

Leseprobe

Rosemarie Brucher

Schauspiel & Doppeltes Bewusstsein

Zur Verhandlung dissoziativer Phänomene
bei Coquelin, Archer, Martersteig und Craig

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2024

Veröffentlicht mit Unterstützung des Austrian Science Fund (FWF):
10.55776/PUB1100.

FWF Österreichischer
Wissenschaftsfonds

Die vorliegende Publikation ist – wo nicht anders festgehalten – gemäß den Bedingungen der internationalen Creative-Commons-Lizenz Namensnennung-Nicht kommerziell 4.0 International (CC BY-NC 4.0) (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>) lizenziert, die die Nutzung, gemeinsame Nutzung, Anpassung, Verbreitung und Vervielfältigung in jedem Medium oder Format erlaubt, solange Sie den:die ursprüngliche:n Autor:in bzw. die ursprünglichen Autor:innen und die Quelle in angemessener Weise anführen, einen Link zur Creative-Commons-Lizenz setzen und etwaige Änderungen angeben. Die Nutzung für kommerzielle Zwecke ist nicht erlaubt.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Aisthesis Verlag Bielefeld 2024
Oberntorwall 21, D-33602 Bielefeld
Satz: Germano Wallmann, www.geisterwort.de
Druck: docupoint GmbH, Magdeburg

Print ISBN 978-3-8498-1993-4
Open Access (PDF) ISBN 978-3-8498-1994-1
Print ISSN 2942-898X
Online ISSN 2943-7911
www.aisthesis.de

Inhaltsverzeichnis

I. Schauspiel & die Vielheit des Ich	9
Die Vielgestaltigkeit der Schauspieler*in von Platon bis Lacoue-Labarthe	26
Schauspiel und Pluralismuseuphorie um 1900	34
Die Entdeckung des Un(ter)bewussten in den Psychowissenschaften	39
Das doppelte Bewusstsein als Ichmodell des 19. Jahrhunderts	51
II. Benoît-Constant Coquelin: Schauspiel & doppelte Persönlichkeit	63
Die kalte Schauspieler*in als Vorstufe der doppelten Persönlichkeit	69
„le comédien doit être double“: Die Dualität der Schauspieler*in als dissoziative Disposition	83
Dissoziation	89
<i>Kaltes Schauspiel als Vorgang der Abspaltung</i>	91
<i>Dissoziationsforschung um 1900: Pierre Janet</i>	94
Dissoziation und Schauspiel	102
Depersonalisation: Die (kalte) Schauspieler*in als Zuseher*in ihrer selbst	107
III. William Archer: Schauspiel & Automatismus	115
Automatismus	121
Schauspiel und „multiple strata of consciousness“	130
<i>Archer vs. Diderot I: Zum „elenden Los“ der emotionalen Schauspieler*in</i>	134
<i>Archer vs. Diderot II: Emotionalität und Aufmerksamkeit</i>	138
Stadien der Absorption	141
Autosuggestion	146

IV. Max Martersteig: Die hypnotische Schauspieler*in	151
Die Transfiguration der Schauspieler*in	158
Ästhetische Hypnose	164
<i>Wilhelm Wundt: Hypnose und Suggestion</i>	164
<i>Martersteig liest Wundt</i>	174
Schauspiel als Form des Wiedererlebens	182
Hypnose – Posthypnose	188
V. Edward Gordon Craig:	
Von Somnambul*innen & Über-Marionetten	197
Craigs Überlegungen zum Theater	202
Die Über-Marionette	207
Die Über-Marionette als Somnambul*in	214
<i>Somnambulismus als psychogener Dämmerzustand</i>	217
<i>Somnambulismus und Tod</i>	222
<i>Somnambulismus, Tod und Imagination</i>	226
<i>Bewusst(seins)losigkeit</i>	230
<i>Somnambuler Gehorsam</i>	234
Somnambule vs. Hysterikerin	243
VI. Resümee	253
VII. Bibliografie	261
VIII. Personenregister	278
IX. Sachregister	280

Jede große Tat, jedes Werk, das wirken soll,
geschieht in einer Art Hypnose, die uns den
gemeinen Menschen vergessen läßt und einen
unbekannten entbindet.

Bahr (2010 I), 35

I. Schauspiel & die Vielheit des Ich

Aber angesichts des Schauspielers, angesichts dieses unheimlichen Menschen, der dort vor uns ein anderer wird, der aus unbekanntem Sphären in sich hinein plötzlich neue Lebensmöglichkeiten zieht und sie zu einem neuen Individuum vor uns zusammenschließt – angesichts dieses Schauspielers können wir nicht zweifeln, was das eigentliche Geschäft der Kunst ist: das ist ein ewiges Sichumbilden einer Person, ist das Neuwerden, neue Gestalt-Annehmen des Individuums. Der Schauspieler [...] ist nichts als der stärkste, der deutlichste Fall des Menschen überhaupt.¹

Erklärtes Ziel des Vortrags *Der Schauspieler und sein Haus*, gehalten von dem Berliner Dramatiker, Kulturpädagogen und Theaterkritiker Julius Bab vor dem Münchner Verein *Phoebus* im Jahr 1908, ist es, der Schauspieler*in² jenen Platz zurückzuerobern, von dem sie durch die Affinität zur bildenden Kunst, wie sie die Bühnenästhetik der Jahrhundertwende kennzeichnet, verdrängt worden war.³ Denn „im Schauspielhaus, im Hause des Schauspielers“, so Bab, „da entscheidet nur einer, da hängt es nur von einem ab, ob wir gelangweilt, kühl interessiert oder bis ins Innerste ergriffen mit einem grossen Erlebnis beladen davongehen, nur einer vermag da über Sein oder Nichtsein zu entscheiden, und dieser eine ist der Schauspieler.“⁴ Mit ähnlichen Worten hatte bereits sein berühmter Zeitgenosse Max Reinhardt 1901 festgestellt:

1 Bab (1909), 44.

2 Ich verwende durchgängig gendergerechte Sprache, sofern nicht konkrete Schauspieler*innen gemeint sind oder die Grammatik des Satzes durch ein eingefügtes Zitat die männliche Form verlangt. Wo tatsächlich explizit von Schauspielern oder Schauspielerinnen die Rede ist, mache ich das deutlich.

3 Im ausgehenden 19. Jahrhundert findet eine tiefgehende Reorganisation des bühnentechnischen Apparats statt, die eine technische Revolution des Theaters mit sich führt. Die bis dato auf statische Dekorationsmalerei ausgerichtete Bühnenästhetik wird nun zunehmend von einer Verwandlungstechnik, basierend auf Drehbühne, Bühnenwagen, elektrische Beleuchtungsverfahren sowie Ober- und Untermaschinerie, abgelöst. Dies hat umfassende künstlerische Konsequenzen, wie sie etwa beispielhaft in den Bühnenentwürfen und theoretischen Konzepten von Adolphe Appia oder Edward Gordon Craig ihren Niederschlag finden, und bleibt auch für Überlegungen über die Schauspieler*in nicht ohne Folgen. Vgl. hierzu beispielhaft Craigs Theorien zur Über-Marionette in Kapitel V sowie die 2021 erschienene Monografie von Ulf Otto *Das Theater der Elektrizität: Technologie und Spektakel im ausgehenden 19. Jahrhundert*.

4 Bab (1909), 4.

Es gibt nur einen Zweck des Theaters: das Theater, und ich glaube an ein Theater, das dem Schauspieler gehört. Es sollen nicht mehr, wie in den letzten Jahrzehnten, die rein literarischen Gesichtspunkte die allein beherrschenden sein. Es war so, weil Literaten das Theater beherrschten; ich bin Schauspieler, empfinde mit dem Schauspieler, und für mich ist der Schauspieler der natürliche Mittelpunkt des Theaters.⁵

Babs enthusiastisches Interesse für Schauspielkunst wird sich auch in mehreren Monographien zu zeitgenössischen Schauspieler*innen, wie beispielsweise August Adalbert Matkowsky, Albert Bassermann, Josef Kainz oder Friedrich Kayssler, niederschlagen. Dabei besinnt sich Bab 1908 in seinem flammenden Plädoyer auf die Grundtugend der Schauspieler*in – ihre Wandlungsfähigkeit. Denn „das Theater ist geboren aus dem Geist der Verwandlung“⁶: diese „psycho-physische Erschütterung“⁷, „dieses plötzliche Aufgehen eines Menschen nicht nur mit seiner Seele, sondern auch mit seinem Körper in ein anderes, fremdes Geschöpf“, „diese unheimliche Umsetzung des Individuums“⁸. Dieses „innere Mysterium der Schauspielkunst“⁹ sei es, welches das Theater zuvorderst ausmache.

Was Bab hier in Bezug auf die Schauspieler*in enthusiastisch zum Ausdruck bringt, kann der vorliegenden Studie in mehrfacher Hinsicht als thematisches Präludium dienen. So ist es zunächst vor allem die Definition der Schauspieler*in als dasjenige „Geschöpf“, dessen Ich durch eine proteische Vielgestaltigkeit gekennzeichnet sei, welche sich für die Zusammenführung von Schauspieltheorien und psychowissenschaftlichen Dissoziationstheorien als grundlegend erweisen wird. Beginnen doch Schauspieltheoretiker um 1900 dissoziative Prozesse, d.h. Spaltungsvorgänge des Bewusstseins, als Grundlage eben dieser Vielgestaltigkeit auszumachen. Der von mir verwendete Begriff der Psychowissenschaften umfasst dabei psychiatrische, psychologische, neurologische, allgemeinmedizinische, aber auch philosophische Ansätze, die sich mit psychologisch-bewusstseinstheoretischen Fragestellungen befassen. Die unterschiedlichen Disziplinen beginnen sich erst im Laufe des 19. Jahrhunderts auszudifferenzieren, weshalb die Wahl eines Schirmbegriffs praktikabel erscheint. Unter dem Begriff Schauspieltheorie wiederum werden Texte gefasst, in deren Zentrum die Reflexion schauspielerischer Prozesse steht, wobei sowohl Theaterpraktiker*innen als auch -theoretiker*innen diese verfassen. So insbesondere des Verhältnisses der

5 Reinhardt (1984), 7.

6 Bab (1909), 18.

7 Bab (1909), 13.

8 Bab (1909), 7.

9 Bab (1909), 21.

Schauspieler*in zu dem, was sie vorstellt, zeigt oder darstellt, d.h. das In-Beziehung-Setzen des „Eigenen“ zum „Anderen“, wobei die scheinbar differenten Kategorien von Identität und Alterität, wie sie sich traditionell in der Binarität von Ich und Rolle abbilden, weder vollständig ineinander aufgehen noch klar zu unterscheiden sind. Diese potenzielle Durchlässigkeit des Ich bzw. das darauf aufbauende „ungeheure Rätsel der menschlichen Verwandlung“¹⁰ sind seit der Antike zentrale Bestandteile schauspieltheoretischer Reflexionen. Diese Wandlungsfähigkeit, so wird aufzuzeigen sein, gewinnt aber nun vor dem Hintergrund bewusstseinstheoretischer Überlegungen einen neuen Charakter, indem die potenzielle Spaltbarkeit des Bewusstseins Mischformen aus Identifikation und Abgrenzung in Bezug auf die Rolle erlaubt. Die mit der vorliegenden Studie erstmals erfolgende Untersuchung schauspieltheoretischer Texte mit Hilfe bewusstseinstheoretischer Theorien vermag somit eine Neuperspektivierung von Schauspieltheorien am Beginn der Theatermoderne und versteht sich entsprechend als Grundlagenforschung.

Bei der Zusammenführung von Schauspieltheorien und psychowissenschaftlichen Dissoziationstheorien wird die zudem anthropologische Funktion, die der Schauspieler*in um 1900 vermehrt zugesprochen wird, von Interesse sein. Gemeint ist damit die Annahme, dass ausgehend von der Schauspieler*in Aussagen über den Menschen *an sich* getroffen werden können, denn, so auch Max Reinhardt: „in jedem Menschen lebt, mehr oder weniger bewußt, die Sehnsucht nach Verwandlung.“¹¹ Wenn Bab folglich feststellt, die Schauspieler*in sei „nichts als der stärkste, der deutlichste Fall des Menschen überhaupt“¹², so setzt dies als Bedingung voraus, dass sich das Bild vom Menschen bereits so weit verändert hat, dass eine grundlegende Wandlungsfähigkeit als dessen Hauptwesensmerkmal betrachtet werden konnte. Damit einher geht die prinzipielle Aufwertung einer solchen Vorstellung fluiden Identität, die um 1900 nach Ansicht führender Theoretiker*innen sogar als superior wahrgenommen wird. Ist auch eine solche Auseinandersetzung mit der anthropologischen Funktion von Schauspiel weder in Schauspieltheorien um 1900 noch in der gegenwärtigen schauspieltheoretischen Forschung unerprobt¹³, so doch die Verortung dieser anthropologischen Funktion im Feld des Psychischen, präziser, in jenem des Bewusstseins. Wenn Bab die „psychophysische-Erschütterung“ als zentrales Moment der mimetischen Rollenarbeit hervorhebt, so lässt sich daran bereits erahnen, welche zentrale

10 Bahr (2010 I), 29.

11 Reinhardt (1989), 433.

12 Bab (1909), 44.

13 Vgl. etwa die zweibändige Studie von Gerda Baumbach *Schauspieler. Historische Anthropologie des Akteurs* (2012; 2018).

Rolle bewusstseinspsychologische Fragen insgesamt in der Beschreibung schauspielerischer Prozesse um 1900 einnehmen. Entsprechend werden Schauspieler*innen nun als Verkörperung des „neuen Menschen“ und als Praktiker*innen von dissoziativen Methoden geradezu idealisiert.

In der nachfolgenden Analyse werden entsprechend jene psychowissenschaftlichen Theorien vorrangig von Bedeutung sein, die die epochemachende „Entdeckung des Unbewussten“ vorangetrieben haben. Die „unbekannten Sphären“ nämlich, aus denen die Schauspieler*in in unheimlicher Weise neue „Lebensmöglichkeiten ziehen“ soll, sind um 1900 in erster Linie die unbekanntes Sphären ihres Bewusstseins. Diesen veränderte Zustände, wie sie in Form von Somnambulismus, Hypnose oder Persönlichkeitsspaltungen das Interesse der Menschen über das ganze 19. Jahrhundert hinweg auf sich zogen, dienen nun zur Erklärung der menschlichen Psyche sowie der Entwicklung von Theorien zum *Unterbewusstsein* (Janet, Dessoir), des *Co-Bewusstseins* (Prince), des *subliminal self* (Myers)¹⁴ und schließlich – am historisch einflussreichsten – zum *Unbewussten* (Freud, Breuer). Die genannten Phänomene veränderten Bewusstseins kulminieren dabei unter dem Begriff der Dissoziation – franz. häufig Disaggregation –, sind ihnen doch Vorgänge der Spaltung gemein. Neben diesen psychowissenschaftlichen Ansätzen im engeren Sinn ging man jedoch zeitgleich auch in anderen Disziplinen, wie etwa an Friedrich Nietzsche, Hermann Helmholtz oder Gustav Gerber ersichtlich, davon aus, dass kognitive Prozesse und Erkenntnisleistungen nicht nur maßgeblich auf un(ter)bewusster Ebene stattfinden, sondern darüber hinaus auch dem erkennenden Ich dauerhaft verschlossen bleiben müssen. So stellte etwa Nietzsche fest:

Wir haben so viel Mühe gehabt, zu lernen, dass die äusseren Dinge nicht so sind, wie sie uns erscheinen, – nun wohl! Mit der inneren Welt steht es ebenso! Die moralischen Handlungen sind in Wahrheit „etwas Anderes“, – mehr können wir nicht sagen: und alle Handlungen sind wesentlich unbekannt.¹⁵

14 Myers führt den Begriff des *subliminal self* wie folgt aus: „I propose to extend the meaning of the term, so as to make it cover *all* that takes place beneath the ordinary threshold, or say, if preferred, outside the ordinary margin of consciousness; – not only those faint stimulations whose very faintness keeps them submerged, but much else which psychology as yet scarcely recognises; sensations, thoughts, emotions, which may be strong, definite, and independent, but which, by the original constitution of our being, seldom emerge into that *supraliminal* current of consciousness which we habitually identify with *ourselves*.“ (Myers (1906), 14f.; Herv. i. O.)

15 Nietzsche (1999 I), 109; vgl. hierzu auch Gödde (2002).

Damit hinterfragten Theoretiker des ausgehenden 19. Jahrhunderts in fundamentaler Weise die bislang geltenden Grundfesten des Ich, wie Willensfreiheit oder eben das Primat von Bewusstsein und Geist. Die Entdeckung des Unbewussten vollzog sich folglich transdisziplinär „als Kritik des Bewußtseins, als Kritik der neuzeitlichen Subjektphilosophie“¹⁶. So Ludger Lütkehaus weiter: „So, wie das Unbewußte der ‚Schatten‘ des Bewußtseins ist, so folgt die neuzeitliche Entdeckung des Unbewußten der modernen Bewußtseinsphilosophie als ihr Schatten nach.“¹⁷

Die nachfolgenden Analysen sollen verdeutlichen, wie die identitäre Wandlungsfähigkeit, die der Schauspieler*in seit Platon zugeschrieben wurde und die bereits in der Antike das Potenzial eines multiplen Ich mit sich brachte, um 1900 mit den psychowissenschaftlichen Theorien zum Un(ter)bewussten eine interdiskursive Engführung erfuhr. Dabei spielte vor allem die Auseinandersetzung mit dissoziativen Bewusstseinsphänomenen, d.h. die Desintegration psychischer Funktionen, die bis zur Spaltung des Ich im Sinne eines doppelten Bewusstseins führen kann, eine zentrale Rolle. Denn das gespaltene Bewusstsein geriet um 1900 zum diskursiven Knotenpunkt, an dem psychologisches und medizinisches Wissen in andere Diskursbereiche übergang. Dies hatte zur Folge, dass die traditionellen identitätstheoretischen Fragen zur Schauspieler*in nun vor einer neuen Episteme verhandelt wurden, wodurch sie zu Fragen des Bewusstseins transformierten, was wiederum Veränderungen in den verwendeten Begriffen, Konzepten und Theoremen mit sich brachte. So fand etwa die in Schauspieltheorien häufig gestellte Frage nach der emotionalen Identifikation der Schauspieler*in mit ihrer Rolle vor dem Hintergrund des Modells des doppelten Bewusstseins eine neue Akzentuierung, indem Prozesse der Spaltung zur Erklärung emotionaler Nähe bzw. Distanz herangezogen wurden. Theatertheoretiker wie Julius Bab oder Hermann Bahr wiederum sahen in der Tätigkeit der Schauspieler*in umgesetzt, was sie für die entscheidende Erkenntnis der zeitgenössischen Psychologie hielten: „die Vielheit des Ichs, daß jeder in jeder Stimmung und für jede Stimmung sein besonderes Ich hat und daß keiner zwei verschiedene Stimmungen hindurch derselbe ist.“¹⁸ Diese „Vielheit des Ich“ fand Bahr insbesondere durch Théodule Ribots 1885 publizierte Studie *Les Maladies de la Personnalité* bestätigt. Der Philosoph und Psychologe Ribot gilt gemeinhin als „inaugurator of the psychological movement“¹⁹, und seine Abhandlungen, die ihre Schwerpunkte größtenteils auf Psychopathologie setzten, zählten zu den wichtigsten Begründungstexten der

16 Lütkehaus (1989), 13.

17 Lütkehaus (1989), 13.

18 Bahr (2013), 183.

19 Binet (1905), 1.

psycho-physiologischen Psychologie. Diese etablierte sich in Frankreich als akademische Disziplin zwischen 1890 und 1900 gegen den langanhaltenden Widerstand von Medizin und Philosophie. Ribot hatte seit 1888 den neu geschaffenen Lehrstuhl für experimentelle und vergleichende Psychologie am Collège de France inne, den in der Folge Pierre Janet übernahm, dessen Schriften für die vorliegende Studie von besonderem Interesse sein werden.²⁰ In dem von Bahr zitierten Text widmet sich Ribot, wie der Titel bereits sagt, verschiedenen Formen der Erkrankung der Persönlichkeit, von welchen die ausgeprägteste Form jene der multiplen Persönlichkeit ist – „la dissolution de la personnalité“²¹, wie es im vierten und letzten Kapitel heißt. Auf diese Persönlichkeitsauflösung nimmt Bahr explizit Bezug und schließt daraus auf eine prinzipielle Instabilität des Ich auf Grund unaufhörlicher Veränderungsprozesse, welche er exemplarisch in der Tätigkeit der Schauspieler*in veranschaulicht sieht: „Alles ist in ewiger Veränderung. Wenn wir von Kontinuität oder Beständigkeit sprechen, so ist es nur, weil manche Änderung langsamer geschieht. Die Welt wird unablässig und indem sie wird, vernichtet sie sich unablässig. Es gibt aber nichts als dieses Werden.“²² Darüber hinaus rezipiert er Freuds und Breuers *Studien über Hysterie* (1895), aus denen er in seinem *Dialog vom Tragischen* (1904) vor allem die Möglichkeit einer kathartischen Affektentladung durch das Theater ableitet.

Bei einer solchen Explikation von Schauspiel mittels zeitgenössischer psychowissenschaftlicher Ansätze war Bahr kein Einzelfall, sondern Bezüge dieser Art finden sich in den meisten namhaften Schauspieltheorien um 1900. Dabei blieb es nicht nur bei einer Wiederentdeckung bzw. einer Reformulierung der Frage „Was ist Schauspiel?“ vor dem Hintergrund psychowissenschaftlicher Begriffe und Konzepte, sondern es fanden auch (theoretische) Versuche statt, konkrete psychiatrische Verfahren der Suggestion und Hypnose als mögliche Techniken der Rollenarbeit in schauspieltheoretische Überlegungen einzubeziehen. Ziel war es, Zustände des Automatismus, der Trance oder des Somnambulismus ästhetisch nutzbar zu machen, um hierüber eine besondere Ausdruckstärke zu generieren. Denn, so der deutsche Philosoph, Schriftsteller und Okkultist Carl du Prel in dem 1887 publizierten Gründungsprogramm der Münchner *Psychologischen Gesellschaft*:

[...] Gebärden und Mimik sind in hypnotischen und somnambulen Zuständen nicht nur dem Einfluss fremder Ideen zugänglich, sondern alsdann auch im höchsten, im Wachen kaum erreichbaren Grade

20 Vgl. hierzu auch Makari (2008).

21 Ribots (1885), 137.

22 Bahr (2010 II), 45.

ausdrucksvoll, wie sie eben von innen herausgearbeitet werden, während das heutige Modell des Künstlers nur äußerem Befehl gehorcht, oder nur mechanisch in Position gesetzt wird.²³

Nicht zuletzt war es Ziel von Schauspieltheoretikern und Theaterschaffenden, un(ter)bewusste Phänomene, gleich welcher Art, auf der Bühne zu manifestieren und hierüber zu erforschen, denn aus „dieser unterirdischen Region kann [...] Vieles an das helle Tageslicht treten.“²⁴ Schauspiel ist somit immer auch, so Gerda Baumbach, als eine „Verfahrensweise des Erkennens und Wissens von (menschlichem) Sein“²⁵ zu verstehen; ein Sein, das es nicht nur verhandelt, sondern zugleich auch im Sinne von Subjektivierungspraktiken hervorbringt. In diesem Sinne vertritt auch Annette Bühler-Dietrich in ihrer Studie *Drama, Theater und Psychiatrie im 19. Jahrhundert* (2012) die These, „dass Drama und Theater im 19. Jahrhundert eine Schlüsselstellung für die Popularisierung und Diskussion von Geistes- und Nervenkrankheiten einnehmen. [...] Quellen von Literaturgeschichte, Theatergeschichte und Psychiatriegeschichte treten so in einen produktiven Dialog.“²⁶

Andere Theoretiker des ausgehenden 19. Jahrhunderts wiederum publizierten selbst in beiden Diskursfeldern. So etwa der Philosoph und Publizist Theodor Lessing, der einerseits eine Schrift zu Hypnose und Suggestion verfasste²⁷, andererseits aber auch Texte zu Bühnenästhetik und Schauspielkunst veröffentlichte, in die seine psychologischen Kenntnisse einfließen.²⁸ Umgekehrt führte auch Alfred Binet, Mitbegründer und Direktor des ersten psychologischen Forschungslaboratoriums Frankreichs, eine Studie mit Schauspielern*innen seiner Zeit zu Diderots These, dass die Schauspieler*in die Gefühle, die sie darstelle, nicht empfinde, durch.²⁹ Dabei kam er zu dem Schluss, dass Diderots Annahme nicht korrekt sei. Auch der Philosoph und Mediziner Max Dessoir bewegte sich in beiden Diskursfeldern. Der Rückgriff auf psychowissenschaftliche Theorien diene dabei immer auch der wissenschaftlichen Legitimierung des Kunstschaffens, um „manches Rätselhafte des genialen Wesens beim Künstler weniger absurd zu finden“³⁰.

Neben der konkreten Bezugnahme verschiedener Theatertheoretiker auf psychologische Fragestellungen zeugen Ansätze dieser Art zugleich

23 du Prel (2008), 89.

24 Dessoir (1896), 21.

25 Baumbach (2012), 86.

26 Bühler-Dietrich (2012), 19f.

27 Vgl. Lessing (1907a).

28 Vgl. Lessing (1907).

29 Vgl. Binet (1896).

30 Martersteig (1900), 32.

von einem allgemeinen Streben nach einer fortschreitenden Angleichung ästhetischer Erkenntnisse an den wissenschaftlichen Standard der Zeit, was für Schauspieltheorien um 1900 insgesamt kennzeichnend war und schließlich auch die Verwissenschaftlichung von Schauspiel als methodisierbare und damit erlernbare Technik bzw. als optimierbares System zur Folge hatte. Dahingehend führt Wolf-Dieter Ernst aus:

Für die methodische Entwicklung ist dieser Zeitraum von gewaltigen Reformbestrebungen und heftigen Debatten gekennzeichnet, mit denen versucht wird, die darstellungstheoretischen Ideen des bürgerlichen Literaturtheaters mit den neuen Erkenntnissen der Psychologie und Anthropologie zu versöhnen.³¹

In diesem Sinne avancierten die Jahre um 1900 auch zu einer „Zeit der Pädagogisierung der Schauspielausbildung, der Gründung wichtiger Schauspielschulen und der Erprobung von Schauspielmethoden.“³² So wurden etwa 1905 Schauspielschulen in Düsseldorf, Köln und Berlin gegründet.

Die vorliegende Studie nimmt die beschriebenen interdiskursiven Wechselbeziehungen zwischen Schauspieltheorien und der psychowissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dissoziativen Phänomenen nach einem in die Thematik einleitenden Teil anhand von vier Theoretikern der Jahrhundertwende in Form von *close readings*, hier verstanden als detailbezogene Lektüre und Analyse von Texten, in den Blick: Constant Coquelin (*L'Art et le comédien* (1880); *L'Art du comédien* (1894), *Actors and Acting* (1887)), William Archer (*Masks or Faces? A Study in the Psychology of Acting* (1888)), Max Martersteig (*Der Schauspieler, ein künstlerisches Problem* (1893)) und Edward Gordon Craig (*The Actor and the Über-Marionette* (1908)). Deren ausgewählte Texte, die im Zentrum der Analyse stehen, umfassen den Zeitraum von 1880 bis 1908, den Höhepunkt also der vorwiegend französischen Dissoziationsforschung und zugleich eine Zeit der sozialen, ökonomischen und technologischen Umbrüche in der Theaterpraxis: Der nur wenige Jahre zuvor seinen Anfang nehmende beispiellose Erfolg des Herzogs Georg II. von Sachsen-Meiningen löste die allgemein beklagte „Flachheit der Theaterpraxis [...] mit neuartigen Inszenierungsprinzipien – weitgehende Texttreue, Subordination der schauspielerischen Einzelleistung in ein strukturiertes Ensemblespiel sowie die neue Sorgfalt, die er auf eine sozial und historisch korrekte Ausstattung verwandte“³³, ab; eine Tendenz, die sich im

31 Ernst (2007), 35.

32 Ernst (2007), 35.

33 Conrad (2004), 15.

aufkommenden Naturalismus sowie dessen Schwerpunkt auf das Drama fortsetzte und in einen psychologisch-realistischen Schauspielstil mit dem Zweck der Dokumentation eines bestimmten Milieus mündete.³⁴ Erklärtes Ziel war:

die Überwindung des „Theatralischen“, das „natürliche“ Sprechen, die „natürliche“ Lautstärke und Intonation, der gebrochene Redefluß, der den Eindruck des Auswendiggelernten vermeidet, die Suggestierung einer vierten Wand [...], die Ersetzung der großen Geste durch ein nuanciertes gestisches und mimisches Spiel, die konsequente Abkehr von der Figurentypisierung und die Einbettung der Rolle in ein konkretes soziales Umfeld durch schichtspezifische Verhaltens- und Sprachformen.³⁵

Ab Mitte der 1880er-Jahre bis 1900 wurden über ein Dutzend bedeutende Bühnen in Europa neu gegründet, und das Theater eroberte sukzessive sowohl in der kulturellen Öffentlichkeit als auch im künstlerischen Diskurs seine vorrangige Stellung zurück. Technologische Errungenschaften, wie allen voran die Elektrifizierung, revolutionierten auch die ästhetischen Möglichkeiten des Theaters.³⁶ Zudem formierte sich zunehmend die für das 20. Jahrhundert bedeutend werdende Idee des Regietheaters, die mit Max Reinhardt, Edward Gordon Craig oder Otto Brahm erste Höhepunkte erfuhr, wenngleich das Theater des 19. Jahrhunderts noch klar im Zeichen großer Schauspieler*innen stand. Entsprechend beschreibt Bab in seinem Text *Kränze dem Mimen* das Theater seit den 1840er-Jahren insgesamt als „Epoche des Virtuositentums“³⁷. Diese Dynamik mündete schließlich um 1900 im Retheatralisierungsstreben der Theateravantgarden, welche die Überwindung des Naturalismus und dessen Anliegen einer getreuen Dokumentation sozialer Milieus sowie die Entdeckung des Theaters als „eigenständige Kunst mit eigenen Gesetzen“³⁸ vorantrieben. Diese Entdeckung, maßgeblich angeregt durch Nietzsche und Wagner, rückte das Theater nun in die Nähe des Kultischen, was eine Aufwertung nichtliterarischer Theaterformen implizierte. Schauspiel emanzipierte sich in der Folge aus der Verpflichtung mimetischer Darstellung und erfuhr stattdessen eine Ästhetisierung, die häufig eine Annäherung der Schauspieler*in als Kunstfigur an Puppen und Marionetten einschloss.³⁹

34 Vgl. hierzu auch Marx (2008).

35 Jaron/Möhrmann/Müller (1986), 47.

36 Vgl. Otto (2021).

37 Bab (1954), 273.

38 Fischer-Lichte (1993), 263.

39 Vgl. Balme (1988).

Die für meine Forschung zentralen Theoretiker verfassten ihre Schriften vor dem Hintergrund dieser Entwicklungen, innerhalb derer sie sich zugleich mit ihren jeweiligen Positionen kritisch verorteten. Die Wahl der Textsorte Schauspieltheorie war dabei bei allen vier Autoren dem Streben geschuldet, den Stellenwert des Theaters innerhalb der Künste aufzuwerten und zugleich grundlegende Mechanismen des Schauspiels zu erforschen. Während sich bei anderen Schauspieltheoretikern um 1900, wie etwa Hermann Bahr, Julius Bab oder Georg Simmel, die Bezugnahme auf psychowissenschaftliche Theorien auf einzelne Anmerkungen beschränkte, spielte die Auseinandersetzung mit dissoziativen Phänomenen bei den genannten vier Autoren eine zentrale Rolle und beeinflusste wesentlich ihr Denken über Schauspiel. So wählte Constant Coquelin das doppelte Bewusstsein als grundlegendes Modell für Schauspiel, auf dem seine weiterführenden Gedanken aufbauten. William Archer entwickelte eine Theorie des „automatic acting“, wonach die Schauspieler*in weite Teile ihrer Handlungen auf der Bühne unterbewusst vollziehe. Der Schauspieler und Schriftsteller Max Martersteig forderte explizit einen Schauspielstil, der die psycho-physischen Methoden der modernen Psychologie, d. h. die Außerkräftsetzung des Ichbewusstseins mittels Hypnose und Suggestion, berücksichtigen sollte. Darüber hinaus begriff er künstlerische Inspiration insgesamt als einen hypnotischen Zustand, wovon das folgende Zitat zeugt:

Sehen wir aber von der Fabel ab, daß ein göttlicher Geist den Künstler inspiriere, eine Offenbarung über ihn komme, oder suchen wir diesen Umschreibungen sonderbarer Zustände die wissenschaftliche Deutung, so werden wir keine bessere als die der Hypnose finden können.⁴⁰

Bei Edward Gordon Craig schließlich geriet die Über-Marionette zum Idealtypus moderner Schauspielkunst, wobei er diese explizit in Zuständen der Trance, d. h., für Craig, in der Simultaneität von Tod und Leben verkörpert sah. Entsprechend dieser unterschiedlichen Schwerpunktsetzungen kann auch die Verhandlung dissoziativer Phänomene anhand der vier Autoren an vier verschiedenen „Ausdrucksformen“ der Dissoziation exemplifiziert werden: dem doppelten Bewusstsein und der diesem zugeordneten Depersonalisation (Coquelin), dem psychologischen Automatismus (Archer), den Bereichen der Hypnose und der Suggestion (Martersteig) sowie dem Somnambulismus (Craig). Es liegt auf der Hand, dass sich die genannten vier „Fallanalysen“ sowohl von Seiten der Schauspieltheorien als auch in Hinsicht auf die herangezogenen psychowissenschaftlichen Theorien gegenseitig ergänzen bzw. überschneiden,

⁴⁰ Martersteig (1900), 22.

wenngleich die schauspieltheoretischen Überlegungen voneinander unabhängig entstehen und kaum Bezugnahmen aufeinander aufweisen. Entsprechend ist von einer synchronen Entstehungsgeschichte der Texte auszugehen.

Dem Ansatz der Studie geschuldet, wird weniger das Unbewusste als solches und dessen mögliche Inhalte im Zentrum stehen – wie dies beispielsweise den zeitlich später einsetzenden Surrealismus prägte –, als vielmehr verschiedene Prozesse und Zustände der Bewusstseinspaltung bzw. der Dissoziation des Ich. Der Zeitrahmen des ausgehenden 19. Jahrhunderts sowie der Fokus auf Theorien und Prozesse der Dissoziation führen dazu, dass hierfür vor allem die bewusstseinstheoretischen Auseinandersetzungen vor Freud, die vorwiegend in Frankreich stattfanden, und hier insbesondere die Forschung des Mediziners Pierre Janet, dem Begründer der Dissoziationsforschung im engeren Sinn, zur Analyse der genannten Schauspieltheorien herangezogen werden. Janets Theorien, die, so Henri Ellenberger, „an der Schwelle der gesamten modernen dynamischen Psychiatrie“⁴¹ stehen und die wichtigsten nachfolgenden Theoretiker dieser Ausrichtung – Bleuler, Jung, Freud und Adler – maßgeblich beeinflusst haben, werden als Grundlage der Analyse dissoziativer Phänomene in Schauspieltheorien seiner Zeit dienen. Es bietet sich daher an, analog zu Janet sowie in Abgrenzung zu dem psychoanalytischen Begriff des Unbewussten mit jenem des Unterbewussten zu arbeiten.⁴² Dieser wurde im ausgehenden 19. Jahrhundert insbesondere in Frankreich von Janet, Binet und anderen verwendet, um Zustände nicht-bewusster Intelligenz zu fassen, denen Spaltungsvorgänge des Bewusstseins zugrunde lägen, d. h. Formen des doppelten oder multiplen Bewusstseins. Dahingehend machte Janet deutlich, dass bei solcherlei Zuständen weniger eine Abwesenheit des Bewusstseins vorliege als vielmehr „zwei Bewusstseine“⁴³. Max Dessoir betonte, dass das „sekundäre Selbst“ auch im wachen Zustand ununterbrochen tätig sei und sich mehr

41 Ellenberger (2005), 557.

42 Der Begriff des Unbewussten wurde im deutschen Sprachraum erstmals von Eduard von Hartmann klar formuliert und in ein philosophisches System eingebettet. Hartmann ging dabei von einem metaphysischen Unbewußten aus, das als psychische Tätigkeit sämtlichen Vorgängen im Menschen und in der Welt zugrunde läge. Auf die Theorien Hartmanns griffen auch psychowissenschaftliche Denker wie Freud und Pierre Janet zurück. (vgl. von Hartmann (1869)). Neben dem „Unbewußten“ werden die Begriffe „Unbewußtheit“, das „Unbewußtsein“, das „Ungewußte“, das „Bewußtlose“, das „Nichtbewußte“, das „Vorbewußte“, das „Co-Bewußte“ und vor allem das „Unterbewußte“ verwendet. (vgl. Lütkehaus (1989), 17; Gödde (1999))

43 Janet (1886), 139.

oder minder stark mit dem „Oberbewusstsein“⁴⁴ vermischen könne, und Binet vermerkte mit Blick auf die Möglichkeit einer nicht-bewussten Intelligenz pointiert: „[...] where we have not consciousness, there is not necessarily unconsciousness“⁴⁵ und führte bezüglich der Begriffswahl weiter aus:

The word unconscious has only a relative sense. We shall have to examine [...] whether these phenomena, unconscious for the subject, are also unconscious in themselves and for themselves, or whether it is not more probable that they belong to a second consciousness. I may say at once that I prefer this second hypothesis. At all events, to avoid presupposing anything either one way or the other, I shall substitute for the term unconscious that of *subconscious*.⁴⁶

Das Unterbewusste wäre demnach immer schon Resultat einer dissoziativen Spaltung und damit die „*psychological possibility*“⁴⁷ einer zweiten unterbewussten Persönlichkeit, denn, so Binet: „The subconscious [...] is identical with the somnambulistic consciousness; it is part of the somnambulistic life that survives in the waking state.“⁴⁸

Während die Verbindung von Psychologie und Kunst um 1900 seit geraumer Zeit die Kunst- und Kulturwissenschaften beschäftigt und zu einer Vielzahl an Publikationen geführt hat, blieb eine vergleichbare Auseinandersetzung mit dem Einfluss bewusstseinspsychologischer Theorien auf schauspieltheoretische Überlegungen bislang aus. So finden sich zwar vereinzelte Studien bzw. dieser Verbindung gewidmete Kapitel und Aufsätze, diese beschränken sich aber weitgehend auf das Wechselverhältnis von Theater und Hysterie und nehmen dabei in der Regel einzelne Schauspieler*innen-Ikonen in den Blick (vgl. u. a. Didi-Huberman 1982; Bühler-Dietrich 2012; Konijn 2000, Löffler 2001). Ein ergänzendes Pendant zu meiner Forschungsarbeit bildet die Studie *Gelehrtentheater. Bühnenmetaphern in der Wissenschaftsgeschichte zwischen 1870 und 1914* von Bettina Conrad (2004), die unter anderem Theatermetaphern im psychiatrischen Kontext mit Schwerpunkt Hysterie untersucht, so beispielsweise in Freuds Entwicklung der Begriffe der „Urszene“ oder der „kathartischen Kur“. Systematische schauspieltheoretische Analysen zu dem transdisziplinären Wechselverhältnis von Schauspiel und bewusstseinspsychologischen Theorien existieren jedoch bislang nicht, sondern setzen erst mit der Forschung zu Konstantin Stanislawski ein, wobei zu

44 Dessoir (1896), 22.

45 Binet (1905), 43.

46 Binet (1903), 98.

47 Binet (1903), 147.

48 Binet (1903), 153.

dieser Zeit der Einbezug des Un(ter)bewussten in die Künste bereits an Selbstverständlichkeit gewonnen hatte, wovon Stanislawski Schriften zeugen. Die Schauspieltheoretiker aber, die dem Siegeszug des Unterbewussten quasi den Weg bereitet hatten, blieben bis dato insgesamt weitgehend unberücksichtigt. Zwar sind die behandelten Autoren in einschlägigen Anthologien vertreten (vgl. Lazarowicz 1991; Benedetti 2005; Roselt 2009), es fand aber insbesondere zu Coquelin, Martersteig und Archer bislang kaum weiterführende Forschung statt. Diese weitgehende Vernachlässigung der hier fokussierten Autoren ist unter anderem dem Umstand geschuldet, dass die theaterwissenschaftliche Auseinandersetzung mit Schauspieltheorien um 1900, im Vergleich beispielsweise zum 18. oder zum 20. Jahrhundert, insgesamt spärlicher ausgefallen ist bzw. erst in den letzten Jahren an Bedeutung gewinnt (vgl. Ernst/Klöß/Wagner 2016). Die umfängliche Sekundärliteratur zu Craig befasst sich hingegen weitgehend mit anderen Fragestellungen.

Die vorliegende Studie erschließt somit in mehrfacher Hinsicht ein neues Forschungsfeld, da sie zum einen in der Forschung unterrepräsentierte Schauspieltheorien an der Schwelle des 20. Jahrhunderts in den Blick nimmt und zueinander in Bezug setzt, diese aber dabei zum anderen in einen größeren ideengeschichtlichen Kontext stellt, wodurch anhand der Funktion der Schauspieler*in subjekt- und bewusstseinstheoretische Fragen des ausgehenden 19. Jahrhunderts exemplarisch erörtert werden können. Die Publikation versteht sich daher nicht nur als theaterhistoriographischer Beitrag zur Textsorte Schauspieltheorie, sondern will anhand dieser auch die für das 20. Jahrhundert grundlegend gewordenen philosophischen, kulturtheoretischen und psychowissenschaftlichen Entwicklungen in der Hinterfragung von Subjekt- und Identitätsdenken in den Blick nehmen. Sie fragt also primär, welche Konzepte von Psyche, Bewusstsein und Identität die Theoriebildung zu Schauspiel um 1900 prägten, und reflektiert zugleich, was umgekehrt Schauspieltheorien zur Herausbildung neuer Subjektvorstellungen beitragen konnten. Hierfür wird die genannte Methodik des *close readings* um jene des *wide readings* ergänzt, wobei das „Begriffspaar suggeriert, dass ein wirkliches *close reading* im Sinne eines tiefgehenden Verständnisses auch und gerade einzelner textueller und ästhetischer Zeichen, Elemente und Strukturen nicht möglich ist ohne ein gleichzeitiges Verstehen der in ihnen enthaltenen, durch sie repräsentierten oder von ihnen (mit) erzeugten kulturellen Vorstellungen.“⁴⁹ Es wird folglich eine vorwiegend auf Textanalyse basierende ideengeschichtliche Methodik gewählt, die mit der Lektüre der ausgewählten psychowissenschaftlichen sowie schauspieltheoretischen Texte zugleich sowohl deren intertextuelle als auch deren kulturelle

49 Hallet (2010), 293f.

Dimension erfasst, um hierüber auch „die vielfältigen individuellen und kollektiven Texte und Stimmen, Bilder und Denkweisen, Vorstellungen und kulturellen Referenzen“⁵⁰ zu untersuchen, die in die einzelnen Texte Eingang gefunden haben oder auf die die einzelnen Texte antworten. Von einem diskursanalytischen Ansatz im engeren Sinn unterscheidet sich meine Herangehensweise insofern, als vorwiegend theoretische Texte aus zwei Diskursfeldern – der Schauspieltheorie und den Psychowissenschaften – in den Blick genommen und einer detaillierten Analyse unterzogen werden. Vor dem Hintergrund, dass eine solche Analyse sowie die Zusammenführung von dissoziationstheoretischen Fragen und schauspieltheoretischen Überlegungen bislang nicht stattgefunden haben, habe ich mich folglich dazu entschieden, textanalytisch „in die Tiefe zu gehen“, anstatt ein multidiskursives Feld in seiner ganzen Breite zu erschließen. Das bringt mit sich, dass primär *Ideen* über Schauspiel vor dem Hintergrund von Bewusstseins- und Identitätstheorien im Fokus stehen und weniger die Theaterpraxis um 1900. Daher werden Texte aus der Alltagspraxis des Theaters, wie etwa Probenbücher, sofern sie nicht der Erläuterung theoretischer Positionen dienen, nicht berücksichtigt. Sind Theorie und Praxis selbstredend auch nicht voneinander zu trennen, so handelt es sich dabei dennoch um unterschiedliche perspektivische Gewichtungen, verstehen sich doch die untersuchten schauspieltheoretischen Texte in erster Linie nicht als Handlungsanweisungen. Stattdessen richten sie sich, ihren Publikationsmedien nach zu schließen, an eine breite kunstinteressierte Leser*innenschaft. Bei dem Fokus auf bewusstseinstheoretische Überlegungen zur Schauspieler*in ist es darüber hinaus nicht mein Anliegen, deren Plausibilität mit dem Wissensstand zeitgenössischer psychologischer bzw. bewusstseinstheoretischer Ansätze zu klären. Viele der im Folgenden erörterten Theorien zu psychologischen Vorgängen, aber auch gängige psychowissenschaftliche Experimente und daraus gezogene Schlussfolgerungen, auch wenn diese von den führenden Wissenschaftlern der Zeit durchgeführt wurden, mögen aus heutiger Sicht befremdlich erscheinen. Ziel meiner Analyse ist es jedoch nicht, den „Wahrheitsgehalt“ der untersuchten Theorien zu beurteilen, was ohnehin nur bedingt durchführbar wäre, sondern Ideen nachvollziehbar zu machen und diskursive Transferbewegungen aufzuspüren. Daher verzichte ich auch weitgehend auf den Einbezug zeitgenössischer psychologischer Theorien.

In Überlegungen zu Schauspiel wie auch zu Dissoziationsphänomenen fanden von Beginn an auch Sexismen, Geschlechtsstereotype und -ideologien ihren Niederschlag, worauf in der Forschung vielfach verwiesen

50 Hallet (2010), 293.

wurde.⁵¹ Dabei wurde meist angenommen, dass Schauspielerinnen wie auch Hysterikerinnen exemplarisch „weibliche Eigenschaften“ verkörpern würden, wie allen voran die Fähigkeit zur Verstellung und Täuschung, den Wunsch, zu gefallen und im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit zu stehen, eine besondere Emotionalität und damit einhergehende psychische Labilität sowie mangelnde Charakterstärke. Diese Annahmen über die „weibliche Natur“ waren um 1900 weitgehend unhinterfragt und wurden auch von Frauen selbst fortgeschrieben. So kann man etwa in Sarah Bernhards Autobiografie *Ma double vie* (1907) lesen:

Ich denke, daß die dramatische Kunst im wesentlichen eine weibliche Kunst ist. Sein Gesicht schminken, seine wahren Gefühle verbergen, zu gefallen versuchen, die Blicke auf sich ziehen wollen, das alles sind tatsächlich die Unarten, die Frauen oft vorgeworfen werden, denen man aber Nachsicht entgegenbringt. Dieselben Fehler wirken bei einem Mann abstoßend. [...] Vielleicht verleiht diese unablässige Verleugnung seiner selbst dem Darsteller ein weiblicheres Naturell.⁵²

Diese geschlechterstereotype Definition von Schauspiel als „weibliche“ Kunstform und der Schauspielerin als, so Karl Kraus, „potenzierte Frau“⁵³ findet sich auch bei Schauspieltheoretikern wie beispielsweise Georg Simmel, der, wenngleich anerkennend, feststellt: „Wenn es aber überhaupt etwas wie eine Formel des weiblichen Wesens gibt, so deckt sie sich mit diesem Wesen der Schauspielkunst.“⁵⁴ Denn der Schauspielerin gelänge „angesichts ihres von vornherein weniger abgegrenzten Ichs jene Verschmelzung mit der Rolle, die Simmels Schauspielästhetik vorsieht, weit müheloser als ihrem männlichen Kollegen [...]“⁵⁵ In diesem

51 So etwa in Beate Hochholding-Reiters seminale Studie *Kostümierung der Geschlechter. Schauspielkunst als Erfindung der Aufklärung* (2014), in der sie der These nachgeht, dass sich die Mechanismen der sich im Laufe des 18. Jahrhunderts vollziehenden Geschlechternaturalisierung an den fundamentalen Umstrukturierungen des Theaters zu eben dieser Zeit untersuchen lassen. Vgl. auch Möhrmann (1989).

52 Bernhardt (1983), 340f.

53 Kraus (1973), 110.

54 Simmel (1996), 442f.

55 Conrad (2004), 212. Neben „der Frau“ steht um 1900 auch „der Jude“ unter dem Generalverdacht der Verstellung, wobei die Argumentation häufig parallel verläuft, was zugleich eine pejorativ gedachte Effeminierung von Juden einschließt. So schreibt etwa Nietzsche in seinem Text *Vom Problem des Schauspielers* in *Die Fröhlichen Wissenschaften* (1886): „Was aber die Juden betrifft, jenes Volk der Anpassungskunst par excellence, so möchte man in ihnen [...] von vornherein gleichsam eine welthistorische Veranstaltung zur Züchtung von Schauspielern sehen, eine eigentliche Schauspieler-Brutstätte;

Sinne kommt auch Julius Bab in seinem Essay *Die Frau als Schauspielerin* (1915) zu dem Schluss:

So sehen wir auch im Positiven sehr wesentliche, tiefreichende Berührungen zwischen Schauspielkunst und weiblichem Wesen: Ihre labilere Natur zeigt jedem verwandelnden Aufruf der Außenwelt, jedem Stichwort zu neuer Charakterbildung, also auch dem „Rolle“ genannten Anruf der Dichterphantasie große Folgsamkeit.⁵⁶

Dass sich dieses Geschlechterstereotyp noch bis weit ins 20. Jahrhundert hält, zeigt der Tagebucheintrag „Schauspieler“ von Max Frisch, wo er schreibt: „Das Weib ist schauspielerisch von Natur. Kommt eine Begabung hinzu, die sogar einen Beruf daraus werden lässt, wird das Weib dadurch nicht fragwürdig, nur weiblicher. Oder anders gesagt: je weiblicher sie ist, um so voller glaube ich ihr die Schauspielerin.“⁵⁷

Die Zitate verdeutlichen, dass die geschlechterstereotypen Zuschreibungen der einzelnen Autor*innen zwar ähnlich sind, deren Bewertungen aber variieren. Das zeigt sich vor allem bezüglich der diagnostizierten identitären Instabilität, die bei Bab nun geradezu als Überlegenheit der Frau erscheint. Diese Neubewertung korreliert, so wird auch im Folgekapitel aufzuzeigen sein, mit einer generellen Affirmation fluiden Identität, nicht zuletzt basierend auf der Entdeckung der prinzipiellen Spaltbarkeit des Bewusstseins. Da, wo diese Fluidität als Vorzug verstanden wird, findet auch eine entsprechende Aufwertung von Schauspielerinnen statt, die nun gelegentlich sogar superior erscheinen. Wo jedoch die Instabilität des Ich als Bedrohung oder als Schwäche ausgelegt wird, wie beispielsweise bei Theodor Lessing, bleibt die Schauspielerin als Frau negatives Exempel eines solchen pejorativen Subjektverständnisses. Ähnlich verhält es sich mit der Hysterikerin, als die um 1900 von dissoziativen Spaltungen primär Betroffene, deren medizinische Engführung mit „Weiblichkeit“ umfassend erforscht wurde.

und in der That ist die Frage reichlich an der Zeit: welcher gute Schauspieler ist heute nicht – Jude?“ (Nietzsche (1999 II), 608f.; Herv. i. O.). Im selben Abschnitt setzt er fort: „Endlich die Frauen: man denke über die ganze Geschichte der Frauen nach, – müssen sie nicht zu allererst und -oberst Schauspielerinnen sein? Man höre die Ärzte, welche Frauenzimmer hypnotisiert haben; zuletzt, man liebe sie, – man lasse sich von ihnen „hypnotisieren“! Was kommt immer dabei heraus? Dass sie „sich geben“, selbst noch, wenn sie – sich geben. ... Das Weib ist so artistisch ...“ (608f.) Die nationalsozialistische Propaganda wird diese antisemitische Polemik aufgreifen.

56 Bab (1915), 39.

57 Frisch (1985), 280. Vgl. hierzu auch Künzel (2011), 244.

Angesichts dieser traditionellen geschlechtlichen Konnotation von Schauspiel überrascht es, dass bei drei der vier hier untersuchten Autoren, nämlich bei Coquelin, Archer und Martersteig, geschlechterstereotype Zuschreibungen weitgehend ausbleiben bzw., dass das Geschlecht der von ihnen besprochenen Schauspieler*innen in ihren Argumentationen keine wesentliche Rolle spielt. Zwar lassen vereinzelte Formulierungen auf eine geschlechtlich argumentierte Attribuierung des Ideals der (schauspielerischen) Selbstkontrolle schließen, etwa wenn Coquelin bezüglich des Schauspielers, der im Verhältnis zur Rolle seine eigene Identität nicht verliert, schreibt, er gebe „seine Würde nicht auf“ und bleibe so „ein Mann“⁵⁸. Doch spricht Coquelin diese potenzielle Fähigkeit zur Selbstkontrolle ebenso den von ihm geschätzten Schauspielerinnen seiner Zeit uneingeschränkt zu, auch wenn Formulierungen wie diese implizieren, dass die binär gedachten Empfindungs- und Verstandesschauspieler*innen auch noch um 1900 geschlechtlich konnotiert wurden. Archer wiederum wählt gerade für Beispiele einer besonderen Zerrüttung der Nerven bzw. einer „helpless, somnambulistic absorption“ in der Rolle, die er auch als einen Zustand der „temporary insanity“⁵⁹ beschreibt, d. h., die temporäre Unfähigkeit zwischen der eigenen Identität und jener der Rolle zu unterscheiden, vorwiegend Schauspielerinnen. Er unterlässt aber an dieser Stelle und in seinen gesamten Ausführungen jegliche kausale Engführung dieses Zustands mit dem Geschlecht der Betroffenen. Dieses weitgehende Ausbleiben geschlechtsbezogener Konnotationen mag darauf zurückzuführen sein, dass es allen drei Autoren daran gelegen ist, schauspielerische Prinzipien *an sich* zu erörtern, unabhängig von dem Geschlecht der jeweiligen Ausführenden. Nichtsdestotrotz gilt es beim nachfolgenden close reading der Texte und insbesondere in der Zusammenführung mit dem geschlechtlich hoch aufgeladenen Diskurs zu bewusstseinstheoretischen Fragestellungen, einen wachsamem Blick für geschlechtliche Implikationen zu bewahren und diese trotz gendergerechter Formulierungen auch sprachlich sichtbar zu machen. Im Gegensatz zu Coquelin, Archer und Martersteig haben Fragen des Geschlechts in Craigs Argumentation tatsächlich eine strukturelle Bedeutung. Daher ist den gendertheoretischen Implikationen der Über-Marionette ein eigener Abschnitt gewidmet.

Dass die Schauspieler*in nicht erst um 1900 zur Projektionsfläche eines multiplen Ich avanciert, zeigen schauspieltheoretische Überlegungen seit der Antike. Insbesondere Platons Auseinandersetzung mit dem Theater in seiner Schrift *Politeia* (375 v. Chr.), *Der Staat*, kann hierbei als Prototext dienen, auf dessen Grundannahme einer mimetischen Transformation

58 Coquelin (1883), 42.

59 Archer (1888), 168.

des Schauspielers die meisten späteren schauspieltheoretischen Überlegungen explizit oder implizit aufbauen. Der einflussreichste Text der Neuzeit zur schauspielerischen Multiplizität ist sicherlich Denis Diderots berühmtes *Paradox über den Schauspieler* (erschienen 1820), das einen Wendepunkt in der Beurteilung identitärer Durchlässigkeit darstellt und noch für dekonstruktivistische Autoren wie Philippe Lacoue-Labarthe ideengebend ist.

Die Vielgestaltigkeit der Schauspieler*in von Platon bis Lacoue-Labarthe⁶⁰

Das Ich ist nicht scharf abgegrenzt, die Grenze ist ziemlich unbestimmt und willkürlich verschiebbar.⁶¹

Platons Kritik an der Mimesis, der Nachahmung, in *Der Staat* ist vielschichtig und erstreckt sich insbesondere über das zweite, dritte und zehnte Buch. Um den Fokus präzise zu halten, soll im Folgenden vorwiegend jener Abschnitt im dritten Buch berücksichtigt werden, in dem Platons Sprachrohr Sokrates über die Gefahren spricht, die Nachahmung für den Charakter der Wächter, ja, für den Charakter überhaupt, birgt.⁶² Dabei kommt Sokrates bekanntlich zu dem Schluss, dass weder ein solches Handeln für die Wächter noch die Anwesenheit von Schauspielern überhaupt in dem idealen Staat erwünscht seien:

Einen Mann also, wie es scheint, der sich künstlicherweise vielgestaltig zeigen kann und alle Dinge nachahmen, wenn der uns selbst in die Stadt käme und auch seine Dichtungen uns darstellen wollte, würden wir Verehrung bezeigen als einem heiligen und wunderbaren und anmutigen Mann, würden ihm aber sagen, daß ein solcher bei uns in der Stadt nicht sei und auch nicht hineinkommen dürfe, und würden ihn, das Haupt mit vieler Salbe begossen und mit Wolle bekränzt, in eine andere Stadt geleiten [...].⁶³

60 Teilaspekte dieses Kapitels sind bereits erschienen in Brucher ((2015) 2019).

61 Mach (1906), 10.

62 Im zehnten Buch widmet sich Sokrates insbesondere der erkenntnistheoretischen Minderwertigkeit mimetischer Kunst, da sie bloßes Abbild von Abbildern sei und daher von den tatsächlichen Formen zwei Schritte entfernt. Sokrates kritisiert, dass die Schauspieler auf diese Weise, ähnlich den Sophisten, bloß die Oberfläche der Dinge nachahmen würden, d.h. nicht die Formen selbst, sondern lediglich deren Konkretisierung, dabei das Wesentliche aber nicht erkennen.

63 Platon (2001), 398a, 217.