. 4. Leipzig: Weber 1846, S. 105–194 und seine Schlussfolgerungen daraus in: Ders., *Ueber Theaterschule*, 1840; vgl. ferner Rötischer, *Plan zur Errichtung einer Theaterschule für darstellende Künstler*, 1848; August Lewald, *Entwurf zu einer praktischen Schauspielerschule*, Wien: Wallishauser 1851; Bothmer, *Deutsche Theaterschulen*, 1861.

6 Possart zitiert in *Jahresbericht*, 1877, S. 31.

der Institution auslegen: Je weniger schriftlich fixiert ist, desto freier kann unterrichtet werden. Dagegen steht aber die geradezu überwältigende Zahl und Bandbreite an öffentlichen Darbietungen eben des hier mit Goethe und Schiller markierten klassischen Literaturkanons: Wie den Jahresberichten weiter zu entnehmen ist, präsentierte die dramatische Klasse im ersten Jahr ihrer Arbeit bereits Szenen aus *Torquato Tasso*, *Minna von Barnhelm*, der *Jungfrau von Orleans*, *Kabale und Liebe* und *Wallensteins Tod*. Man war also durchaus produktiv und konnte Ergebnisse vorweisen, die sich sicherlich nicht mit dem Hinweis auf jene »kleinen Szenen« erschöpfend beschreiben lassen.⁷ Wie aber ging die Erarbeitung der Szene vor sich?

»[D]ann wurde zu kleineren Szenen geschritten ...« ließe sich mit einigem Recht auch auf die ganz anderen Proben- und Trainingsbedingungen des Schauspiels im 19. Jahrhundert beziehen. Also jener kurzen Zeit der Einstudierung von Stücken und Rollen, jenen von unserer Vorstellung ganz verschiedenen Interessen an schauspielerischer Ausbildung und Professionalisierung, wie sie etwa durch Berichte von den wenigen »Pflanzschulen« her überliefert sind. Jedoch haben wir es hier nicht mit einem jener kurzfristigen Experimente zu tun, wie sie von Ekhof in Schwerin, von der *Hohen Karlsschule* (1774–93) oder *Teatralpflanzschule* in Wien (1779/80) her bekannt sind. Die Gründung der *Königlichen Musikschule* als Nachfolgeeinrichtung des *Hauserschen Conservatoriums* stellte vielmehr den finanzpolitisch seriösen Vorschlag dar, die Ausbildung als Staatsangelegenheit zu definieren und den Staat auch zur Übernahme und Förderung der Schüler und ihrer Kunst zu verpflichten – zumindest als freiwillige Aufgabe.

Absolventen der Anstalt, welche während ihrer Studienzeit durch Fleiß, Fortschritte und Betragen in jeder Beziehung vollständig befriedigt haben, werden von Seite der Direktion sowohl als des k. Staatsministeriums in der Verfolgung ihrer künstlerischen Laufbahn tunlichst gefördert werden.⁸

Man beabsichtigte, die Ausbildung analog zur sehr angesehenen Akademie für bildende Kunst zu institutionalisieren, und strebte zudem die Unabhängigkeit von den Kassen des Königs an, die durch Wagner-Aufführungen und Bauprojekte arg strapaziert waren.

An dieser Stelle stagniert die Lektüre der Jahresberichte. Wer Interesse an Prozessen des Körpertrainings und an der Arbeit mit Affekten hat, muss jedoch hellhörig werden, wenn in den Jahresberichten das Fach »Rhetorik« aufgelistet wird. Die Rhetorik war noch vor der Entwicklung der Schauspieltheorie im 18. Jahrhundert der Bereich, in dem sich medizinisches Wissen, Körpertechnik und Ästhetik zu einem Kosmos ergänzten und in

7 Die Präsentationen, die auch der Einwerbung von Stipendiengeldern dienten, steigerten sich bis 1878/79 zu drei dramatischen Abenden mit zwei unterschiedlichen Programmen: 23. Dezember 1878: Don Carlos, 3. Akt 8–10 Auftritt; Maria Stuart, 3. Akt; Emilia Galotti, 4. Akt, 2. und 3. Szene; Die Rosen des Herrn von Malesherbes. 19. April 1879: Nathan der Weise, 3. Akt 5. – 7. Aufzug; Zwischen Thür und Angel; Sie hat ihr Herz entdeckt; Zwischenaktmusik; Ungarische Skizzen (Volkmann) und Träumerei (Schumann) 26. April 1879: Wiederholung des Programms vom 19. April. Vgl. *Jahresbericht 1879*, S. 37–43.

8 Statut 1874 VI. § 28, zitiert nach Schmitt, *Geschichte der Hochschule für Musik und Theater München*, 2005, S. 129.

dem die Affektenlehren nicht nur ihren festen Platz hatten, sondern auch ihre umfassende Begründung fanden. Im Zuge der Suche nach einer ›Grammatik der Schauspielkunst‹ ein aufs andere Mal infrage gestellt und mit Diderots *Paradox über den Schauspieler* endgültig kontrovers geworden, tritt die Rhetorik 1874 in ganz anderer Weise auf. Es ist die Geschichte einer sukzessiven Tilgung des Geltungsanspruches der Rhetorik, welche im Verlaufe von nur drei Jahren an der *Königlichen Musikschule* durchgeführt wurde.

Bis 1876 unterrichtete Dr. Hermann von Schmid (1815–1880), der Dramaturg des Gärtnerplatztheaters, die Kunst der Rhetorik für 58 Studenten aller Fächer: Oper, Sänger, Instrumentalisten. Sein Unterricht umfasste eine Einführung in die Ästhetik, die Theorie der Rezitation und, »[s]tändige Lese- und Redeübungen«⁹. Als Possart 1877 zunächst acht Studenten zu jenen besagten Szenen von Goethe und Schiller schreiten ließ, bewirkte dies eine Umwidmung der von Schmidt vertretenen Rhetorikklasse. Was einst als eine Mischung aus Ästhetik, Kunsttheorie und Redeübungen konzipiert war, zerfiel nun in die Fächer »Allgemeine Schönheits- und Kunstlehre« sowie »Geschichte des Theaters«. Die Übungsanteile entfielen, da sie sich offensichtlich mit Possarts Unterricht doppelten. Jedoch ließ man das Fach Rhetorik nicht gänzlich fallen, stützte es vielmehr zu einer Übung zurecht. Betitelt mit »Aussprache und Vortrag«, bekamen Opern- und Schauspielstudenten zusätzlichen Unterricht in Artikulation. Verantwortlich hierfür war der Hochschuldozent Hermann Nolandt, der sein Übungsprogramm wie folgt zu Protokoll brachte:

I Klasse: Reinigung der Sprache vom Dialekte. II Klasse: Vortrag eines Gedichtes, Finden der richtigen Betonung. – Vortrag der verschiedenen Rhythmen und Versarten. Freier selbststudierter Vortrag eines Gedichtes.¹⁰

1878 wurde Possart noch als Professor geführt, mit dem Vermerk, er werde durch den Regisseur Heinrich Richter (1820–1896) abgelöst.¹¹ Die Schülerzahl stieg auf 19, und Richter übernahm auch Nolandts Kurs »Aussprache und Vortrag«. Das einstige integrierte Studium der Rhetorik war also ganz der dramatischen Klasse zugeordnet. Die Einheit des Fachs Rhetorik zerfiel binnen zweier Jahre gemäß der sich etablierenden diskursiven Grenze zwischen Theorie/Wissenschaft/Forschung und Praxis/Anwendung/Training und wurde dabei in ihrem allgemeinen Anspruch, die Kunst der öffentlichen Rede zu unterrichten, beschnitten.

Was verblieb, waren zwei Vorstellungen der Rhetorik:

1. Als Propädeutikum innerhalb einer spezialisierten Ausbildung von Bühnenkünstlern fungierte die Rhetorik als eine Trainingseinheit. Sie war ein Handwerk, eine Art Trickkiste darstellerischer Mittel.
2. Als Lehre vom Schönen wurde sie historisiert und zum Bildungsgut erklärt. Das Wissen um die Rhetorik mutierte dabei zum Ornat und zum gesellschaftlichen Distinktionsmerkmal.

9 Schmid, zitiert in *Jahresbericht*, 1875, S. 14.

10 Nolandt zitiert in *Jahresbericht*, 1977, 29.

11 Possart, Richter in *Jahresbericht*, 1877/78, 31.

Diese Trennung ist in den Jahresberichten eindrucksvoll dokumentiert. Denn ihnen angefügt sind Abschriften öffentlicher Vorträge, die an der *Königlichen Musikschule* gehalten wurden und den Umfang und das Niveau der Ausbildung anschaulich machen sollten. So ist es wenig erstaunlich, wenn der Rhetoriklehrer Dr. Hermann von Schmid 1875 einen Vortrag *Über die Entwicklung und Bedeutung der Rhetorik* zur Veröffentlichung beifügte. Die Berufung Possarts, zumindest aber der Wandel der Ausbildung, kann für diese Zeit bereits angenommen werden. Schmidts Ausführungen lesen sich jedenfalls wie der Versuch, verlorene Beweiskraft für die Notwendigkeit der Rhetorik zu gewinnen. Es besteht kein Zweifel, dass Schmid die Rhetorik als eigenständigen Teil der Schauspielkunst erachtete und unter letzterer lediglich die Rollendarstellung (Charakterdarstellung) als besondere Ausprägung verstand. So zumindest liest sich seine 1876 im Journal *Die Gartenlaube* veröffentlichte Beschreibung der Rollendarstellungen des *Hamlet* und des *Manfred*, durch eben jenen Charakterdarsteller, der sich anschickte, seinen Rhetorikkurs zum Nebenfach zu degradieren. Es bestätigt sich, dass Schmid mit der Rhetorik tatsächlich das Schauspielen meinte. Er schrieb: »In [*Manfred* und *Hamlet*, W.D.E.] kommt die Tiefe und der Gedankenreichtum des glücklosen Ringens eines an und in sich untergehenden Gemüts sowohl rhetorisch wie schauspielerisch zur vollsten Geltung [...].«¹² Und weiter hieß es:

Wie als Charakteristiker und in der Kunst der Maske ist Possart auch als Rhetoriker von eminenter Bedeutung, und nur dadurch ist es ihm möglich, eine Gestalt wie Byron's *Manfred* (welche für ein Drama doch nur höchst dürftig geformt und wegen der sich keineswegs steigernden Wiederholungen sehr monoton ist) so herauszuarbeiten, dass man sie wie wirkliches Leben zu ergreifen vermag.¹³

Schmidts 1875 im Jahresbericht abgedrucktes Manuskript zur Bedeutung der Rhetorik hinterlässt jedoch bei genauerer Betrachtung den Eindruck einer Bankrotterklärung, die die Abschaffung seines Faches nur folgerichtig erscheinen ließ. Er verstand unter der »dunklen, unheimlichen Kunst der Alten« nur eine Lehre des Kunstschönen, welche zum feierlichen Ornat eines auf allgemeine Bildung bedachten Künstlers gereichte.

Alle Kunst, ob sie nun durch Wort oder Ton, Farbe oder Gestalt oder durch mehrere dieser Mittel zusammenwirke, hat nur dieses eine Ziel [die Schönheit]. Ihm streben alle Künste zu, von ihm gehen sie aus wie die Strahlen einer Zentralsonne. Sie zu begreifen, sie in der Natur zu erkennen und dann in seinen Werken nachzuschaffen, ist der Beruf eines Jeden, der mit Recht den Namen Künstler tragen will.¹⁴

Und nach dieser kunsttheoretischen Bestimmung der Rhetorik als einer Lehre im Dienst der Schönheit überführte der Dramaturg Schmid diesen Gedanken mit einem Zitat des Münchner Dichters August von Platen-Hallermünde (1796–1835) auf den Organismus,

12 Hermann von Schmid, »Ein entlaufener Lehrling«, in: *Die Gartenlaube*, Heft 1, 1876, S. 15–16.

13 Schmid, »Ein entlaufener Lehrling«, 1876, S. 16.

14 Hermann Schmid, »Ueber Entwicklung und Bedeutung der Rhetorik (= Einleitung zu den Vorträgen über Rhetorik)«, in: *Jahresbericht*, 1875, S. 3–8, S. 7.

machte sie zu gelebter, geliebter, mit Atem versehener Schönheit – ihr Gegenteil, der Tod:

Meisterlich sagt dies Platen: ›Schönheit ist das Weltgeheimnis, das uns lockt in Bild und Wort: Wollt Ihr sie dem Leben rauben, nehmt Ihr mit die Liebe fort./Was noch athmet, zuckt vor Abscheu, Alles sinkt in Nacht und Graus/Und des Himmels Lampen löschen mit dem letzten Dichter aus.«¹⁵

Nachdem er den Dichter selbst bemüht hatte, trat Schmid wiederum in alter rhetorischer Manier in einen gedachten Dialog mit seinem Publikum, um den Nutzen der Rhetorik darzulegen.

Aber diesen begeisternden Worten gegenüber ist es mir, als ob aus dem Munde des einen oder anderen Zuhörers die Frage ertönte: ›Das ist alles recht schön – aber was tue ich damit? Ich will mir einen Lebensunterhalt verdienen, ich will bloß irgendein Instrument lernen [...]?«¹⁶

Schmid nahm also die Frage nach dem praktischen und materiellen Nutzen unkritisch auf und musste sodann aus der Rhetorik das Rüstzeug einer Allgemeinbildung machen, die unerlässlich sei.

Wie angenehm wird es sein, wenn Sie, und wäre es auch nur in geselligen Kreisen ein Gedicht gut vorzutragen, ein Buch gehörig vorzulesen im Stande sind, wenn sie über irgend eine künstlerische oder literarische Erscheinung sich mindestens im Allgemeinen ein eigenes, selbstständiges Urteil bilden können.¹⁷

In dieser Passage wurde die Rhetorik endgültig zum Ornat heruntergerechnet, das vielleicht noch eine gesellige Festlichkeit rahmt, aber an sich keine politische oder medizinische Wirkung entfalten kann. Keine Rede mehr von einem atmenden und zuckenden Körper im Ringen um die Wirkung der Schönheit. Schmid zementierte nun gleichsam seine einleitend gemachte Behauptung, »[d]er gesamte Lehrstoff [der Rhetorik W.D.E.] zerfällt [...] in zwei Theile, einen vorwiegend theoretischen und einen mehr praktischen«¹⁸, um sodann die Praxis der Verkörperung gedanklich nur noch im Salon stattfinden zu lassen, der von allgemein gebildeten Subjekten bevölkert ist.

»[D]ann wurde zu kleineren Szenen geschritten« – war damit also die Bewegung eines Gesellschaftstanzes gemeint, die zum harten Brot des Schauspielers, der Deklamation der Verse Goethes und Schillers, gleichsam den Feierabend darstellte?

15 August von Platen (1796–1835) zitiert nach Schmid, »Ueber Entwicklung und Bedeutung der Rhetorik«, 1875, S. 7.

16 Ebd., S. 7.

17 Ebd., S. 7.

18 Ebd., S. 6.

Wissen um Körperschulungen für Schauspiel

Dass diese affektive und körperliche Entleerung der Rhetorik bereits seit Längerem betrieben wurde, wird deutlich, wenn Schmid Roderich Benedix' (1811–1873) Lehrbuch *Katechismus der Redekunst* als Lehrmittel anführte.¹⁹ Ein Blick in dieses 1840 von Leipziger Schauspieler, Dramatiker und Theaterdirektor Benedix publizierte Lehrbuch bestätigt eine normative Sprachauffassung: Zweidrittel des Werkes sind der korrekten Aussprache von Konsonanten und Vokalen gewidmet; es gibt nur wenige Hinweise auf Atmung, Tonansatz, Toneinsatz, Stimme und überhaupt keine methodischen Hinweise zum Stimm- und Sprechtraining. Ein kleiner Passus gegen Ende, betitelt »Die Emphase (Ausdruck der Phantasie) in der Redekunst«²⁰, befasst sich cursorisch mit der Darstellung von Emotionen und dem Rollenspiel. Es muss offenbleiben, welchen Stellenwert dieses Lehrbuch hatte. War es tatsächlich für den Unterricht maßgeblich oder wurde es lediglich der Ordnung halber erwähnt? Gab es ein mündlich tradiertes Wissen der Rede- und Vortragskunst, welches den Stellenwert dieses Lehrbuchs relativieren konnte? Mit Blick auf Schmid's Vortrag zur Geschichte der Rhetorik und zur gängigen Pädagogik der Repetitorien mag man Zweifel daran haben, ob tatsächlich von einem körperlichen Studium der Schüler die Rede sein konnte oder ob nicht eher der Körper unhinterfragt als Kraftkörper gesetzt wurde.

Dass es mit dem Wissen um mögliche Körperschulungen nicht sonderlich gut bestellt war, bestätigt auch die Ausführungen zum Thema »Atmung und Vokale« in Irmgard Weithases *Geschichte der Vortragskunst*²¹. Dort heißt es, dass Benedix, wie später noch Possart, die Ansicht vertrat, die Brustatmung und nicht die kombinierte Atmung sei angemessen für Sprecher und Sänger.²² Auch die Ordnung der Vokale divergierte. Sie leitete sich in einem System vom Vokal »a« als Anfang des Alphabets her, übertrug also ein sprachtheoretisches Konstrukt auf das Sprechen und Singen. Andere Systeme hoben auf die physiologisch und akustisch begründeten Verwandtschaften der Vokale ab.²³ Eine Zuordnung zu Resonanzräumen und Frequenzbereichen gab es nicht. Es war vor der Verbreitung des Kehlkopfspiegels und damit seiner medizinischen Abbildung ab 1850 überhaupt unklar, wie der Ton erzeugt wird. Possart ging etwa mit Helmholtz von einem physikalischen Modell aus, demzufolge das menschliche Organ analog zu einer Orgelpfeife funktioniere – er spricht von der Lunge als »Windwerk«. Den Kehlkopf sah er analog zum Pfeifenkopf, und die Resonanzräume fungierten bei ihm wie die Schallrichter einer Orgelpfeife. Damit bediente er sich einer Analogie, die die Stimmbänder lediglich als passiv in Schwingung gebracht denken ließ. Das Zwischenspiel zwischen Eigenelastizität der Stimmbänder und ihrer nervlichen Steuerung, zwischen Spannung und

19 Roderich Benedix, *Katechismus der Redekunst. Anleitung zum mündlichen Vortrage*, Leipzig: Weber 1913 (1840).

20 Benedix, *Katechismus der Redekunst*, 1913, S. 110.

21 Irmgard Weithase, *Die Geschichte der deutschen Vortragskunst im 19. Jahrhundert*, 1940, S. 7.

22 Eine Kontroverse, die zu wütenden Reaktionen im Falle der Publikation des Possartschen Lehrbuches *Die Kunst des Sprechens* (1907) führte. Vgl. Josef H. Wagenmann, *Ernst von Possart, ein Stimmbildner?* Berlin-Steglitz: Kraft und Schönheit 1908.

23 Vgl. hierzu Weithase, *Die Geschichte der deutschen Vortragskunst im 19. Jahrhundert*, 1940, S. 16–23.

Entspannung sowie zwischen Kontraktion und Weitung der Atemräume als Faktoren der Tonerzeugung konnte hingegen als nicht bekannt gelten.²⁴

Bei derart divergierendem Wissen zu körperlichen Prozessen in der Ausbildung nimmt es wenig Wunder, wenn in den Angaben zum Stoff und Inhalt der Fächer »Tanz, Gymnastik und Mimik« – ab 1876 dann »Körperliche Ausbildung« und »Exerzierunterricht« genannt – sogar die Zimmergymnastik nach Dr. Moriz Schreber (1808–1861) aufgeführt wurde: »Anstandslehre. Übungen in der Elastizität des Körpers. Lehrmittel: Zimmergymnastik von Dr. Schreber«²⁵. Es handelte sich also allgemein um körperliche Ertüchtigung, welche keinerlei Hinweise auf spezifische Körper-, Atem- und Stimmübungen, auf Rollenspiel, Improvisation etc. zulassen, noch Rückschlüsse auf Kenntnisse einer spezifischen Bewegungsschule (etwa das Delsarte-System) für mimischen Ausdruck gewährten.

Es gab – so ein erstes Fazit – keine direkt sichtbaren Hinweise auf das ›Wie?‹ der Verkörperung in der Schauspielerausbildung, keine szenischen Aufgaben, keine Imaginationsübungen, keine Angabe zu einer Methode.

Einflüsse der musikalischen Ausbildung

Von ganz anderer Seite, nämlich der Ausbildung im Sologesang, kündigen sich jedoch Hinweise auf die Verkörperungspraxis dieser Zeit an. Hier war der Ort, an dem das rhetorische Wissen über die Affekte in der Gestalt von Lautübungen und Tonkurven wieder in Aktion geriet. Die musikalische Ausbildung als Inspiration für die Schauspielmethodik? Dies mag dann nicht verwundern, wenn man bedenkt, dass Schauspieler in dieser Zeit selbstverständlich auch Darsteller in der Oper und im Musikdrama waren, und dass zudem die Impulse zur Schauspielerausbildung überhaupt von der Musiktheorie und der Musikpraxis profitierten, wie etwa im Falle des Sängers und Komponisten Delsarte, später bei Jaques-Dalcroze. Auch Stanislawski widmete weite Teile seines Werkes dem Problem der Stimme und griff immer wieder auf seine Erfahrungen als Sänger und Opernregisseur zurück.

In der *Königlichen Musikschule* war um die Ausbildung der Sänger, Mediziner und Hof-sänger Martin Härtinger (1815–1896), seit 1843 erster Tenor der Hofoper, bemüht. In seinen medizinisch-physiologischen Studien waren Einflüsse des Physiologen Emil Heinrich du Bois-Reymond (1818–1896), des Mediziners Hermann von Helmholtz (1821–1894) und der Schule des Psychologen Wilhelm Maximilian Wundt (1832–1920) unübersehbar wie sie überhaupt zum Diskurs der Schule gehörten: Ein Kollege Härtingers, der Professor für Dirigat und Klavier Berthold Kellermann (1853–1926) etwa hatte medizinische Vorlesungen bei Du Bois-Reymond gehört, benutzte Helmholtz' *Akustik und logische Prinzipien der Erfahrungswissenschaft* in seinem Unterricht in Musikgeschichte und griff auf das von Karl Emil von Schafhäütl (1803–1890) an die Musikschule vermachte akustische

24 Vgl. Ernst Possart, *Die Kunst des Sprechens. Ein Lehrbuch der Tonbildung und der regelrechten Aussprache deutscher Wörter*, Berlin: Mittler und Sohn 1907, S. 6; Ulrich Michels, *DTV-Atlas zur Musik*, Bd. 1, Systematischer Teil, München: Dtv 1977, S. 22 und S. 57; vgl. auch Weithase, *Die Geschichte der deutschen Vortragskunst im 19. Jahrhundert*, 1940, S. 55f.

25 Jahresbericht, 1880.

Kabinetts zu Zwecken des Experiments zurück. Man kann also von einem Wissenstransfer naturwissenschaftlicher Erkenntnisse in die Ausbildung an der Musikschule ausgehen.

In seiner Darstellung des Lehrstoffs für die zweite Klasse heißt es bei Härtinger:

Altitalienische Schule. Die empirisch-praktischen Vorschriften derselben rationell dargestellt und basiert auf die durch die Wissenschaft festgesetzten Tatsachen der Physiologie mit Benützung der Inaugural-Dissertation ›die menschliche Stimme‹ 1840 und eines größeren Leitfadens ›Das Grundgesetz der Stimmbildung für den Kunstgesang‹ von Dr. Härtinger²⁶

Im vierten Jahr wird dann der Wagner-Einfluss deutlich:

Lehrstoff: Reproduktion des Geistes der Komposition. [...] Vortrag musikalischer Werke im Geiste der Sprache und Dichtung, besonders des musikalischen Dramas. Die Tonfarbe, der Affect, die Charakteristik. Lehrmittel: Progressive Studien, entsprechend deutschem Wesen und deutscher Auffassung, bedingt durch den Genius der deutschen Sprache und Dichtung in Liedern von Schubert, Schumann, Teubert etc. in Arien und Rezitativen aus Oratorien. Szenen aus Opern von Gluck und Mozart etc. und den Opern der Neueren (Weber, Richard Wagner etc.). Die großen dramatischen Aufgaben.²⁷

Damit sind zwei maßgebliche Tendenzen in der Stimm- und Sprechausbildung dieser Zeit genannt: Der Versuch, die Kunst des Gesangs und des Sprechens auf eine neue wissenschaftliche Grundlage zu stellen, und der Versuch, eine sprachtheoretische und phonetische Bestimmung des deutschen Gesangs und Sprechens zu begründen. Was freilich unter den »großen dramatischen Aufgaben« zu verstehen wäre, die Härtinger beschrieb, wurde umso deutlicher, wenn ab 1867 der von Wagner geprägte Sänger Julius Hey (1832–1909) seine Professur für Gesang übernahm. Beeinflusst von Wagners Polemik gegen das Künstliche und das Virtuositentum, schrieb Hey das Kompendium *Deutscher Gesangs-Unterricht. Lehrbuch des sprachlichen und gesanglichen Vortrags*. U. a. führte Hey den Begriff eines »Deutschen *bel canto*«²⁸ ein, mit welchem die wagnerschen Musikdramen entsprechend zu interpretieren seien. Ein umstrittener Punkt in diesem Zusammenhang war die »Behandlung der Konsonanten und Vokale«. Hieran schlossen sich Debatten an, ob der Atem hörbar sein soll, ob Konsonanten zum nationalen Sprachcharakter gehören und wie sie zu singen seien. Der Widerstreit zwischen dem Klangkörper in der Intonation von Vokalen und dem Körperklang in der Artikulation von Konsonanten zog sich bis in die Rezeption von Aufführungen.

26 Härtinger in Jahresbericht 1875, S. 16, vgl. hierzu das Lehrbuch von Martin Härtinger, *Das Grundgesetz der Stimmbildung für den Kunstgesang. Versuch einer gemeinfasslichen Darstellung der Vorgänge und des Verhaltens des Singenden bei der Tongebung. Ein Leitfaden für Lehrer und Schüler des Gesangs*, Mainz: Schott 1872.

27 Härtinger in Jahresbericht 1875, S. 16.

28 Julius Hey, *Deutscher Gesangsunterricht III*, Mainz u. a.: Schott 1886, S. 83.

So schrieb ein namenloser Rezensent über die Prüfungskonzerte der Klassen von Hey in der *Neuen Zeitschrift für Musik* 1871:

Verbesserung und Kräftigung der Sprache, gewissenhafte Behandlung der Vokale und Konsonanten [...], klangvolles Organ und Deutlichkeit der Artikulation und Aussprache ist es, was [die Schule Heys] anstrebt, und was sie als unbedingt notwendige Grundlage eines klaren, kräftigen und schönen Gesanges befördert.²⁹

Klar, kräftig und schön: Im Versuch einer Mischung von Klang und Klanghemmung durch Körpergeräusche kehrte das Problem der Beherrschung, der Deklamation also auf einer neuen Ebene zurück. Jedoch in veränderter Gestalt, denn nun machte sich das Wissen der Psycho-Physik und Phonetik bemerkbar: In dem Maße nämlich, wie nicht mehr der Wortlaut des Dichters das Klangideal vorgab, sondern die Sprache selbst in ihre phonetischen und stimmphysiologischen Einzelheiten zerlegt wurde, konnte die Ausbildung auf eine neue methodische Basis gestellt werden: Die Übung, die Atmungs-gymnastik. Der Unterschied zur Methode Possarts war evident. Hey nämlich etablierte eine Propädeutik und Methode des Trainings im modernen Sinne. Er entwarf dafür sinnfreie Silbenfolgen und Verse, die allein der körperlichen Ausbildung dienen.

Nach Vorübungen mit anlautendem W (wa-wo; wi-wü; we-wö, wie-weu) spreche man den nachstehenden Vers, erst langsam und gut rhythmisch, dann etwas schneller und lauter:

Wie wär's wohl, wenn wir weilten
wo wogende Wellen weich winken,
Wo wonniges Wehen im Walde,
Wenn Westwinde wiegen und weben?
Wohl werden wir weilen wo Waldweh'n
Wo wallende Wellen sich wiegen,
Weil Waldwonnen Wunder wohl wirken.³⁰

In solchen Übungen gab Hey keine Regel vor, welche zu befolgen, zu erinnern und zu bewahren wäre, sondern er unterbreitete eine Aufgabe, eine Vorschrift für eine tägliche Diät, eine Aufgabe ohne tieferen Sinn, deren Wortlaut der Eleve nach erfolgreicher Abarbeitung tunlichst vergessen sollte. Heys *Lehrbuch des sprachlichen und gesanglichen Vortrags* war von bleibender Wirkung: Ab 1913 erschien es in der Kurzfassung *Der kleine Hey*³¹ und prägte lange Generationen von Schauspielklassen.

Possarts Unterricht blieb von diesen Entwicklungen an der Musikhochschule weitestgehend unberührt.³² Einzig in seinem Band *Kunst des Sprechens* gibt es »Vergleichende Übungsbeispiele« zur Erlernung des Zeitmaßes der Betonung. Wortfolgen wie »Äh-er/Äderchen/Ärger« etwa markieren hier das jeweilige Maß für gedehnte, halblange und

29 *Neue Zeitschrift für Musik*, 67, (1871), S. 329.

30 Hey, zitiert nach Fritz Reusch (Hg.), *Der kleine Hey. Die Kunst des Sprechens* (Nach dem Urtext von Julius Hey neu bearbeitet und ergänzt), Mainz, London, New York, Tokio: Schott² 1971 (1956), S. 45.

31 Hans Erwin Hey (Hg.), *Der kleine Hey*, Mainz, Leipzig: Schott 1913.

32 Possart, *Die Kunst des Sprechens*, 1907, S. 53.

kurze Betonung. Ein Sprachmaterial, das vom Sinn auf die Betonung und Artikulation umstellt, stellt diese Wortspalten jedoch nicht dar. Eher sind sie als Beispiele zu verstehen, mit denen grammatikalische Regeln, etwa zur Verwendung des Dehnungs-h, verdeutlicht werden sollten.

Wie also fand eigentlich der Unterricht in Verkörperung und die Arbeit mit Affekten statt, wie sie noch als Actio ein fester Bestandteil der Rhetorik war? Oder ging man davon aus, dass – wie Possart ja schrieb – das Studium einschlägiger Gedichte auf ihr Versmaß hin gleichsam hinreichende Orientierung in der Ausbildung in schauspielerischer Darstellung bot, so, als gäbe es einen Code der Darstellung und Affekte, der mit den literarischen Referenzen aufgerufen werden könnte und das Schreiten hinfällig machen könnte? Eine mögliche Antwort findet sich außerhalb des Curriculums und kann exemplarisch an der Person Possarts entwickelt werden. Dessen Erfolg als Schauspieler, Rezitator, Regisseur und Intendant ließ ihn gleichsam zum Experten in Sachen schauspielerischer Verkörperung werden.

5.2 Possarts Methode. Ein nach festen Regeln und Grundsätzen geordneter Lebenslauf

1915, im zweiten Jahr des Ersten Weltkrieges, »wo mit Schritten nie zuvor empfundener Wucht das Weltenschicksal einen entscheidenden Gang angeschlagen hat«³³, veröffentlichte der fast 75-jährige Schauspieler Ernst Possart seine Biografie *Erstrebtes und Erlebtes*. Mit altersmilder Gelassenheit und dem feinen Witz älterer Herren schaute er dabei auf seine Kindheit und Jugend zurück.

Es lohnt sich, die Erzählweise, mit der Possart, wie viele andere Schauspieler vor und nach ihm, ihre Karriere beschlossen und ihr Leben verewigen wollten, auf ihre Linearität hin zu betrachten. Denn die Erzählung ist in ihrer sicherlich gestrafften und didaktisch intendierten Form ein Synonym für Possarts Lehrmethode. Versteht man unter dem seit dem 17. Jahrhundert gebräuchlichen Fremdwort *Methode*, von neugriechisch *mèthodos*, den Weg, den Gang einer Ausbildung als zielgeleitetes Fortschreiten³⁴, so war der steile Aufstieg des einfachen Bürgersohnes Ernst Possart zum Ritter, Hofintendanten und Regisseur zahlloser Separatvorstellungen des Königs Ludwig II. das, was man eine Bilderbuchkarriere mit Vorbildfunktion nennen darf.³⁵ Als zu erstrebendes Vorbild gab die Schrift so auch eine Vorstellung von der Pädagogik vor dem Zeitalter ihrer Reform und Selbstreflexion, einer Pädagogik, die sich deutlich an Regeln und Zielen orientierte und

33 Ernst Possart, *Erstrebtes und Erlebtes. Erinnerungen aus meiner Bühnentätigkeit*, Berlin: Mittler und Sohn 1916, S. 320.

34 Duden, *Das Herkunftswörterbuch*, Eintrag »Methode«, S. 438. »Untersuchungs-, Forschungsverfahren; planmäßiges Vorgehen« vom gr.-spätlat. *mèthodos* »Weg oder Gang einer Untersuchung, nach festen Regeln oder Grundsätzen geordnetes Verfahren.«

35 Als solche wird sie bereits vor ihrem Ende von Dr. Hermann Schmid in einem längeren Artikel mit Originalzeichnung von Eduard Grützner beschrieben, wobei der Tenor deutlich ist: Vom entlaufenden Lehrling, so der Titel des Artikels, zum Meister seines Faches. Vgl. Schmid, »Ein entlaufener Lehrling«, 1876, S. 3.

sich mit Experimenten, Abweichungen, Reflexionen und Performanzen nicht aufhalten musste.

Captatio benevolentiae: Schilderung des gesellschaftlichen Aufstiegs

In seiner Biografie setzte Possart 1850 mit Blick auf den Neunjährigen ein. Er portraitierte sich als verträumten Schüler: »Stundenlang hockte ich in der Klasse und hörte gar nicht, was sie miteinander verhandelten; meine Gedanken waren draußen; heute da, morgen dort, wo gerade etwas Besonderes vor sich ging [...]«. ³⁶

Diese Selbstschilderung als kleiner, verträumter Junge bemühte Possart immer dann, wenn es galt eine Schwellenerfahrung während seines Aufstiegs in der gesellschaftlichen Hierarchie zu beschreiben, so etwa anlässlich seines Vorsprechens vor dem Hofchauspieler Wilhelm Kaiser (1813–1892):

Er trat auf mich zu, fasste meinen Arm und führte mich gelassen in das Nebenzimmer vor einen großen Wandspiegel. Schweigend deutete er hinein. Jetzt überkam mich mit erdrückender Schwere: Neben der imponierenden Figur des Mannes mit dem schönen, edelgeformten Kopf, – ein kleines rothaariges Geschöpf, linkisch dastehend, das eingeschüchterte Gesicht von Sommersprossen verunziert, – – – welch ein trauriger Gegensatz! Seine großen Augen sahen auf mich herunter: »Mit dieser Erscheinung wollen Sie doch keine Liebhaber spielen?« ³⁷

Die Diskrepanz von perfektem Körper und körperlichem Mangel verfolgte ihn: Sein erster Theateragent beschrieb Possarts Erscheinung als wenig »appetitrend«. Possart überprüfte dieses Urteil auf dem Heimweg mit Blick »in die großen Spiegelscheiben, die bis zur Erde reichten«, und musste »unwillkürlich seufzen«. ³⁸

Bei der Werbung um seine spätere Frau Anna Deinet (1843–1919) ließ er sich von einem Freund als »Trottel« titulieren und inszenierte sich »trotz sonstiger körperlicher Gewandtheit« als »miserabler Tänzer«. »Fräulein, ich kann keinen Walzer tanzen, wir schmeißen sicher um.« ³⁹ Seine erste Audienz bei König Ludwig II. (1864) führte gar zur Quasi-Hypnose, in die ihm sein linkischer Körper verfiel:

Mir stockt der Atem. Als ich nach tiefer Verbeugung mich aufrichte, steht die majestätische Gestalt dicht vor mir; ich muss den Kopf in den Nacken werfen, um ihr ins Antlitz schauen zu können. Aber mein Blick vermag nichts mehr zu unterscheiden, denn zwei mächtige stahlgraue Augen, von dunklen Wimpern umrahmt, senken sich forschend in die meinigen und halten sie gefesselt. Wie erstarrt stehe ich; nichts schaue ich mehr als dieses strahlende Augenpaar; der König spricht schon mit mir; der leise Ton seiner Stimme klingt gütig; allein ich vermag die Worte nicht zu fassen; immer blicke ich gespannt in diese überirdisch leuchtenden Sterne. ⁴⁰

36 Possart, *Erstrebtes und Erlebtes*, 1916, S. 3.

37 Ebd., S. 24.

38 Ebd., S. 63.

39 Ebd., S. 231f.

40 Ebd., S. 206.

Abb. 7: Ernst Possart als junger Mann.



Die Agonie und der Kontrollverlust des Körpers inszenierte Possart in seiner autobiografischen Rückschau immer in Relation zum vermeintlich schöneren, gewandteren und mächtigeren Körper eines Anderen. Es war ein machtpolitisches Gefälle, das hier gleichsam den Raum zwischen Himmel und Erde umspannte und damit ein ästhetisches Gefälle zwischen Vorbild und Selbstbild verband. Deshalb kam es wohl zur wiederkehrenden Überprüfung der angenommenen Inkongruenz des eigenen Körperbilds im Spiegel und im Blick des Anderen. Ganz explizit wird dieses ›Spiegelstadium‹, als Possart, angestachelt durch seine erste Begegnung mit einem Schauspieler, seinen Blick auf ein Foto seiner selbst richtete, welches ihn als Kind im Sonntagsanzug zeigte. Er beschrieb den Anblick den das Foto bot.

Darauf stand ich im Sonntagsgewand, an den Stuhl gelehnt, auf dem mit feierlichem Gratulationsgesichte der stattliche Papa thronte. Dieses photographische Konterfei zeigte mich in einer Verfassung, nahezu kompromittierend für die Eltern, die solch ein menschliches Wesen der Mitwelt zum Geschenk gemacht. Es zwang unwiderstehlich jeden, der es ansah, zum Lachen. Ein Trottel aus dem Pinzgau konnte nicht blöder dreinschauen.⁴¹

Sollte diese Passage einen krisenhaften Selbstzweifel, eine als schmerzlich erlebte Differenz von Imago und Körpergefühl ausdrücken? Wohl kaum, denn für eine individualpsychologische Deutung gab Possarts Erfolgsgeschichte ebenso wenig Anlass, wie die

41 Ebd., S. 20.

selbstbewussten Beschreibungen, die Possart bei Eintritt in das Berufsleben von sich kolportierte, in diese Richtung weisen konnten. Im Gegenteil: So schrieb, wer mit sich und der gesellschaftlichen Position im Reinen war. Die Abhandlung von Kindheit und Jugend war das, was man als typisches »Curriculum des armen Kindes«⁴² bezeichnen konnte. Dieses Curriculum – als Lebens- und Lehrplan gleichermaßen – zielte darauf ab, die Erzählspannung zu erhöhen und sich in der schwierigen Position einer Selbstbeschreibung zugleich auf das Niveau des durchschnittlichen Lesers zu begeben, den man sich durchaus als Theaterdilettanten vorstellen durfte. »Ein Theater«, so der Frischling Possart zu Kaiser, »hatte ich kaum gesehen.«⁴³ Bewusst naiv und bemitleidenswert schilderte er auch die Vorbereitung auf das Ritual der Schauspielausbildung, das erste Vorsprechen bei Kaiser. Im Tiergarten zu Berlin prüfte Possart vor sich selbst: »ob ich auch der Don Carlos in Fleisch und Blut sein konnte, dessen Empfinden in meiner Seele glühte« und tatsächlich:

Ich fühlte, wie die Illusion mich mit sich riss! Ich sah den toten Posa am Boden liegen; da drüben stand in sich zusammengekrümmt der eisgraue königliche Mörder, meine Muskeln spannten sich, der Kopf fuhr trotzig in die Höhe. Ich trat im Geiste an ihn heran [...].⁴⁴

Die Schilderung einer ersten Berührung mit der literarisch-szenischen Fiktion war tatsächlich eine Zuschreibung, insofern sie einem Akt der Erinnerung und Verschriftlichung entsprang. Man findet diesen Akt auch in vergleichbarer Detailliertheit und Naivität am Anfang von Stanislawskis fiktivem Tagebuch eines Schauspielschülers *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst*⁴⁵. Dort wurde der visionäre Charakter dieser Szene freilich noch durch die Abfassung im Präsens gesteigert. Der Schüler erlebte jetzt etwas, dessen Reflexion und Fixierung er geleistet haben wird. Rhetorisch gesehen war diese Schilderung der Jugend ganz im Sinne einer *captatio benevolentiae* verfasst, mit der Possart seinen gesellschaftlichen Aufstieg und Stanislawski den Anspruch, ein allgemeines System auf dem Boden allgemeiner Erfahrung zu gründen, suchten.

Das erste Theatererlebnis

Bezeichnend ist nun vor dem Hintergrund dieser durchaus konservativen Autorstrategie, wie Possart seine erste ästhetische Erfahrung mit dem Theater, sein erstes »Theatererlebnis«, schilderte. In dieser ersten phänomenalen Erfahrung wird deutlich, dass Possart eigentlich keinen Schauspieler-, sondern einen Stimmkörper imaginierte und ihn zugleich als Verkörperung einer Heldenfigur überhöhte. Er beschrieb diese prägende Erfahrung anlässlich eines Gastauftritts, den der bereits gestandene Schauspieler Wilhelm Kläger (1814–1875) am Theater in Bern 1862 absolvierte.

42 Hilde Haider-Pregler, »Der Wolter-Schrei. Das Burgtheater der Gründerzeit,« in: Kristian Sottriffer (Hg.), *Das Größere Österreich. Geistiges und soziales Leben von 1880 bis zur Gegenwart*, Wien: Ed. Tusch 1982, S. 47.

43 Possart, *Erstrebtes und Erlebtes*, 1916, S. 26.

44 Ebd., S. 20.

45 Stanislawski, *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst*, Bd.1, 1988.

Kläger spielte die Schlusszene als Franz Moor in Schillers *Räuber*. Possarts Beobachtung machte aus Klägers Auftritt eine Art Sängertwettstreit zwischen individueller Physis und Theatermaschine:

[D]ie Ausdrucksmittel des erstaunlich begnadeten Darstellers waren noch nicht erschöpft. Hatte er bis jetzt die Ausbrüche der Wut immer noch mit lechzendem Grimm, mit mehr innerlichem Ungestüm als stimmlichem Aufwand bestritten, – hier, bei dem mitternächtigen Emporschrecken vom Lager: ›Verraten! Verraten! Ausgespien aus Gräbern, losgerüttelt das Totenreich aus dem ewigen Schlaf‹ entfaltete Wilhelm Kläger zum ersten Male eine gewaltige Lungenkraft und die tosende Stärke seines Organs. Die Beichte von der grauenvollen Vision des Jüngsten Gerichts, anfangs sich ihm mit lallender Zunge entringend, dann von Satz zu Satz unter konvulsivischen Zuckungen im Tone gesteigert, drang bei dem Verdammungswort des Weltenrichters: ›Gnade jedem Sünder der Erde und des Abgrundes! Du allein bist verworfen‹, donnernd an unser Ohr. Doch immer noch hatte Kläger seine physische Kraft nicht voll ins Treffen geführt; erst als die wimmernden Dorfglocken das Herannahen der Räuber verkündeten, als das Schießen und Pfeifen der wilden Bande sich mit dem Krachen eingeschlagener Türen, dem Klirren zusammenbrechender Fenster und dem Heulen der Windsbraut zu einem Chaos von Gedröhn verbanden, erst da ließ der Künstler die Wucht seiner Stimmittel restlos erklingen, und die Verzweiflungsschreie des totgeweihten Franz Moor überdrangen siegend, markerschütternd den Höllenlärm.⁴⁶

Die Stimme des Schauspielers wird hier deutlich mit mechanischer Kraft gleichgesetzt. Das Ideal war tatsächlich, ein Crescendo, welches die dramatische Finalspannung – den Untergang des Intriganten Franz Moor – akustisch einzulösen vermochte und dabei gegen die mechanische Musik der Theatermaschine, dem Schießen, Pfeifen, Krachen, Klirren und Heulen, obsiegte. Der musikalische Kontrast von Solo-Instrument und Begleitung ist ein durchaus gängiges ästhetisches Prinzip und für die Gestaltung eines Schlusses nicht unüblich. Doch ging es Possart hier um mehr, denn er schilderte deutlich, wie sehr er zumal als junger Schauspieler von Klägers Körper eingenommen war. Seine gewaltige Lungenkraft, die Stärke seines Organs, die Wucht seiner Stimmittel trafen »donnernd an unser Ohr.« In erstaunlich dramatischer Verdichtung wusste er von diesem Auftritt zu berichten. Man muss diesen Gestaltungswillen hier erwähnen, denn Possarts Buch liest sich sonst in längeren Passagen wie die Prosafassung eines Bühnenjournals: Viele Personen, wenig Handlung, blasse Beschreibung.

Ästhetische Form eines politischen Körpers

Aber welcher affektive Körper wurde hier beschrieben? Possarts Vokabular für affektive Prozesse war durchaus begrenzt. Frauenkörper erschienen bei ihm mit anreizenden Flechten, die über den Nacken fallen, er selbst beschrieb sich überwiegend als gefasst. Hier aber war plötzlich von einem Körper in »konvulsivischen Zuckungen«, von »lallender Zunge«, von »Verzweiflungsschreien« die Rede. Es ist nicht abwegig, sich diesen

46 Possart, *Erstrebtes und Erlebtes*, 1916, S. 117f.

Körper Klägers als affektive Bestätigung der Regel von einem wohlgestalteten und kontrollierten Körper vorzustellen. Es war ein Affekt, der sich eindeutig in seiner Entfaltung auf eine Regel (und damit auf Possarts Methode) beziehen ließ. In dieser Beherrschung des Affekts bei maximaler Kraftanstrengung diente die Szene dem jungen Schauspieler Possart als Vorbild.

Diese Regel war jedoch nicht in der literarischen Figur des Franz Moor begründet. An vielen anderen Stellen besprach Possart ja die Rollenauffassung noch in normativer Weise, kritisierte Ungenügen und Abweichungen von der »einzig möglichen und regelhaften Art und Weise« eine Rolle zu spielen. Nicht so an dieser Stelle im Text, da das akustische Erlebnis einer Resonanz von Klägers Organ und Possarts Ohr im Vordergrund stand, wohingegen die Rolleninterpretation des Franz Moor durch Kläger Nebensache war. Die Regel, die mit Klägers Stimmeinsatz hier vorgeführt wurde, war auf politischer Ebene angesiedelt. Kläger versinnlicht in dieser Szene einen heldenhaften Untergang, der unmittelbare Bezüge zur politischen Akustik des wilhelminischen Zeitalters aufwies. Dieser Vorstellungswelt gemäß bewies sich ein Held gerade in seiner Standfestigkeit im Moment seines Untergangs.

Indizien für die Überblendung des dramatischen Helden mit der politischen Befindlichkeit im Kaiserreich lieferte Possart selbst. Seine positive Schilderung der musikalischen Ästhetik von Märschen und Paraden war ebenso bezeichnend wie die durchgehende (und zeittypische) Metaphorik des Auftritts als Frage nach Sieg und Niederlage. Bereits für seine Kindheit notierte Possart rückblickend einen Wunschraum dieser Art:

[E]in festlicher Aufzug, eine Parade; da konnte ich mich glücklich mitten hineinträumen, aber immer als die Hauptperson, auf die alle Leute sahen und die bewundert wurde. Wenn so die Gardes du Corps vorbeizogen, voran bei der Musik der Mann, der die silbernen Kesselpauken schlug, die rechts und links am Sattel des stattlichen Rosses hingen, – da sah ich mich an der Spitze als dirigierender Stabstrompeter; bei dem Denkmal unten hielt der König mit der Suite, – und nun hob ich die blinkende Trompete und gab das Zeichen zum Beginn des Marsches; und dann blies ich selber mit, und das ganze Publikum deutet auf mich: Wie dieser kleine Kerl das macht? Großartig!⁴⁷

Diese positive Identifikation mit der (musikalischen) Symbolik und Hierarchie des Militärs, den Fanfaren und Trommeln, prägte nicht nur Possarts Stimmideal, es war die ästhetische Form für den politischen Körper der Kaiserzeit schlechthin. Dieses Stimmideal eines politischen Körpers war dabei durch drei miteinander verschränkte Komplexe gerahmt.

1. Das Bestreben um die Nationalsprache: Auf die enge Verknüpfung der Bemühung um die »Reinigung der Sprache vom Dialekt« mit dem Programm des Nationalismus

47 Ebd., S. 3.

- ist wiederholt hingewiesen worden.⁴⁸ Der Bühne des Sprech- und des Musiktheaters kam in dieser Diskussion eine zentrale Bedeutung zu.
2. Die Identifikation mit Heldenfiguren: Der Held und das Heldentum waren zentrale Kategorien der Literatur und der beginnenden Germanistik. Sie standen im engen Zusammenhang mit dem aus dem 18. Jahrhundert tradierten Modell des Charakterschauspielers und des Charakterfachs. Zudem fanden sie ihre politische Konkretisierung in der Geschichtsauffassung und der Mythenbildung des Kaiserreichs.
 3. Der Kraftkörper in der Kunst: Kunst wurde in dieser Zeit noch durchweg als Kunstfertigkeit im handwerklich-körperlichen Sinne definiert, sie konnte kaum als ›Ideenkunst‹ etwa im Sinne Marcel Duchamps (1887–1968) oder Stéphane Mallarmés (1842–1898) gewertet werden. Im handwerklich-körperlichen Sinne sollte die Kunstausbildung Talent und Genie verfeinern. Diesem Modell entsprechend konnte ›wahres Künstlertum‹ erreicht werden, wenn man diszipliniert und strebsam bestimmte Regeln befolgte. Im Schauspiel war dabei eine Vorstellung eines Kraftkörpers leitend, die sich einer intentionalen Pädagogik verschrieb. Vorbilder und Ideale wurden normativ festgelegt. Diese Pädagogik verleugnete, dass ein tradierter Zusammenhang von Ausbildungsziel und Ausbildungsmethode etwa in Form der Zünfte oder der klassischen Rhetoriklehre ebenso wenig länger gegeben war, wie die Einheit von Kunst und Kunsthandwerk.

Verknüpft ist diese Vorstellung einer regelgeleiteten Kunst mit den größeren gesellschaftlichen Aufstiegsmöglichkeiten für Künstler, etwa in der Malerei zu Künstlerfürsten, in der Musik und Literatur zu Verfassern staatstragender Werke. Eine neue Stellung der Künstler als Teil einer gesellschaftlichen Elite war in diesem Modell deutlich hervorgehoben. Die Erscheinung des Künstler-Körpers auf der Bühne wurde in seiner notgedrungen affektiven Existenz, seinem Hervorscheinen aus der Menge dann nicht hinterfragt, wenn sie mit einer privilegierten gesellschaftlichen Stellung verbunden war.

Für die Schauspielkunst und damit für Possarts Anschauung des klägerschen Organs trägt die harmonische Zusammenführung aller drei Komplexe der Nationalsprache, des Heldentums und des Kraftkörpers zu eben jenem Genuss bei, als welchen er ihn beschrieb.

48 Helga Finter, *Der subjektive Raum*, Bd. 1 (Die Theaterutopien Stéphane Mallarmés, Alfred Jarrys und Raymond Roussels. Sprachräume des Imaginären), Tübingen: Francke 1990, S. 17; Wiesel, *Zwischen König und Konstitution*, 2001, S. 77f. »Telos der schauspiel- und sprechtechnischen Bemühungen Rötchers ist der geschlossene Sprach-Körper hochdeutscher Zunge, der im Ausschließen regional begrenzter Dialekte auch eine Überwindung seiner zerstückelten politischen Unübersichtlichkeit und Heterogenität vorzunehmen glaubt. [...] Dieses imaginäre Deutschland ist immer dann am Werk, wenn deutsche Schauspieler deutsche Texte hochdeutsch sprechen und Zuschauern und Zuhörerinnen die Idee eins topographisch perfekten Deutschlands im Symbolsystem Sprache zu Gehör bringen, wobei die Erinnerung an die unerhörte Differenz zur deutschen Realität unhörbar gemacht wird.«

Das Regelwerk für den gesellschaftlichen Aufstieg

Eine mögliche Disharmonie oder gar das Scheitern drohte in dieser intentionalen Pädagogik immer und Possart thematisierte sie als Mangel. So erwähnte er die fehlende Kraft, exemplarisch durch an ihm selbst beobachtete Mängel. Sein frühes Sprechen sei ein »Schreien«, seine Disziplin und Kraft noch nicht hinreichend gewesen. In einem längeren didaktisch verfassten Zwiegespräch auf den Gipfeln der Berge über Bern legte Possart seine Regeln dar, die Abhilfe schaffen sollte:

Was erstrebst du als ersehntes und höchstes Ziel?

Antwort: Eine ehrenvolle und dauernde Position an einem maßgebenden Hoftheater. Wie gedenkst du dieses Ziel zu erreichen?

Durch gediegene Darstellungen ernster und humoristischer Charakterrollen.

Durch welche Bemühungen hoffst Du diese Darstellung zu erzielen?

Dadurch, dass ich jede Rolle mir textlich so zu eigen mache, dass ich sie Wort für Wort auswendig zu rezitieren vermag; dass ich ferner nicht nur meinen Part, sondern das ganze Stück durchstudiere, um zu ergründen, welche Absichten den Dichter bezüglich der Wiedergabe der mir anvertrauten Bühnenfigur geleitet haben mögen, dass ich außerdem die Abhandlungen hervorragender Literaten über diesen Gegenstand lese, um danach meine Auffassungen zu berichtigen und festzustellen, und dass ich endlich meinen Organismus fähig mache, die dichterischen Gebilde auch körperlich entsprechend gestalten zu können.⁴⁹

Stellt man einmal die erzieherische Intention hinten an, welche die Abfassung dieses ›Selbstgesprächs‹ motiviert haben mochte, so zeigt die Passage sehr deutlich, dass Possart die Aufgabe des Schauspielers derart auffasste, eine Reihe von Vorschriften Schritt für Schritt zu befolgen, bis sie verinnerlicht waren. Die Schritte spiegelten dabei die Hierarchie, welche zur Erreichung des Zieles, das heißt, eine »ehrenvolle und dauernde Position«, unweigerlich zu durchlaufen war. Am Anfang des Aufstiegs in der Hierarchie stand dabei die Rolle. Sie war zugleich der unhinterfragte Einsatzpunkt für den Prozess der Rollenverkörperung. Die Rolle war im wirtschaftlichen Sinne Eigentum. Man kann sich diese Aneignung der Rolle in Zeiten begrenzter materieller Reproduktionsmöglichkeiten durchaus plastisch als wiederkehrende Szene im Büro des Intendanten vorstellen. Die Papierrolle wurde dort ausgehändigt oder zurückgefordert und mit der Übergabe in die Hände des Schauspielers oder der Schauspielerin den Akt der Zuteilung (von Arbeit und Lohn) besiegelt.

Sodann folgte das Memorieren »Wort für Wort«. Possart rühmte sich, auch in Zeiten ohne Engagement einschlägige Rollen seines Faches auswendig gelernt zu haben, um sich mit dem abgespeicherten Repertoire bewerben zu können. Die Fähigkeit, eine Rolle rezitieren zu können, hatte ihm nach eigenem Bekunden mehrfach den Zuschlag für eine Besetzung in bestimmten Produktionen ermöglicht und dabei seine von ihm attestierten körperlichen Mängel kompensiert. In Breslau, noch vor seinem ersten Engagement, wandelte er auf Anweisung seines Agenten mit memorierten Rollen präpariert vor dem Theater auf und ab, und wartete auf einen krankheitsbedingten Ausfall eines Kollegen.

49 Possart, *Erstrebtes und Erlebtes*, 1916, S. 110.

Als dieser Fall eintrat, war er zur Stelle, wurde aus pragmatischen Gründen engagiert und entfaltete seine Fähigkeiten in der Probe und Aufführung. Diese Fähigkeiten waren wohl zu nicht unerheblichen Anteilen in der Präzision zu suchen, mit der Possart innerhalb des Produktionsprozesses funktionierte.

Erst nachdem die Rolle zugeteilt und gleichsam körperliches Kapital geworden war, trat überhaupt der künstlerische Zusammenhang der Inszenierung ins Blickfeld, »das ganze Stück«, die »Absichten [des] Dichter[s]« und »die Abhandlungen hervorragender Literaten«. An anderer Stelle beschrieb er diesen Zusammenhang als militärisches Gefüge, dem man sich unterzuordnen habe, was wohl beinhaltete, dass man ihn kannte und akzeptierte.⁵⁰ Der mitdenkende Schauspieler, der zunächst ein ganzes Stück las, um dann über seine Mitarbeit und die Übernahme einer Rolle selbst zu befinden, war hier also nicht gemeint.

Wenn schließlich die Eigentumsfragen und die Stellung des Darstellers in der Hierarchie geklärt waren, kam der »Organismus«⁵¹ ins Spiel. Der gedankliche Sprung, mit dem er den Probenprozess hier von den Füßen wieder auf den Kopf stellte, wurde Possart offensichtlich selbst bewusst, wie man den weiteren Ausführungen entnehmen kann. Nicht etwa der Körper des Schauspielers in seiner anthropologischen Verfasstheit war für ihn das Startkapital. Diese Setzung finden wir erst nach der Reformpädagogik und den Theaterreformen. Bei Possart war der Organismus vielmehr ein Anhängsel einer in sich geschlossenen Hierarchie, ein Organismus, der sich »endlich«⁵² anschicken sollte, der oben beschriebenen Vorschrift der Rolleneignung exakt Folge zu leisten. Es war dabei zunächst in der Schwebe gehalten, ob das »endlich« im zeitlichen Sinne als »schließlich« zu lesen war, oder ob es als Emphase und Ultimatum einer erzieherischen Ermahnung zu verstehen war. Der darauffolgende Absatz ließ jedoch keinen Zweifel daran, dass Letzteres der Fall war. Und folglich schlug Possart in dieser Replik einen zwingenden Ton an. War zuvor noch vom Erstreben, Gedenken und Hoffen die Rede, hieß es hier schlicht, »du musst«.

Welche Lebensordnung musst du befolgen, um deine Gestalt geschmeidig, deine Sprachwerkzeuge gesund zu erhalten und deine Stimme kraftvoll und umfangreich auszubilden?

Ich muss täglich Turn- und Stimmübungen vornehmen, vorsichtig sein im Essen und Trinken; Tabaksrauch und Alkohol den Tag über meiden und diesen Genuß nur am Abend nach vollbrachter Arbeit in bescheidenem Maße mir gönnen, überhaupt dem Wirtshaus so viel als möglich fernbleiben.⁵³

50 Possart (1916), S. 61. »Ich [...] extemporierte, während sich wichtige Szenen vorn abwickelten [...]. Die jungen Kollegen beklagten sich bitter über meine vordringliche Art. [...] An jenem Abend lernte ich, dass nicht nur beim Militär, nein auch auf der Bühne Unterordnung zur rechten Zeit das oberste Gesetz sei.«

51 Possart, *Erstrebtes und Erlebtes*, 1916, S. 110.

52 Ebd., S. 110.

53 Ebd., S. 110.

Es steht nicht zu vermuten, dass man diese Muss-Bestimmung anders als einen ethischen Appell lesen sollte. Der Berufsstand des Schauspielers, ein ums andere Mal in Verfall geraten durch Alkoholismus, Prostitution und eine Nähe zum Vagabundentum⁵⁴, legte derartige moralisierende Auffassungen nahe. Sie sagen jedoch wenig über tatsächlich intendierte oder durchgeführte Übungen aus. Schaut man sich den Tagesablauf des 21-jährigen an, wie er kurz vor dieser Stelle beschrieben wurde, so lassen sich auch Zweifel an der Durchführbarkeit ausgedehnter ›Schauspielertoiletten‹ anmelden. In der Regel war abends eine Vorstellung, danach saß man bis zur Polizeistunde um 11 Uhr im Restaurant, nachts widmete sich Possart dem Rollenstudium bis ca. zwei Uhr, Füße im kalten Wasser und Kaffee trinkend, um wach zu bleiben. Um 8 Uhr stand er auf und begann erneut das Rollenstudium, von 10 bis 13 Uhr war eine Probe angesetzt. Es blieben dann abzüglich einer Mittagsmahlzeit fünf bis sechs Stunden für Schminken, Unterhalt von Kostümen, Besorgungen, Lektüre »hervorragender Literaten« und für die private Korrespondenz. Einem Tagebuchauszug – auch dieses wollte geführt sein – war zu entnehmen, dass Anzahl und Umfang der Rollenstudien tatsächlich den Hauptteil der Arbeitszeit ausfüllten und für »Turn- und Stimmübungen« weder Zeit noch Raum zur Verfügung stand.⁵⁵ In Possarts Lehrbücher über Schauspieltechnik und Stimmbildung wurden entsprechend auch keine Übungen aufgeführt, sodass man sich das, was Possart mit Turnen und Stimmübungen andeutete, vor allem als eine disziplinarische Maßnahme vorstellen konnte deren Nebeneffekt womöglich eine körperliche Ertüchtigung war.

Dialekte, Sprecherziehung und Nationalsprache

Darüber hinaus beklagte Possart den Mangel an sprachlicher Ordnung und Orientierung. Explizit verschrieb sich Possart der Initiative zur Bestimmung einer Nationalsprache, nicht erst nach seiner aktiven Theatertätigkeit mit der Abfassung zweier Bände zur Sprechtechnik. Bereits in jener Szene der Selbstreflexion auf dem Berg nämlich erkannte er, wie mangelhaft es um die Sprache bestellt war und stellte sich als einen Forschenden im Dienst der Sprecherziehung dar.

Oft hatte ich darüber nachgedacht, ob man es nicht versuchen könnte, dem Künstlerpersonale eine einheitliche Aussprache der deutschen Buchstaben zur Pflicht zu machen; aber wie sollte das Alphabet lauten, das dem Berliner Ohr wie dem des Wieners gleich vertraut geklungen hätte? Ich nahm mir vor, zunächst einmal beim Lesen, die Unterschiede in der sprachlichen Behandlung gewisser Konsonanten seitens der österreichischen und norddeutschen Kollegen festzustellen, und dann von Fachgelehrten gelegentlich ein Urteil darüber zu erbitten, welcher Volksstamm da oder dort mit seiner Aussprache im Rechte sei.⁵⁶

54 Vgl. Schmitt, *Schauspieler und Theaterbetrieb*, 1990, S. 92f. zur Entstehung des negativen Images von Schauspielern als »entlaufene Barbieri und Schneider« im 18. Jahrhundert. Vgl. zum Alkoholismus als »Dämon«, Possart, *Erstrebtes und Erlebtes*, 1916, S. 115.

55 Vgl. Ebd., S. 112.

56 Ebd., S. 111.

Dabei war es keineswegs so, als stellte sich Possart naiv in den Dienst der Sprache. Im Gegenteil, einige Anekdoten gaben Zeugnis von der lustvollen Sprachbehandlung durch den Schauspieler ab. So sprach er etwa die Rolle des in Italien geborenen Diplomaten und Politikers am Hofe Ludwig des XIV, Jules Mazarin in einer Separatvorstellung für Ludwig II. in gebrochenem italienisch-deutschem Dialekt⁵⁷ oder gab eine Begegnung mit Engländern und Pfälzern gerne in der typischen Idiomatik wieder. Jedoch waren es sämtlich begründete Abweichungen von dem normativen Sprachkonzept der »grundsätzliche[n] Anlehnung unserer Aussprache an [den] Schriftzeichen«⁵⁸. Die Sprache als energetisches Organon im Sinne Humboldts war Possarts Sache nicht.

Held sein und Hauptrolle haben

Letztlich war für Possarts Rollenverständnis und Selbstverständnis die positive Identifikation mit dem Helden unabdingbar. Das Konzept der Helden umfasste auch die Rolle des Intriganten. Wichtig war nur, dass die Charakterrolle die umfangreichste Rolle war, die Handlung vorantrieb und die höchste Fallhöhe, und damit die höchste affektive Bandbreite aufwies. Im Idealfall war es wie bei *Richard III*, *Narziss* oder *Manfred* die Titelrolle.

Die Identifikation mit der Rolle (und nicht etwa mit einem Ensemble, einer Regie) schien der politischen Realität und der staatlichen Repräsentation im Kaiserreich angemessen. Possarts Erinnerungen an seine eigene Erziehung wiesen in diese Richtung. Als frühe intellektuelle Einflüsse schilderte er den »ganze[n] Reichtum der klassischen und modernen Literatur«⁵⁹, die »ausgezeichneten Nachbildungen«⁶⁰. Explizit erwähnte er die Kupferstiche Eduard Mandels (1810–1882) und Ernst Reyhers (1788–1867), die in dem Verlag gehandelt wurden, in dem er seine Lehrzeit als Kaufmann verbrachte. Ebenso zählten Vorlesungen in Geschichte dazu. »[I]n den Geschichtslektionen war ich völlig wach, und besonders das Persönliche, Anekdotische haftete fest in meinem Kopfe; der Charakter des Helden, seine Eigenart flößten mir Interesse ein.«⁶¹ Zu seinem Schulpensum gehörte das öffentliche Rezitieren von Versen, etwa den »Choral von Leuthen« oder »Lützkows wilde verwegene Jagd«⁶².

Man liegt sicher nicht falsch, wenn man Possarts frühe Einflüsse im Berlin nach der Revolution als bürgerlich-konservativ bezeichnet, was eine ungebrochene Einstellung zu den Repräsentanten in Staat, Politik und Kirche einschloss. Er gehörte einer kleinbürgerlichen Schicht an, die von den Jahren der sogenannten Gründerzeit profitierte. Possarts gesellschaftliche Stellung als Theatermann gegen Ende des Jahrhunderts fiel mit einer ungewohnten gesellschaftlichen Akzeptanz und lukrativer Geschäftigkeit zusammen, also mit jenen Vorzeichen, unter denen in dieser Zeit Theaterunternehmungen standen.

57 Ebd., S. 279.

58 Ebd., S. 123.

59 Ebd., S. 12.

60 Ebd., S. 14.

61 Ebd., S. 14.

62 Ebd., S. 4.

Die dramatische Charakterrolle wurde also von Possart als Synonym für ein bürgerlich-konservatives Lebenskonzept interpretiert, in dem Bildung den Besitz einer gesellschaftlichen Elite darstellte.

Sein Werdegang hin zu einem vollständig akzeptierten und erfolgreichen Mitglied der kaiserlich-königlichen Hofgesellschaft empfahl er in diesem Sinne zur Nachahmung. Das Vorwort seiner Autobiografie ließ hieran wenig Zweifel, wenn Possart schrieb, die Aufzeichnungen sollten

unserem Darsteller-Nachwuchse Zielbewusstsein einflößen: die ernste Pflicht, sich völlig in den Dienst der dramatischen Dichtung zu stellen, seine Persönlichkeit für die Aufgaben der Menschendarstellung tauglich zu machen und seine Lebensführung einzig diesem veredelnden Berufe unterzuordnen.⁶³

Abb. 8: Postkarte mit Rollenportraits von Ernst von Possart.



Der Darstellung einer Charakterrolle und besonders der Heldenszene kam also innerhalb des Theatermodells zurzeit Possarts die Funktion zu, zwei Besitztümer vorzuführen. Der Schauspieler sollte demgemäß die Hauptrolle besitzen und verteidigen wie ein Eigentum, und er musste den nötigen Stimmkörper besitzen, d.h. ihn bei maximaler Kraftanstrengung kontrollieren. Abweichungen, wie eine fehlerhafte Artikulation oder

63 Ebd., V (= Vorwort).

eine lückenhafte Erinnerung, wurden ebenso geahndet wie eine Unter- oder Überbietung der Idee eines vollen Stimmkörpers. An seinem eigenen Lebenslauf konnte Possart diese Abweichungen nicht zeigen und damit die Darstellungsvorschrift, der er sich unterwarf, nicht reflektieren. Er hatte sie verinnerlicht. Umso deutlicher aber beobachtete und beschrieb er die Abweichung von der Vorschrift, teils warnend und moralisierend (Klägers Zusammenbruch durch Alkoholmissbrauch sei ein »heilsames Memento«⁶⁴), teils kritisch würdigend, etwa in seinen Passagen über die Redekunst des Schauspielers Joseph Lewinskys (1835–1907), der es nur an »Organ und Naturell«⁶⁵ mangelte.

Rollenbesitz nur nach gesellschaftlicher Norm

Welchen Energieaufwand es den Schauspieler kostete, sich auf der vorgeschriebenen Bahn und innerhalb des Charaktermodells zu bewegen, wurde besonders deutlich, wenn er als Autor seine Faszination für die Abweichung zum Ausdruck brachte. In keiner Passage wird dies anschaulicher, als in der sehr ausführlichen Schilderung des ersten Engagements der Schauspielerin Clara Ziegler (1844–1909) als Jungfrau von Orleans in Breslau, ein erster kurzer Auftritt, welchen der junge Possart hautnah miterlebte. Die Erzählung gestaltete er ähnlich dramatisch wie den Auftritt Klägers. Von einer »jungen Debütantin« ist zunächst die Rede, deren bekannter Name dann den Abschluss der längeren Textpassage bildet. »Erst 18 Jahre alt, und doch so hoch aufgeschossen, dass sie mit ihrer dünnen Figur fast um Kopfeslänge hinausragte über alle unsere Heldenspieler,« so wurde ihr Körper exponiert, um sodann die Fragen zu kolportieren, die im Ensemble gestellt wurden: »Jungfrau von Orleans? Das junge Ding da? – Nun, wenn das Organ so groß ist, wie die Figur?«⁶⁶

Es folgte eine ausführliche Beschreibung der ersten Probe, in der Ziegler überzeugen konnte. Sie verfügte über ein breites Tonspektrum, sprach mit »ehernem Organ«, in einem »Strom von Wohllaut, dem zarten Körper kaum zuzutrauen«, in »[g]ewaltigen Tonwellen, immer mächtiger anschwellend, ohne jemals in wüstes Geschrei auszuarten.«⁶⁷

[D]a wimmelte es in den Kulissen des Theaters von staunenden Zuhörern. Mit aufgerissenem Aug' und Mund schauten sie auf die Szene, immer näher und näher rückend, Künstler wie Theaterarbeiter, die Scharen von Kindern, die beim Krönungszug mitwirkten, und die Bühnenmusiker, ihre Instrumente in der Hand; aus allen Ecken hatten sie langsam sich aufgemacht, von diesem wundersamen Organ angezogen, das aus der Brust des schwächlichen Kindes kam.⁶⁸

Die Stimme Clara Zieglers beschreibt Possart als »sirenenhaft«. Die sexuelle Konnotation einer sich ergießenden Stimme, die ein ganzes Haus verführt, ist für dramaturgische Texte des 19. Jahrhunderts und insbesondere für Beschreibungen der Wirkung der

64 Ebd., S. 120.

65 Ebd., S. 87.

66 Ebd., S. 94.

67 Ebd., S. 95.

68 Ebd., S. 96.

Schauspielerin Charlotte Wolter (1834–1897) in ihrer Wiener Zeit bereits eingehend dargestellt worden.⁶⁹

Clara Ziegler, die hier in der Probe überzeugen konnte, wurde jedoch in Breslau nicht weiter engagiert. Die Direktion fürchte, so Possart, dass ihr Organ »die künstlerische Linie überschritt«⁷⁰, und Possart fand Gründe, die Bedenken zu rechtfertigen. Er erwähnte die konservative Haltung des Publikums einem Neuling gegenüber, die Gefahr, dass die junge Clara Ziegler bei einem Durchfall in der Rolle ihre Karriere gefährden könne. Lediglich die Tatsache, dass der Direktor eine Umbesetzung der Ziegler verfügte, ohne sie persönlich gesehen zu haben, empfand er als Willkür. Dieser Willkür könne man aber abhelfen. Die Einführung von Examen, staatlichen Schulen und Prüfungsbehörden könnte hier Einhalt gebieten. Denn

[d]as Theater ist ein Staat im Kleinen; allein diesem Staate fehlt die beschworene Verfassung, die sein Oberhaupt verpflichtet, nach bestimmten Grundsätzen die Fähigkeiten der Untergebenen zu bewerten und danach ihnen den gebührenden Wirkungskreis einzuräumen.⁷¹

Diese Erzählung macht deutlich, wie sehr Possart die Regeln verinnerlicht hatte. Wider seine eigene Faszination für die Darstellung von Clara Ziegler, wider seinen Gerechtigkeitssinn verteidigte er die Vorschrift, der gemäß eine Charakterrolle nur derjenige sein Eigentum nennen durfte, der über einen der Norm entsprechenden (d.h. männlich codierten) Kraft- und Heldenkörper verfügte. Clara Zieglers Verfehlung bestand nun allein darin, einen Stimmkörper für die Heldenrolle der Jungfrau einzubringen, dem kein normierter physischer Körper qua Alter und Größe entsprechen mochte⁷²: Sie war schlicht als Frau und Anfängerin zu groß, stand nicht in wohl proportioniertem Verhältnis zu den gestandenen Helden im Ensemble.

5.3 Erziehung des Schauspielers zur Funktion: *Der Lehrgang des Schauspielers (1901)*

Gegen Ende seiner Karriere veröffentlichte Possart einen *Lehrgang des Schauspielers*. Darin legte er die Grundzüge seiner Pädagogik dar. Er eröffnete mit der Rechtfertigung einer Schauspielschule und einer Pädagogik. Sie sei die notwendige Einrichtung, um »eine reine deutsche Aussprache nach bestimmtem System zu erlernen« und »sie soll zwei-

69 Vgl. Claudia Balk, *Theatergöttinnen. Inszenierte Weiblichkeit. Clara Ziegler, Sarah Bernhardt, Eleonora Duse*, Basel: Stroemfeld/Roter Stern 1994; Wiesel, *Zwischen König und Konstitution*, 2001, S. 35ff., 207ff. zu Wolters; Vogel, *Die Furie und das Gesetz*, 2002, S. 277ff.; Bassnett et al., *Sarah Bernhardt, Ellen Terry, Eleonora Duse*, 1991.

70 Possart, *Erstrebtes und Erlebtes*, 1916, S. 99.

71 Ebd., S. 99.

72 Als »Jungfrau in Waffen« interpretiert Claudia Balk diese Körperlichkeit der Clara Ziegler. Balk *Theatergöttinnen*, 1994, S. 12–59.

tens durch gymnastische Uebungen die etwa verwehrte körperliche Ausbildung erhöhen«⁷³. Eine Schule sei notwendig, denn

wir bedürfen zur Erziehung eines stilvollen, abgerundeten Ensembles neben unseren ersten und hervorragenden Künstlern auch minder begabter zweiter und dritter Kräfte, die von Geburt nicht sonderlich bevorzugt sind.⁷⁴

Possarts geheimer Lehrplan griff bereits in diesen Präliminarien. Denn er sah einen Prozess der Selektion vor, der über die Aufnahme in das Bildungsprogramm entschied. Den Schülern wurde im ersten Kapitel deutlich gemacht, dass Bildung ein knappes Gut sei, welches zu erlangen man gewisser Ressourcen benötigte. »[M]inder begabter zweiter und dritter Kräfte« könne man diese Ressource absprechen.

Charakterbildung, Körperbild und Aufnahmeprüfung

Noch bevor genaue Schritte des Lehrgangs vorgestellt werden, stimmte er die Adepten darauf ein, dass der Weg zum Erfolg lang werden könnte.

So muss denn dem angehenden Darsteller immer und immer wieder eingeprägt werden, dass er sich nicht an schauspielerische Aufgaben wagen soll, ehe er nicht Herr seiner Bewegungen, seiner Mimik und seiner Sprache ist; und so wird derjenige Schüler am sichersten auf die Dauerbarkeit seiner Erfolge und seiner Carrière rechnen können, der sich keine Geduld und Mühe hat verdrießen lassen, auf seine technische und theoretische Ausbildung eine möglichst große Zeit zu verwenden.⁷⁵

Die Stelle musste den wissbegierigen Schülern ambivalent erscheinen, denn Possart thematisierte hier die angemessene Stoffauswahl für den Unterricht (schauspielerische Aufgaben). Er adressierte damit eigentlich diejenigen, die Schauspielunterricht geben wollten. Aber sein Buch war kein Lehrerhandbuch. Dieser Ebenwechsel musste bei den Schülern als eine Taktverletzung ankommen, denn nun erfuhren sie explizit, was sie immer schon geahnt haben mögen: Der Lehrer oder die Lehrerin denkt nicht gut über sie, hält sie für naiv oder Größenwahnsinnig. Und dieses schlechte Bild fanden sie, wenn sie wollten, dann auch bestätigt. Denn ein Schüler sollte sich nicht mit »jungen Künstlern«, denen das »ABC der Sprechkunst«⁷⁶ mangelte, identifizieren. Und Possart ließ keinen Zweifel daran, dass er diesen jugendlichen Elan als Dilettantismus abwertete.

Mit beiden Füßen springen sie auf die Bühne, noch ehe sie mit Anstand stehen und gehen können, und erproben die Kraft ihrer Lungen und ihres Talentes an der Gestaltung von schauspielerischen Figuren, noch ehe sie eine ausreichende Technik der Sprache sich zu Eigen gemacht haben.⁷⁷

73 Ernst Possart, *Der Lehrgang des Schauspielers*, Stuttgart: W. Spemann 1901, S. 11.

74 Ebd., S. 46.

75 Ebd., S. 19.

76 Ebd., S. 17.

77 Ebd., S. 17f.

Das mochte die zukünftigen Schauspielerschüler in der Erfahrung bestätigen, die sie zuvor auf Liebhaber Bühnen gesammelt hatten, Erfahrungen, die ihnen den Weg zur Schauspielschule wiesen. Nun bekamen sie die Botschaft, dass das nicht genug sei. Es reiche nicht, zu springen und kräftige Lungen zu haben. Das mögen sie bereits gewusst haben, deswegen entwickelten sie ja das Interesse an einer professionellen Ausbildung. Ihre oft langjährigen Erfahrungen auf den Liebhaber Bühnen oder ihre Lebenserfahrung jedoch zählten hier nicht. Die Botschaft beschränkte sich nicht auf ihre Fähigkeiten, auf das Erlernbare innerhalb dieses Lehrgangs. Sie zielte vor allem auf die Anlagen, den Charakter.

Dieser Einfluss der Charaktererziehung wurde besonders deutlich, wenn Possart seinem Lehrgang (und wohl auch seinem Unterrichtsprogramm) eine Selektion vorschaltete: die Aufnahmeprüfung. Es finden sich darüber in den Jahresberichten und Entwürfen zum Curriculum⁷⁸ keine formalen Regularien. Wohl aber gab Possart deutliche Hinweise, von welcher Art der Körper und der Charakter seiner Wunschschüler, das ist der »junge Mann«, sein sollten. Er war dem Körperschema des männlichen ›Kraftkörpers‹ verpflichtet. »Der junge Mann betrachte zunächst sein Äußeres im Spiegel. Der Schauspielerberuf verlangt in erster Reihe gerade Gliedmaßen und normale Gesichtszüge; nicht minder auch eine klangvolle Stimme.«⁷⁹ Der »Normalität«, insbesondere der Nase, widmete er ausführliche Gedanken: Eine »eingedrückte Nase« ließe sich noch durch eine »künstlich aufgeklebte geradlinig« machen. Ein Gesicht mit »einer zu dicken oder auch zu stark gekrümmten Nase« sei nicht zu gebrauchen, weil »wandlungsunfähig«. Ebenso verhalte es sich mit zu großen Ohren, »wulstigen Lippen«, »hervorquellenden Augen«, mit einem »übermäßig vorstehenden Kinn« oder einer »jäh zurückspringenden Stirne«⁸⁰ – immer war etwas außerhalb der Norm und konnte nicht auf diese zurechtgebogen, verlängert oder beschnitten werden. Später hieß es vom Gang des Schülers:

Der Schauspieler soll im gewöhnlichen Leben in Gang und Haltung wenig Auffälliges haben und niemals eine so ausgeprägte Manier zur Schau tragen, dass man etwa schon aus seinem Gange zu erkennen vermag: das ist der Schauspieler X oder Y.⁸¹

Das Ideal war der militärische Gang, denn

[k]onnte der angehende Darsteller seiner Militärflicht genügen, so ist er zur weiteren körperlichen Ausbildung in glücklicher Weise vorbereitet. Die Uebung des auf dem Exerzierplatz gelehrtens sogen. Stehschrittes sichert ihm eine gerade Haltung und einen normalen Gang.⁸²

78 Vgl. Personalakte Ernst Possart, P 10958 III, Hauptstaatsarchiv München. Hier findet sich auf die Ausbildung bezogen eine Skizze mit jenen Angaben, die dann auch in den Jahresberichten erscheinen.

79 Possart, *Der Lehrgang des Schauspielers*, 1901, S. 7.

80 Ebd., S. 7f.

81 Ebd., S. 38.

82 Ebd., S. 38.

Das rassistische Denken, mit denen hier Eigenes für passend befunden und Fremdes ausgesondert wurde – es war ebenso deutlich, wie man sich durch die Äußerungen an die fotografisch geführte Abweichungsdiagnostik etwa des italienischen Professors der gerichtlichen Medizin Cesare Lombroso (1835–1909) erinnert fühlt. Dieser hatte ab 1864 eine umfangreiche fotografische Kartei angelegt, mit der er nachzuweisen suchte, dass Delinquenten bestimmte Charakteristika aufwiesen. Dabei vermaß er die Körper, insbesondere die Schädel und Gehirne, analysierte die Handschrift, sammelte Tätowierungen und Gefängnis-Epigraphik.⁸³ Kurzum, er entwickelte einen Blick für Abweichungen, indem er diese in die Dinge hinein analysierte.

Mit ähnlicher Angst und Lust an vermuteten Abweichungen ging Possarts Selektion vor. Denn im Umkehrschluss war bei ihm eigentlich nur ein allgemeiner Typus für die Aufnahme in die Schule akzeptabel.

Je weniger scharf ausgeprägt oder durch besondere Merkmale gekennzeichnet die Gesichtszüge eines angehenden Schauspielers sind, desto müheloser wird es ihm gelingen, sie für die Gestaltung der heterogenen Rollen dienstbar zu machen.⁸⁴

Das war die biologistische Variante jener von Diderot bekannten »gleichen Befähigung für alle möglichen Charaktere und Rollen«⁸⁵ mit dem Unterschied, dass nun aber der zukünftige Schauspieler einer kühlen Beobachtung seines Körpers unterlag, statt aus dieser kühlen Beobachtung heraus seine Rolle zu gestalten. Den Hintergrund dieser Typologie bildete einmal mehr die Dominanz der Rollenfächer, in die man mit »innerer und äußerer Begabung« passen musste.

Erfreut sich zum Beispiel ein junger Mann einer stattlichen, gewinnbringenden Persönlichkeit, die ihn befähigen würde, Helden und Heldenväter zu verkörpern, Stimme und Talent dagegen eignen sich nur für komische Rollen, so wird sich dieses Verhältnis zwischen innerer und äußerer Begabung schwer ausgleichen lassen.⁸⁶

Den Ausführungen Possarts konnte man entnehmen, wie der von ihm erwähnte normale Schauspieler einem bestimmten Körperbild entsprechend erzogen wurde. Eindeutig war dies bei Possart männlich codiert, wenn er wiederholt davon sprach, den Körper zu kräftigen, »Arme und Hände in seine Gewalt zu bekommen« und »Herr seiner Bewegungen« zu werden. Es ging darum, »durch fortgesetzte aufmerksame eigene Beobachtung und steten Willen die Armbewegungen völlig unterthan«⁸⁷ zu machen. Beim Lesen entsteht fast der Eindruck, dass Possart ernstere Koordinationsprobleme bespricht. Der Hintergrund war aber, dass für ihn zappelnde Arme ein Ausdruck von Unsicherheit und Willensschwäche waren, also jener Charakterschwächen, deren Behebung er seine Erziehung angedeihen ließ. Der Charakter des aufrechten und selbstbewussten Mannes

83 Vgl. hierzu ausführlich Siegfried Zielinski, *Archäologie der Medien. Zur Tiefenzeit des technischen Hörens und Sehens*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2002, S. 261.

84 Possart, *Der Lehrgang des Schauspielers*, 1901, S. 8.

85 Diderot, *Das Paradox über den Schauspieler*, 1984, S. 484.

86 Possart, *Der Lehrgang des Schauspielers*, 1901, S. 9.

87 Ebd., S. 30.

wurde dabei minutiös in Bewegungsregeln unterrichtet. Für die Darstellung von Figuren aus »besseren Kreisen« etwa wurde die beinahe mechanisch gedachte Drehung mit steifem Hals trainiert.

Wird [der Schauspieler] zum Beispiel von der rechten Seite angerufen und will sich dem Mitspieler zuwenden, der mit ihm in Konversation tritt, so lasse er zunächst den Kopf unbeweglich und wende das rechte Bein nach hinten. Der Oberkörper folgt dann von selbst nach, die ganze Figur aber behält etwas Hoheitsvolles und Selbstbewusstes.⁸⁸

Abb. 9: Rollenportrait von Ernst von Possart als Napoleon 1909.



Das Körper sich auch spiralförmig verdrehen können, entsprach nicht der gewünschten Norm. Die aufrechte Haltung des Oberkörpers war auch beim Setzen, Greifen, (militärischen) Grüßen beizubehalten. Alles, was diesem vertikalen Szenenkreuz, als welches das Rückgrat hier figurierte, nicht entsprach, musste nach Possart »linkisch« erscheinen und eignete sich nur zur Darstellung von Tölpeln und Bauern.

88 Ebd., S. 41.

Nun könnte man erwarten, dass ein Schauspiellehrgang weitere wichtige Rollen der Gesellschaft in ihrer Gestik und Bewegungsqualität analysierte, um damit einen bestimmten Realismus der Darstellung symbolischer Kommunikationsformen seiner Zeit zu sichern. Nicht so bei Possart. Er dachte die äußere Erscheinung hierarchisch, nicht in die gesellschaftliche Horizontale ausgeweitet, und er dachte sie überhaupt nicht auf mögliche Situationen bezogen, die jenseits der Konversation liegen könnten. In einem Nebensatz kommt das zum Ausdruck:

Will der Darsteller [...] auf einem Sessel, einem Sofa oder einer Bank Platz nehmen [...], vermeide er es, dabei die Schöße seines Rockes auseinander zu schlagen; ein vornehmer Mann achtet nicht auf seine Kleider; dazu hat das Entblößen des Gesäßes immer etwas Unschönes an sich.⁸⁹

Was hätte man doch mit diesem »unschönen Anblick« für die Zeichnung von Figuren alles erreichen können, denn diese sind ja in der Mehrzahl nicht in jeder Situation nobel und schön. Diesem affektiven Potenzial ging er jedoch nicht weiter nach. Der noble, aufrechte Charakter war die Norm. Hier folgte Possart ganz der Linie der Charakter- und Nationalerziehung.

Lernen am Vorbild und durch Korrektur

Entsprechend des strikten Schemas von Norm und Abweichung entwickelte er einen Lehrgang, der eigentlich nur zwei Methoden kannte: die Orientierung am Vorbild und die Korrektur des Gemachten. Das Vorbild ist wohl Possart selbst. Die Korrektur wiederum kam als Verfolgung der »Manier« zum Ausdruck und es ist bezeichnend, dass Possart jede »etwa beginnende Manier im Keime erstickt«⁹⁰ wissen wollte. Sein *Lehrgang des Schauspielers* verfolgte deshalb die verschiedenen Aspekte der Kunst mit unterschiedlicher Aufmerksamkeit. Zur Körperlichkeit und Mimik bekamen die Schüler ganz allgemeine Hinweise, die auf die Kohärenz, das Allgemeine zielten. Extremitäten seien ruhig zu halten, der Mimik, die für ihn eigentlich nur in der Koordination von Augenbrauen und Mund bestand, dürften die Züge nicht entgleisen. Dort, wo der Lehrgang also zeigen sollte, wie man zum Spiel findet, blieb Possart allgemein, so als wolle er den vermuteten, jugendlichen Überschwang nicht noch anheizen.

Detaillierter hingegen verfuhr seine Pädagogik in der Korrektur. Am weitesten reichte dies in den Bereich der Sprachbehandlung hinein. Ein Beispiel aus dem Bereich der Betonung kann uns einen Eindruck davon vermitteln, worauf es dem Lehrer Possart ankam und was Korrektur bedeutete.

Wenn sich zum Beispiel der Schüler die Aufgabe stellen würde, in dem ersten Satz der Erzählung Nathans von den drei Ringen die richtige Betonung zu finden, so wird er in folgender Weise zu Werke gehen müssen: Er lese die Eingangszeilen bis zum ersten Punkt zuvörderst *ohne* Betonung laut durch:

›Vor grauen Jahren lebt‹ ein Mann im Osten/Der einen Ring von unschätzbarem Wert/

89 Ebd., S. 42.

90 Ebd., S. 39.

Aus lieber Hand besaß.‹ Was ist in diesem Satze nun wohl das am leichtesten entbehrliche Beiwerk? Zuvörderst das Wort ›grauen‹. ›Vor Jahren lebt‹ ein Mann im Osten‹ würde für das Verständnis genügen. Es wären sonach in dieser ersten Zeile nur die Worte ›Jahren, Mann und Osten‹ zu betonen. ›Der einen Ring von unschätzbarem Wert‹ – Hier bedarf das Wort ›unschätzbarem‹ keines besonderen Nachdruckes; dass der Ring *wertvoll* ist, genügt ja für das Verständnis. So würde in dieser zweiten Zeile die Betonung sich nur auf die Worte ›Ring‹ und ›Wert‹ erstrecken. ›Aus lieber Hand besaß‹ – Dass der Mann im Osten diesen Ring von einer Person bekommen hat, die ihm *lieb* war, ist für das Verständnis der Erzählung notwendig; der Schauspieler wird also hier das Hauptwort ›Hand‹ und das ausschmückende Wort ›lieber‹ gleichmäßig hervorheben müssen. Die drei Zeilen werden demnach, richtig accentuiert, folgendermaßen lauten: ›Vor grauen Jahren lebt‹ ein Mann im Osten/der einen Ring von unschätzbaren Wert/Aus lieber Handbesaß.⁹¹

Dies war wohl die Kernkompetenz des Schauspielers Ernst Possart: Das korrekte Sprechen des Sinns. Und davon gab es abzüglich aller Emphase und affektiver Abweichungen, mit der auch Possart seine Rollen ausschmückte, prinzipiell nur einen, den Hauptsinn. Nur zu deutlich nämlich ordnete er die Verse nach dem, was für das »Verständnis« genügte und trennte dieses von dem »am leichtesten entbehrlichen Beiwerk«.

In der Korrektur des entbehrlichen Beiwerks war Possart unerbittlich. Die wohl konsequenteste Verfolgung des Fehlers hatte er als prägende Erfahrung der Bloßstellung während seiner Ausbildung bei Kaiser ausführlich geschildert. Es ist anzunehmen, dass sie seinen Erziehungsauftrag und Stil prägte.

Aber wie warm muss ich ihm [Wilhelm Kaiser] heute diese Konsequenz seiner Erziehung danken? Mein glückliches Gedächtnis, das mir in späteren Jahren umfangreicher Arbeit die Last des dreifachen Berufes als Intendant, Regisseur und Darsteller so wesentlich erleichtern half, war das Resultat einer einzigen beschämenden Minute, die mir nimmer aus dem Gedächtnis kam. [...] Ich hatte nicht genau genug gelernt und deklamierte: ›Nur nach der Wesen Tiefe trachtet.‹

Kaiser blickte auf und, anstatt mir das nächstfolgende Stichwort zu bringen, sagte er ruhig: ›Noch einmal die Stelle!‹ Ich meinte, in der Betonung geirrt zu haben, und wiederholte den Satz mit der gleichen Variante. Er verzog keine Miene. Noch immer glaubte er an eine Gedankenlosigkeit. ›Bitte, sprechen Sie die vier Zeilen einmal still für sich durch! Überdenken Sie jedes Wort! Und wenn Sie sicher sind, dann fangen Sie wieder an. Ich warte gern.‹ – Noch immer ahnte ich nicht, worauf er hinielte. Andere Betonungen, als ich gebracht, schienen mir nicht gerechtfertigt. Ich begann zum dritten Male. Da war's aus. Er schlug das Buch zu und erhob sich: ›So, nun gehen Sie nach Hause! Und wenn Sie den Text regelrecht gelernt haben, wie sich's gehört, dann dürfen Sie am nächsten Sonntag wiederkommen.‹ – Ich schaute den Meister verwundert an – hatte ich denn nicht jedes Wort gebracht? – ›Es heißt ›in der Wesen Tiefe trachtet‹, nicht ›nach der Wesen Tiefe trachtet‹. Der Text ist von Goethe, verstehen Sie? Johann Wolfgang Goethe! Und jede Silbe ist heilig! [...] Goethe ist mein Evangelium!‹⁹²

91 Ebd., S. 34f. [Hervorhebungen im Original]

92 Ebd., S. 48.

Josef Kainz hat Possart aufgrund einer gewissen Monotonie, die diese Sprachbehandlung wohl mit sich führte, einmal als »Psalmisten der Synagoge«⁹³ bezeichnet. Diese Anekdote aus seiner Ausbildungszeit passt zu dieser Charakterisierung. Nicht von ungefähr also widmete Possart in dem schmalen Band *Lehrgang des Schauspielers* der Sprache die ausführlichste Betrachtung. Das reichte so weit, dass die »Angabe des richtigen Zeitmaßes auf die einzelnen Silben der Worte« in Sechzehntelnoten annotiert wurde⁹⁴ und zur Erlernung des Zungen-»r« eine peinlich genaue Anleitung erging. Vom Zungen-»r« schien in der Tat alles abzuhängen. »Die gesamte Tonbildung gerät durch den Mangel der Gaumen-»r« ins Stocken, der Schüler muss deswegen den allergrößten Fleiß darauf verwenden, sich diesen wichtigen Konsonanten anzueignen.«⁹⁵ Es wirkt eigenartig pedantisch, wenn an Stellen wie dieser die stärksten pädagogischen Ermahnungen gegeben wurden, ja, es gemahnt an eine Erziehung durch Einschüchterung im Stil der Struwelpeter-Geschichten, wenn Possart an anderer Stelle die Gefahr beschwor, man könne durch unsachgemäße Befestigung eines Kunstbartes sein Leben verlieren. »Der Theaterdirektor Kramer in Würzburg verlor dadurch vor 20 Jahren sein Leben; er erstickte auf der Bühne an einem kleinen Stückchen seines Schnurrbartes, das ihm in die Lufröhre geriet.«⁹⁶ Was wusste der jugendliche Adept von Herrn Kramers tragischem Missgeschick vor zwanzig Jahren? Eine Pädagogik, die dem Schüler ermöglichte, aus gemachten Erfahrungen klug zu werden, müsste taktvoller verfahren. Eine Pädagogik des Drills und der Korrektur hingegen kann die Norm klar benennen und die Gefahren der Abweichung geißeln.

Possarts Curriculum als Ausdruck wilhelminischer Nationalerziehung

Aber es geht hier nicht darum, Possart, dessen Pädagogik durch die Nationalerziehung geprägt war, im Abgleich zu anderen, womöglich reflektierten Vorgehensweisen einzuordnen. Dass Possart seine Pädagogik nicht differenziert entwickelte oder reflektierte, deutet vielmehr auf das noch umzusetzende staatliche Bildungsmonopol hin. Eine klare Disziplin und Norm konnte er deshalb formulieren, da die Wege in das professionelle Berufsfeld der Schauspieler noch weitgehend informell und ungeregelt waren. Jede Person konnte für sich reklamieren, diesen Beruf auszuüben, und nicht wenige versuchten wohl auch ihr Glück ganz unabhängig von Fragen der möglichen Neigung und Eignung. Possart als Mensch des 19. Jahrhunderts hatte also der zentralen Idee der Nationalerziehung wenig entgegenzustellen, weil diese immerhin ein geregeltes Bildungsprogramm darstellte. Als autodidaktisch gebildeter, erfolgreicher Schauspieler, der von den patriarchalen und militärisch konnotierten Privilegien des Bildungs- und Theatersystems profitierte, gab es wenig Anlass für ihn, sich den herrschenden Bildungsvorstellungen seiner Zeit entgegenzustellen. Wo kein Problem in der Bildung für ihn bestand, gab es auch

93 Helene Richter, *Kainz*, Wien, Leipzig: Speidel'sche Verlagsbuchhandlung 1931, S. 75. Richter deutet mit dieser Wendung jenen »psalmodierenden Vortrag« Possarts an, wobei sie eine Anekdote von Josef Kainz kolportiert.

94 Possart, *Der Lehrgang des Schauspielers*, 1901), S. 26.

95 Ebd., S. 24.

96 Ebd., S. 58.

keine Notwendigkeit, diese mit taktvoller Kommunikation zu behandeln. Also konnte Possart explizit kommunizieren, denn er musste nur jene Abweichungen kontrollieren, die auf einer anderen Ebene, nämlich jener der staatlichen Bildungsorganisation, bereits eindeutig benannt waren. Possart musste die Konzentration nur nachvollziehen und eben dies vom Schüler verlangen. Eine Einsicht in die Theorie und Methode war nicht erforderlich. Die Übernahme der Konzentrationsidee in das Selbstbild des Schülers würde sich im Verlaufe der Erziehung von selbst ergeben. Denn Erziehung war hier die Einhaltung des organisierten Weges, und mögliche Vergehen führten unweigerlich zu Sanktionen und zum Ausschluss aus dem Erziehungsprogramm. Am Ende des Weges und zugleich mitschwingend in jeder Korrektur aber stand immer die Person Possart selbst mit seiner Lebensleistung, seinem gestählten Körper und der eisern-tönenden Stimme. Possart Schauspiellehrgang bemühte also eine Pädagogik des Drills und sah im Lehrer ein moralisches Vorbild, einen gelebten Charakter. Mehr wäre im Sinne der Nationalerziehung von Übel gewesen.

Man kann dies als affirmative Pädagogik mit autoritärem Stil beschreiben, kann mit einiger Berechtigung den beinahe puritanisch anmutenden Affekthaushalt darlegen, der ihm zugrunde lag und im Besonderen die Verdrängung des affektiven Körpers und die Verklemmtheit im Umgang mit der Sexualität nachweisen. Grundlegender als jene Analyse der Verdrängungsmechanismen wilhelminischer Subjekte ist die diskursive Einsicht, dass Bildungsziele immer gesellschaftlichen Normen entsprechend formuliert wurden. Diese Normen mussten in bestimmten Aufführungen bestätigt werden. Wenn nun die Norm jenen unauffälligen jungen Mann mit gerader Haltung erforderte, der sich und seinen Körper unter Kontrolle hat und sich ins Ensemble einzuordnen weiß, wie muss man sich dann die Aufführung vorstellen? Anders gefragt: Welchen Spielraum bekommen die Schauspieler in der wilhelminischen Gesellschaft zugewiesen? Die Vermutung ist, dass dieser Spielraum (der Spielraum der Arme ebenso wie der der Darstellung) in dem Maße beschränkt war, wie der Schauspieler Funktionsträger der staatlichen Institutionen und der Bildungsinstitutionen im Besonderen wurde. Sein gesellschaftlicher Aufstieg nötigte ihn auf seiner Rückseite die affektive und ludische Kontrolle ab. Possarts Lehrbuch thematisierte diesen Umstand auf einem Nebenschauplatz der Schauspielerausbildung, nämlich in den Hinweisen zur »Hygiene und Diätetik«⁹⁷, die einen Anhang seines Lehrgangs bildeten.

Aus Possarts Sicht besteht im Privatleben des Schauspielers ein hohes Risiko im Umgang mit Affekten. Daher erweiterte er seinen Lehrgang um eine Tugendlehre, die ein erfolgreicher Berufsschauspieler zur Organisation seines Privatlebens verpflichtete. Darin empfahl er den bereits aus seiner Biografie bekannten Tagesablauf und Speiseplan. Der affektive Körper erschien in diesem Programm als zu überwindendes Übel. Affektiv war er dort, wo ihm »verführerische Tafelfreuden winken«⁹⁸ und er zur Korpulenz neigte, wo er »Eiswasser zu heißem Kaffee« begehrte und sich dem »beliebten Klatsch der Kaffeegesellschaft durch Lachen und anhaltendes Sprechen« hingab, statt zu schweigen. An die Stelle des affektiven Körpers sollte in Possarts Pädagogik der Körper als das für die

97 Ebd., S. 65–80 (= Kap. V, Gesundheitslehre).

98 Ebd., S. 69.

Schauspielkunst zu beherrschende Instrument treten, und er gab genaue Anweisungen zu dessen Pflege.

[Der Schauspieler] wasche mit kaltem Wasser bei einer Zimmertemperatur von 14–15 Graden den ganzen Körper, und mache dann im wohlgelüfteten Zimmer – im Sommer, mit Schuhen und Strümpfen versehen, bei offenem Fenster, im übrigen aber unbekleidet – 20–30 Minuten lang gymnastische Übungen; er bediene sich dabei des überaus praktischen Metzlerschen Turnapparates, der ganz geringen Platz einnimmt, und bequem auf jeder Reise mitgeführt werden kann.⁹⁹

Possart absolvierte dieses Programm vermutlich auch an jenem Morgen des 17. Juli 1870. Es ist der Tag, an dem Possart in seiner Rolle als Funktionsträger staatlicher Institutionen gleichsam zu sich selbst kommt. Abends stand die Verabschiedung der bayerischen und preußischen Truppen zu ihrem Feldzug gegen Frankreich an. Possart meldete sich freiwillig, wurde jedoch vermutlich auf Vermittlung des Intendanten des königlich bayerischen Hof- und Residenztheaters, Karl von Perfall (1824–1907), zurückgestellt. Man brauchte ihn an anderer Stelle. Der Kronprinz Friedrich Wilhelm von Preußen (1897–1888) hatte sich in München angekündigt und König Ludwig II (1845–1886) befahl daraufhin seinem Intendanten, eine Festvorstellung zu organisieren. Perfall reichte – da alle Dichter der Stadt in der Sommerfrische weilten – den Auftrag an Possart weiter. Er sollte »einen kurzen zündenden Prolog zum Geleitgruß für den Kronprinzen und die ausziehende Armee«¹⁰⁰ verfassen. Dafür hatte Possart zwölf Stunden bis zur Abgabe. Und Possart lieferte. Im Wald bei Starnberg, poetisch gestimmt wie »jede Deutschen Seele« in Kriegszeiten, fügte »sich bald Reim zu Reim«¹⁰¹ und morgens um 8 Uhr – nach der Morgengymnastik – nimmt das Manuskript den Weg durch die Zensur. Am Abend desselben Tages stand Possart auf der Bühne, um sich herum das »zum Erdrücken besetzte Hoftheater, 2000 Menschen, im Parkett und Balkon nur Uniformen [...] im Hofrange das gesamte diplomatische Korps und der Adel des Königreiches« und *vis a vis* die Loge des Königs. Possart gab eine dramatische Beschreibung seines großen Augenblicks vor den Herrschern:

[I]ch stehe zum Prolog bereit auf der Bühne und sehe durch den kleinen Ausschnitt des Vorhanges. Nun öffnen sich die Türen, der König führt seinen erlauchten Gast an die Brüstung der Loge, und ein Beifallsjauchzen bricht los; das Orchester fällt mit lang gezogenem Tusch ein, und wieder und immer wieder fordert der ritterliche König den Führer seiner Armee auf, die stürmische Huldigung entgegenzunehmen; endlich unterbricht Karl Maria von Webers Jubelouvertüre die nicht enden wollende Begeisterung. Mir klopft das Herz; mit steigender Erregung erwarte ich die Schlusshymne; endlich setzt sie ein, ich höre, wie das Haus sich erhebt, der Vorhang teil sich, Stille tritt ein, und ich beginne.¹⁰²

99 Ebd., S. 75.

100 Ebd., S. 243.

101 Ebd., S. 244.

102 Ebd., S. 245.

Das Bild macht deutlich, inwieweit die Königsloge die eigentliche Bühne darstellte. Die Umkehr der Perspektive wurde zurzeit Ludwig II besonders konsequent betrieben, so dass der Kunstfreund sich dazu genötigt sah, Separatvorstellungen zu veranlassen, in denen er sich dem Kunstgenuss ungestört von jenen Lichtreflexen hingeben konnte, die von den auf ihn gerichteten Operngläsern verursacht wurden.¹⁰³ Die Umstände derartiger Inszenierungen herrschaftlicher Macht sind bekannt. Bezeichnend für das Selbstverständnis Possarts als Schauspieler war es, dass er diesen Auftritt – zusammen mit dem Prolog, den er zur Rückkehr der siegreichen Truppen 1871 an eben jener Stelle sprach – als die zwei »alles überragenden Erinnerungen aus meiner langen Bühnenlaufbahn« bezeichnete. Worin aber bestand hier die schauspielerische Leistung? Possart hielt dem Druck stand, den der höfische Repräsentationsapparat ihm auferlegte. Er durfte an dieser Stelle weder zögern noch scheitern. Dazu bedurfte es keiner affektiven oder exzentrischen Fähigkeiten, keines Rollenkonzeptes. Er musste nur ganz bei einem beherrschtem Selbst bleiben, welches vielleicht die stärkste Rolle ist, die das monarchisch gesinnte Bürgertum seinem ersten Schauspieler Possart als einer ›Privatperson‹ und einem Staatsbedienten angedeihen ließ. Wenn Possart seine Verse sprach, mit aufrechtem Oberkörper, Herr seiner Arme und Beine, mit sicher geführter Stimme, dann war das jener Gipfel, den zu erklimmen sein schauspielerisches Ausbildungsprogramm vorbereitete. Denn der Effekt seiner Mäßigung im Körper und im Vers sicherte jene Normalität, die der König umso deutlicher überstrahlte und die Possart, den Schauspieler, schließlich verschwinden ließ – um ihn schließlich um seinen Applaus zu bringen. Denn sein Prolog war in der Tat so zündend, dass die Offiziere im Parkett auf die Sitze sprangen und, so heißt es weiter:

Sie ziehen die Degen und schwingen sie jubelnd der Königsloge zu. [...] Niemand schaut mehr auf die Bühne; wie ein stürmisches Meer wälzen sich die überschäumenden Wogen der Begeisterung dem Fürstenpaare zu. Der Vorhang fällt [...].¹⁰⁴

Der Kronprinz und die Offiziere machten sich nach dieser Festlichkeit auf, um zu ihren bereits auf dem Marsch befindlichen Soldaten aufzuschließen. Zurück blieb Possart, bereit zur Übernahme weiterer Aufträge. Er gab Benefizvorstellung zur Aufbesserung der Kriegskasse und verfasste die Verse zur Begrüßung der heimkehrenden Truppen 1871. Die beiden Vorstellungen markierten einen Wendepunkt in der schauspielerischen Entwicklung Possarts. Denn von da ab »erwuchs das Streben«, so Possart in einem Rückblick, »durch Beteiligung an der Führung [der Hofbühne W.D.E.] mir einen erweiterten Wirkungskreis zu erobern.«¹⁰⁵ Er wurde Regisseur, Oberspielleiter, Direktor und nicht zuletzt königlicher Professor.

103 »Man brachte an den Seitenpfeilern der Hofloge seidene Vorhänge an, um den König vor den Blicken der Neugier zu schützen. Allein die Theaterbesucher, die sich ehrlich freuten, den jugend-schönen Herrscher von Angesicht zu Angesicht zu sehen, waren nur um so emsiger bemüht, das Halbdunkel der Königsloge zu durchdringen, und die Operngläser richteten sich unaufhörlich dorthin.« Ebd., S. 257.

104 Ebd., S. 247.

105 Ebd., S. 319.

5.4 Experimentalordnungen von Klangkörpern: Rutz-Sievers

Im abschließenden Teil zur Schauspielausbildung in München geht es darum, zu zeigen, wie sich das Verhältnis von Theorie und Praxis der Ausbildung weiter ausdifferenziert hat. Anhand der Gesanglehren von Haertinger und Hey wurde bereits dargelegt, wie die Forschungsergebnisse der Experimentalwissenschaften sukzessive in die Ausbildungspraxis übernommen wurden. Bezogen sich Lehrer an der *Königlichen Musikschule* noch auf wissenschaftliche Erkenntnisse, so lässt sich anhand der erstaunlichen Karriere der Rutzschen Typenlehre aufzeigen, dass der Wissenswandel der exakten Wissenschaften auch durch Experimente in der praktischen Ausbildung von Künstlern seinen Anfang nehmen konnte. Theorie und Praxis waren keine hermetischen Handlungs- und Wissensfelder, wenngleich sich Zielstellungen und Methoden zunehmend verselbstständigten. Rutz Typenlehre prägte immerhin die phonologischen Studien des anerkannten Experimentalwissenschaftlers Eduard Sievers (1850–1932) und begründete seine Ausdrucksästhetik.

Typenlehre: kulturelle Wertung mit naturalisierender Begründung

Die Geschichte dieses Wissenstransfers von der Praxis in die Theorie begann ebenfalls in München, um 1860. Der Chorsänger Joseph Rutz entwickelte anlässlich eines Stimmverlustes, wie ihn mancher professionelle Sänger schon erleiden musste, an sich und für sich das Wechselverhältnis zwischen muskulärem Tonus und Ton, bzw. Stimm- und Klangqualität. Zugleich fiel ihm eine gewisse Disposition individueller Sängerkörper für Werke bestimmter Komponisten auf. Daraus folgerte Rutz nun, dass es möglich sein müsse, zu bestimmen, »welche muskuläre Bewegung man ausführen muss, um eine bestimmte Musik mit dem geringst möglichen Aufwand singen zu können.«¹⁰⁶ Nach seinem Tod 1895 bereiteten seine Frau Clara Rutz und sein Sohn Ottmar Rutz (1881–1952) die nicht konsequent fixierten Erkenntnisse kommerziell auf.¹⁰⁷ Ottmar Rutz hatte eine Typenlehre für Ton- und Wortdichtungen entwickelt. Er unterschied dazu grob drei verschiedene Stellungen des Unterleibes in der Hervorbringung von Tönen: vorgeschoben, zurückgeschoben und nach unten gedrückt.

Die Typen wurden in Übungsanweisungen beschrieben. Zu Typus I etwa hieß es:

Man schiebe den Unterleib waagrecht nach vorne. Die damit bewirkte Muskeleinstellung und Körperhaltung behalte man, wenn das vielleicht auch zunächst unbequem ist, so lange bei, als man eben die betreffende Haltung zur Wiedergabe benötigt. Nach einiger Übung wird man bemerken, dass die vor Wiedergabe eines Werkes willkürlich angenommene Haltung während der Wiedergabe unwillkürlich unter dem Einfluss des seelischen Gehalts der betreffenden Dichtung bleibt, ohne dass man weiter daran zu denken braucht.¹⁰⁸

106 Ottmar Rutz, *Musik, Wort und Körper als Gesamtausdruck*, Leipzig: Breitkopf und Härtel 1911, S. 449.

107 Vgl. zur Selbstreferentialität der Rutzschen Lehre als einem »Familiengeheimbund« Rieger, *Die Ästhetik des Menschen*, 2002, S. 317.

108 Ottmar Rutz, *Sprache, Gesang und Körperhaltung. Handbuch der Typenlehre*, München: Beck 1911, S. 8.

Rutz ging also davon aus, dass es einen natürlichen Grundtonus gebe, der durch die Sprach- und Tondichtungen vorgegeben sei. Seine Typenlehre verschränkte eine kulturelle Wertung des Gesangs oder des Sprechens mit einer naturalisierenden Begründung, die im Sinne der Charakterologie alle Bereiche des Ausdrucks als angeboren und unabänderlich bestimmte.¹⁰⁹

Erstaunlicherweise zollte der Begründer der experimentellen Psychologie Wilhelm Wundt und sein Assistent, der spätere Phonetiker Eduard Sievers der Rutzschen Typenlehre Beifall. In seiner Forschung entwickelte Sievers das rutzsche System weiter und versuchte das Wechselverhältnis von Muskelspannung, Sprech- und Singpartitur und Klang auf Basis der exakten Wissenschaften zu begründen. Dabei fand er bis zu 96 verschiedene Qualitäten von Klängen. Daraus zog er den Schluss, dass bereits einzelne Gesten der Hand den Muskeltonus veränderten, bzw. ersetzten, ja bereits die Beobachtung oder gedankliche Vorstellung bestimmter Gesten führe zu eben solchen Stimmeffekten. Sievers schilderte prägnant, wie er von der Rutzschen Beobachtung von Stimmstörungen zur Herstellung eines »epistemischen Dings«¹¹⁰ gelangte:

[D]er Satz von der Beeinflussung der handelnden Körperteile durch die spezifische Einstellung der Rumpfmuskulatur [lässt] sich auch umkehren [...], d.h. dass die Rutzschen Einstellung auch durch willkürliche Bewegungen anderer Körperteile, insonderheit durch die Ausführung gewisser typischer Gesten hervorgerufen oder mindestens erleichtert werden können. Diese Gesten braucht man ferner, das war der nächste Schritt, nicht selbst zu machen, wenn man sich einstellen will; es genügt (namentlich für Motoriker), sie bei einem anderen zu sehen. Ja, es genügte schließlich schon der Anblick gewisser einfacher mathematischer Liniengebilde (z.B. des von zwei konvergierenden oder divergierenden Linien), um gewisse Wirkungen im Rutzschen Sinne hervorzubringen. Darauf weiterbauend habe ich schließlich, immer in Gedanken an unseren Kongress, ein System von etwa einem Dutzend Drahtfiguren zusammengestellt, mit deren Hilfe es möglich ist, bei geeigneten (d.h. reaktionsfähigen) Versuchspersonen auf optischen Wege, d.h. durch bloße intensive Fixierung der betreffenden Figuren und ohne irgendwelche begriffliche Erläuterung, so ziemlich jede beliebige Rutzsche Einstellung und damit auch deren Einwirkung auf Aufnahme und Wirkung von Klangwerken zu erzwingen.¹¹¹

Performative Beweisführung

Sievers machte also den epistemischen Schritt von der Beobachtung und Klassifikation einer vorgeblichen Natur des Körpers hin zur Evokation eines experimentell hergestellten Wissens. Aber Sievers beließ es nicht bei der wissenschaftlichen Hypothesenbildung

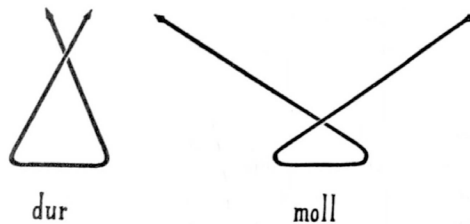
109 Spätere Publikationen von Rutz zur Physiognomik zeigen deutlich die rassistisch-eugenischen Untertöne dieser Lehre. Vgl. Ottmar Rutz, *Vom Ausdruck des Menschen. Lehrbuch der Physiognomik*, Celle: Niels Kampmann 1925.

110 Hans-Jörg Rheinberger, *Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas*, Göttingen: Wallstein 2001.

111 Eduard Sievers, »Demonstration zur Lehre von den klanglichen Konstanten in Rede und Musik«, in: Max Dessauer et al. (Hg.), *Kongress für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* (= Kongressbericht), Stuttgart: Ferdinand Enke 1914, S. 456–471, S. 466.

und hier wird es für die theaterwissenschaftliche und kunsttheoretische Theoriebildung interessant. Sievers nämlich trat den experimentellen Beweis an, der alle Züge eine *lecture performance* trug, also einer szenischen Demonstration, die den Tatbestand, welchen sie beweisen möchte, nur beweisen konnte, indem sie den Beweis vollzog, d.h. aufführte.¹¹² Auf dem 1914 durchgeführten *Kongress für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* demonstrierte er die Arbeit mit den Stimmeinstellungszeichen an seinem Körper und denen seiner Mitarbeiter. Die Toneffekte sollten nicht nur gemessen, sondern auch evoziert werden.

Abb. 10: Stimmeinstellungszeichen nach Sievers



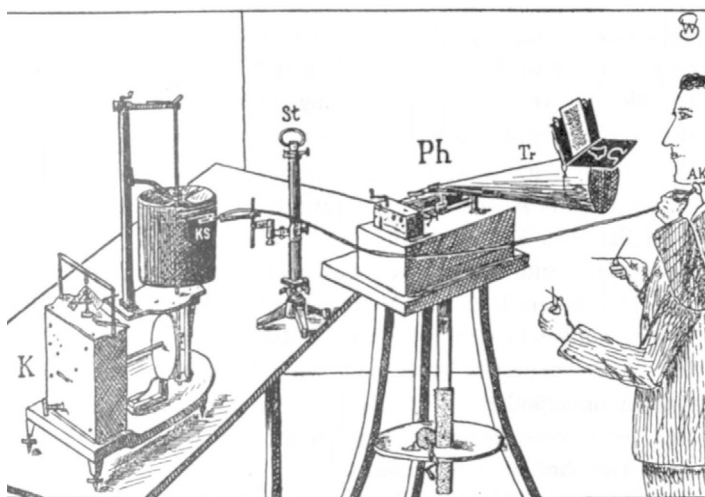
Dazu forderte er die Versuchspersonen auf, die Drahtobjekte »gleichmäßig und mit Hingabe« und »ohne bewussten Widerstand gegen die Wirkung der Figuren« zu betrachten, denn »hier gilt es ja nicht, zu untersuchen, wie man sich etwa solchem Einfluss entziehen könne, sondern ob er unter geeigneten Umständen überhaupt vorhanden ist.«¹¹³ Sievers appellierte an den guten Willen des Auditoriums, denn ihm war klar – und er thematisierte dies auch in Länge –, dass die Kriterien zur Überprüfung seiner Thesen unbewusst empfunden werden müssten, wenn nicht gar sein Vortrag eine zirkuläre Argumentation vorstellte. So räumte er methodische Probleme zu Beginn seines Vortrages ein: Man könne über Klang schriftlich kaum verhandeln, eine »bloß verstandesmäßige Auseinandersetzung« sei zudem nicht in der Lage zu überzeugen, denn es entscheide

112 Dies wäre eine Definition der *Lecture Performance* im Anschluss an Dietmar Kampers Überlegungen zu einer performativen Pädagogik, die sich einer Ästhetik und nicht einem Sinn der Kunst verschreibt. »Der Form nach ist die neue Ästhetik nicht mehr am Ideal der Theorie orientiert. Vielmehr würde sie sich in einer Kritik derselben erschöpfen, wenn sie nicht selbst Züge einer ›performance‹ annimmt. Ästhetik, die nichtästhetisch verfährt, das heißt: nicht selbst wahrnimmt, sondern nur über Wahrnehmung handelt, bleibt auf der falschen Seite. Vielmehr muss das, was zu sagen und zu schreiben ist, in der Art, wie es gesagt und geschrieben wird, reflektiert werden.« Dietmar Kamper, »Ästhetik der Performance«, in: Hanne Seitz (Hg.), *Schreiben auf Wasser. Performative Verfahren in Kunst, Wissenschaft und Bildung*, Essen: Klartext 1999, S. 127–135, S. 128; vgl. zur *Lecture Performance* auch Hans-Friedrich Bormann, Gabriele Brandstetter, »An der Schwelle. Performance als Forschungslabor«, in: Seitz, *Schreiben auf Wasser*, S. 45–55, S. 51ff.; Wolf-Dieter Ernst, »Die *Lecture Performance* als Rede über Theater«, in: Hajo Kurzenberger, Annemarie Matzke (Hg.), *Theater. Theorie. Praxis* (= Reihe Recherchen, Bd. 17, Theater der Zeit), Berlin: Theater der Zeit 2004, S. 192–199.

113 Sievers, »Demonstration zur Lehre von den klanglichen Konstanten in Rede und Musik«, 1914, S. 467.

über die »Glaubwürdigkeit und Unwahrscheinlichkeit« der Thesen »lediglich die gut kontrollierte persönliche Erfahrung des Einzelnen gegenüber den Klangphänomenen«¹¹⁴. Sievers stieß damit an das Problem des psycho-physischen Parallelismus, welcher von einer direkten Rückkoppelung der empfangenen Reize (durch den Anblick der Drahtobjekte) auf den Muskeltonus ausging, um von dort wiederum auf die Stimme und damit auf den hörbaren Ausdruck zurückzuschließen. Diese Rückkoppelung von Nerven, Muskeln und Ausdrucksbewegung erhob universalistischen Geltungsanspruch, sie sollte instinktiv funktionieren und ohne Schulung (etwa des Gehörs) zu bestimmen sein.¹¹⁵

Abb. 11: *Experimentalanordnung mit Einsatz der Stimmeinstellungszeichen.*



Die Beobachtung und Manipulation des eigenen Körpers entsprach in ihrer Distanzlosigkeit eben jener Arbeit des Sängers Joseph Rutz, mit der entscheidenden Differenz allerdings, dass letztere Manipulation im Feld der darstellenden Künste üblich und gewollt war, im Feld der exakten Wissenschaft und ihrer gesteigerten Evidenzerwartung hingegen als Scharlatanerie galt. Welcher Art dieses Wissen also war, war um 1914 bereits eine Frage der Bewertung im jeweiligen gesellschaftlichen Feld zwischen Experimentalwissenschaft und künstlerischer Praxis. Und so war sich die Kritik der zeitgenössischen Wissenschaft an Sievers Forschung wohl vor allem darin einig, seine Methode der experimentellen Selbstversuche zu diskreditieren.

114 Sievers, »Demonstration zur Lehre von den klanglichen Konstanten in Rede und Musik«, 1914, S. 456.

115 Vgl. Sievers, »Demonstration zur Lehre von den klanglichen Konstanten in Rede und Musik«, 1914, S. 456ff.

Verquickung von Rollen: Wissenschaft und Schauspiel

Speziell provozierend erschien dabei ein Selbstwiderspruch, in welchen Sievers sich begab, wenn er seinem Anspruch auf Objektivität mit schauspielerischen Mitteln Nachdruck verlieh. Julius Tenner zweifelte an der Beweiskraft, da er einen Selbstwiderspruch der Person Sievers zu bedenken gab:

Es ist wohl die natürliche Kehrseite einer so restlosen, begeisternden Hingabe an die Sache, wie wir sie alle heute an dem Herrn Vortragenden bewundern konnten, dass man für nichts Ohr und Auge hat, was abseits von dem einmal vorgezeichneten Wege liegt. So ist eine gewisse demagogische Überschätzung jener Einzelfaktoren, an deren Erforschung man arbeitet, ebenso erklärlich wie die Ignorierung anderer, außerhalb der eingefahrenen Gehirnbahnen liegender, die einheitlich Gesamtwirkung eines Kunstwerkes mitbestimmender Faktoren. Volles Verständnis eines Kunstwerkes wird aber – ich berufe mich da auf des Meisters eigene Worte in seinem ersten grundlegenden Vortrag über Rhythmik und Melodik – erst dann erreicht, »wenn wir die Gesamtwirkung zergliedern [...]«.¹¹⁶

In der Person Sievers überkreuzten sich zwei Rollen, die im Diskurs der Ästhetik und der Kunstwissenschaft gerade getrennt werden sollten: die Rolle des Darstellers und die Rolle des Wissenschaftlers, zusätzlich legitimiert durch das öffentliche Amt des Präsidenten der Leipziger Universität, welches Sievers innehatte. Beiden Rollen zugleich aber konnte sich das Publikum nicht bereitwillig hingeben, wollte es nicht in einen Rollenkonflikt verfallen. Es kam folglich zum Eklat, mit dem die anwesenden Wissenschaftler gegen die doppelte Autorität Sievers aufbegehrten. Stein des Anstoßes war nicht von ungefähr der Moment, da Sievers sich selbst, seinen Körper, seine Sensibilität für melodische Charakteristik und seine rezitatorischen Fähigkeiten als Versuchsperson instrumentalisierte. Wie ein Hypnotiseur schwur er sein Publikum auf einen Glaubensakt ein, wenn er sie zu Mitspielern des folgenden Experiments machte.

Ich werde [...], während ich eine Hand in die Höhe halte, entweder an die Verse denken:
 »Durch diese hohle Gasse muss er kommen:
 Es führt kein anderer Weg nach Küßnacht«,
 oder die Verse:
 »Lebt wohl, ihr Berge, ihr geliebten Triften,
 Ihr traulich stillen Täler, lebet wohl«,
 und Ihnen dabei die Aufgabe zuschieben, mit Hilfe intensiver Betrachtung meiner Hand festzustellen, an welchen von beiden Texten ich denke.¹¹⁷

116 Tenner in Sievers »Demonstration zur Lehre von den klanglichen Konstanten in Rede und Musik«, 1914, S. 471.

Meyer-Kalkus stellt Sievers Vortrags-Performanz sehr lesenswert dar. Vgl. Meyer-Kalkus, *Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert*, 2001, S. 108ff.; vgl. zudem zur Biografie von Sievers ebenda, S. 79–88.

117 Sievers, »Demonstration zur Lehre von den klanglichen Konstanten in Rede und Musik«, 1914, S. 467.

Die meisten Zuschauer lagen mit ihrer Vermutung richtig, wie das Protokoll enthüllte, aber waren uneins über die Methode. Es kam zum Zwischenruf von Carl Stumpf (1848–1936), einem führenden Tonpsychologen und Phonetiker. »Die Feststellung der Ergebnisse entspricht nicht den Forderungen, die wir bei psychologischen Experimenten zu stellen pflegen. Für den Fall, dass Folgerungen zu Gunsten der vorgetragenen Theorien daraus gezogen werden sollen, würde ich dagegen Einsprache erheben.«¹¹⁸ Der Musikwissenschaftler Alfred Guttman (1873–1951) berichtete: »Zuerst folgten die Hörer willig den Darlegungen, aber je weiter die Demonstrationen vorrückten, umso lebhafter wurde der Widerspruch des Auditoriums. [...] Schließlich steigerte sich der Widerstand zu ganz formellen Protesten gegen diese Art wissenschaftlicher Experimente und ihrer protokollarischen Fixierung, sowie der ostentativen Sezession einer Anzahl von Fachleuten.«¹¹⁹ Die Kunst der Rhetorik schaffte also einen Wiedereintritt im Feld der Wissenschaft und der Methoden der exakten Messung und schaute die Kongressteilnehmer von dort mit ihrem Überfluss an Eloquenz und Beweiskraft seltsam fremd an.

Überwinterung der Rhetorik

Der Blick in die Geschichte der Schauspielerausbildung und ihrer Methoden zeigt: Nicht erst in der Soziologie Georg Simmels oder der Anthropologie Helmuth Plessners fungierte die epistemische Figur des Schauspielers und die Theorie des Schauspielens als eine Kippfigur, in der wissenschaftliche und ästhetische Betrachtungen aufeinander bezogen wurden. Auch die Entstehung der wissenschaftlichen und künstlerisch-praktischen Ausbildungsinstitute war von diesem Vexierspiel geprägt. Schauspielerei vermochte, wie im Falle von Sievers demagogischer Demonstration, spielerisch die Bühne der exakten Wissenschaften zu erobern.

Es gilt dabei die musikalisch-rhythmische Provenienz von Ausbildungsmethoden und damit quasi eine Überwinterung der Rhetorik jenseits des Sprechtheaters zu bedenken. Die Wandlung rhetorischen Wissens vollzog sich freilich im Bereich der Experimentalwissenschaften und einer naturwissenschaftlich begründeten Ausdrucksästhetik über einen längeren Zeitraum zwischen 1850 und 1930.

Mit Bezug auf die Schauspielerausbildung in München jedoch zeigt sich ein eigenartiger Anachronismus. Possart, der auf dem Höhepunkt seiner Bühnenkarriere in den 1870er-Jahren seine pädagogische Tätigkeit aufnahm, bediente eher die Pädagogik der National- und Charaktererziehung. Wenn er rund dreißig Jahre später seine Lehrbücher über die Schauspielkunst und die Stimmbildung verfasste, dann nahm er darin wohl die bestehende wissenschaftliche Forschung zur Kenntnis. Jedoch setzte er sie gerade nicht um, wie seine Tabellen zur Artikulation anschaulich machten. Es waren Tabellen, die einer Pädagogik der Korrektur und Ausmerzung des Fehlers dienten. Die neueren Erkenntnisse der Medizin und Psychologie, die er mit den Abbildungen des Kehlkopfes und

118 Sievers, *Demonstration*, S. 468, Fn. 1.

119 Alfred Guttman, »Die neuen Entdeckungen der sogenannten klanglichen Konstanten in der Musik«, in: *Archiv für experimentelle und klinische Phonetik* 1, 1914, S. 254–273, S. 259.

der Erläuterung der physikalischen Vorgänge zitierte, waren seiner Pädagogik äußerlich, da für ihn der Schüler offensichtlich schon über jenen Kraftkörper und jene eiserne Stimme verfügen musste, die man ihm selbst nachsagte. Hier setzte Possart auf Talent oder Genie, welches sich durchsetze, nicht aber eigentlich gebildet werden konnte.

In ähnlicher Weise gingen nun aber auch Sievers und Rutz von einer Selbstevidenz der Praxis aus. Sievers' Beweis der Richtigkeit seiner Stimmanalyse, Rutz' Beweis der Wirkung seiner Kur der Stimme wurden in die wissenschaftliche Methode der Typologie und Taxonomie überführt und bebildert – mussten aber im entscheidenden Moment ihrer Anwendung darauf vertrauen, man höre doch, was zu beweisen gewesen wäre. Damit hatten Sievers und Rutz jedoch keine kohärente Methode formuliert, weshalb diese Lehre bereits in den 1920er-Jahren im Bereich der Schauspielausbildung nachweislich in Vergessenheit geriet. Der Leiter der *Düsseldorfer Theaterakademie*, Paul Helwig (1893–1963), bewertete den pädagogischen Nutzen des Systems Rutz-Sievers im August 1925 mit den Worten »zu auffällig, zu peinlich«¹²⁰.

Die Behandlung der Sprache als Artikulationsmaterial, wie sie etwa von Hey entwickelt wurde, hatte hingegen Bestand. Die Alliterationen Heys als Prinzip, mit welchem bestimmte körperliche und affektive Prozesse in Gang gesetzt werden, waren freilich in der rhetorischen Figurenlehre bereits vorbereitet. Ihre Wirkung entfalteten sie damit nicht im Bereich der Semantik. Es waren vielmehr klangliche Gesichtspunkte, die darüber entschieden, welche Worte angegeben und wie sie angeordnet waren. Vielleicht lag in dieser Distanz zur Semantik ihr methodisches Potenzial. Die Wortketten waren geschmeidiger in der Aufnahme der jeweiligen pädagogischen Semantik. Hey jedenfalls nahm sie im Rahmen seiner Gesangspädagogik zur Ausbildung eines »deutschen Belcanto«¹²¹ in Anspruch, in der zeitgenössischen Schauspielpädagogik waren es wiederum andere Interessen als jenes der Ausbildung eines Nationalklangs, mit dem sich Lernende und Lehrende im Fach Schauspiel an dem Sprachmaterial versuchten.

Ihre Relevanz für unser Thema der Diskursgeschichte der Schauspielausbildung liegt also darin begründet, dass sich mit Hey, im Unterschied zu Possart und Rutz-Sievers, nun eine Methodensuche in der Schauspielausbildung ankündigte. Künftig wurde gefragt, nach welcher Methode ausgebildet werden soll. Diese Methoden, die in der Körperkultur und der Gymnastikbewegung ab der Jahrhundertwende Konjunktur hatten und den Begriff der Körpertechnik prägten, wiesen deutlich darauf hin, dass es ein pädagogisches Bindeglied geben musste, mit dem künftig die ausdifferenzierten Bereiche der Theatertheorie, die in den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts zur Einrichtung des Faches Theaterwissenschaft führte, und der Ausbildung in Theaterpraxis, die in Kunstakademien Einzug hielt, wieder aufeinander bezogen werden konnten. Es war nur folgerichtig, dieser Methode, diesem Weg auch in der Karriere der Schauspieler einen expliziten Ort zu geben: Die Institution Schauspielschule.

Parallel zur Entwicklung eines Methodenbewusstseins erlebte also die Rhetorik auf einem Nebenschauplatz eine Erneuerung, die über das von Vogel herangezogene Erklä-

120 Briefwechsel Paul Helwig – Schauspielhaus Düsseldorf vom 16. August 1925 im Theatermuseum der Landeshauptstadt Düsseldorf, Sammlung Dumont-Lindemann, Dokument 4697, im Folgenden mit dem Sigel »TMD, Dokumentnummer« angegeben.

121 Julius Hey, *Deutscher Gesangsunterricht III*, Mainz: Schott 1886, S. 83.

rungsmodell der Hemmung und Verdrängung hinauswies. Rhetorisches Wissen prägte an der *Königlichen Musikschule* die Sängerausbildung und die Stimm- und Sprechforschung und beeinflusste parallel zum Epigontheater und zur Nationalerziehung der Schauspieler die Entwicklung pädagogischer Methoden. Diese Wissensgeschichte, der wir hier mit Hinweis auf Hey, Härtinger, Rutz und Sievers nachgegangen sind, ist insofern signifikant, als gezeigt werden konnte, wie in unmittelbarer Nachbarschaft zu der von Possart vertretenen Methode ausdrucksästhetische Überlegungen zur Akustik der Stimme und zur Funktion des Atmens kursierten. Und diese Überlegungen hatten gegen Ende des 19. Jahrhunderts weitreichende Konsequenzen. Musikalisches Wissen, Konzepte des Rhythmus, Techniken der Atmung, Untersuchungen von Schall und Klang bereicherten das Methodenspektrum der Schauspielerausbildung sukzessive. Die Ansicht, der gemäß dem Sprechtheater gegen Ende des 19. Jahrhunderts eine ästhetische Stagnation erlitt, wäre also wissenschaftlich zu differenzieren, wenn man die musikalisch-rhythmische Provenienz von Ausbildungsmethoden und damit eine »Überwinterung der Rhetorik« jenseits des Sprechtheaters bedenkt. Die Wandlung des rhetorischen Wissens vollzog sich freilich im Bereich der Experimentalwissenschaften und einer naturwissenschaftlich begründeten Ausdrucksästhetik über einen längeren Zeitraum zwischen 1850 und 1930. Sie stimmte nicht mit den an literarische Epochen und Gattungen orientierten theaterhistorischen Erzählungen überein. Beispielsweise attestierte Max Martersteig (1853–1926) dem Schauspielstil dieser Zeit einen geringen Stellenwert:

Die Darsteller [in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts] suchten immer ausschließlicher den Schwerpunkt ihrer künstlerischen und wirtschaftlichen Existenz in der Gunst der Öffentlichkeit; und diese zeigte sich immer bereiter, selbst für Leistungen sehr problematischen Charakters volle Ehrenkränze zu verteilen, sowie dem Kultus leeren Historientums jeden Vorschub zu leisten.¹²²

Ein oberflächliches, historisierendes Theater, das der Unterhaltung diene, dominiere über ein engagiertes Theater – dieser Missstand erkläre, so Martersteigs Kulturkritik, den Aufstieg der Oper, des Vaudevilles und des Starsystems. Die Opposition lautet also Kunst versus Kommerz. Noch 1928 schrieb Julius Bab in seiner *Geschichte der dramatischen Bühne seit 1870* (1928)

[D]as Wenige, was an künstlerischer Leidenschaft oder wenigstens an dem stellvertretenden Sensations-Interesse damals im deutschen Bürgertum lebte, wurde [...] beinahe ganz von der Musikbühne in Beschlag genommen.¹²³

Dem Theater Richard Wagners wurde schließlich die »stärkste Theaterleistung«¹²⁴ jener Epoche zugesprochen. Die hier entfaltete Wissensgeschichte verlief jedoch quer zu der von Martersteig und Bab aufgerufenen Genreeinteilung, ja, auch quer zu einer problematischen Unterscheidung von Hoch- und Unterhaltungskultur.

122 Max Martersteig, *Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert. Eine kulturgeschichtliche Darstellung*, Leipzig: Breitkopf und Härtel 1924, S. 355.

123 Julius Bab, *Das Theater der Gegenwart. Geschichte der dramatischen Bühne seit 1870*, Leipzig: Weber 1928, S. 9.

124 Ebd., S. 9.