

58 »Josef Kainz zum Gedächtnis« (1910) und andere Schau- spielergedichte

Entstehung

Die in der Forschung zumeist als Schauspielergedichte zusammengefassten drei lyrischen Werke Hofmannsthals wurden vom Autor für Gedächtnisfeiern auf verstorbene große Bühnendarsteller seiner Zeit geschrieben. Neben der Anlassgebundenheit wurde insbesondere der Rekurs auf Goethes *Euphrosyne* sowie *Auf Miedings Tod* als verbindendes Element der Schauspielergedichte hervorgehoben (Mayer 1993, 29). Hofmannsthal beschäftigte sich bereits 1895 mit einer Biographie des Burgtheaterschauspielers Friedrich Mitterwurzer, die Eugen Guglia verfasst hatte (SW XXXII, 158–161). Als der Schauspieler 1897 stirbt, dichtet er im Folgejahr einen Prolog *Zum Gedächtnis des Schauspielers Mitterwurzer*, der am 1. Mai 1898 in der *Wiener Rundschau* publiziert wird (SW I, 348). Zur Gedächtnisfeier für den freiwillig aus dem Leben geschiedenen Schauspieler Hermann Müller am Deutschen Theater in Berlin schrieb Hofmannsthal ein Jahr später den Prolog *Auf den Tod des Schauspielers Hermann Müller*. Dieser wird als Privatdruck zusammen mit einer Rede von Otto Brahm und einem Nachruf von Josef Kainz am 9. April 1899 veröffentlicht. Über elf Jahre später, am 22. Oktober 1910, findet am Deutschen Theater in Berlin eine Josef Kainz-Feier statt, nachdem der Schauspieler am 20. September 1910 verstorben war. Hofmannsthals *Josef Kainz zum Gedächtnis* wird zu diesem Anlass vorgetragen und am gleichen Tag in der Zeitung *Die Zeit* erstmals gedruckt (SW I, 420f.).

Analyse

Die Forschung hat insbesondere die beiden frühen Schauspielergedichte im Vorfeld des Lord Chandos-Briefs kontextualisiert. Der »Rekurs auf eine außersprachliche Ebene« (Meyhöfer 1989, 43), nämlich die der mimisch und gestisch wahrgenommenen Schauspielkunst, stehe in engem Zusammenhang mit dem »tiefen Ekel vor den Worten«, den Hofmannsthal selbst in der Besprechung der Mitterwurzer-Biographie für seine Zeit konstatierte (SW XXXII, 158). Sowohl Mitterwurzers Können (wiederholt ist von »sein ganzer Leib« die Rede) als auch Müllers Schauspielkunst (ebenfalls sein »Leib«, insbesondere aber das Auge als dominantes Sinnesorgan) werden in der Tat allenfalls marginal als Sprech- und Sprachkunst begrif-

fen. Die »Gewaltsamkeit der Bilder« (Singer 2010, 182), die vor allem das Mitterwurzer-Gedicht evoziert, lässt sich ursächlich auf die Persönlichkeit des Schauspielers zurückführen, der seine Individualität nonverbal und unbeschadet des zeittypischen Sprachekels zu artikulieren vermag. Dichterische Sprache sei durch Mitterwurzer »gleichsam in die Mimik« zurückgelöst, paraphrasiert der Theaterhistoriker Julius Bab denn auch die Wahrnehmung des jungen Hofmannsthal (Bab 1954, 271). Die verschiedenen Schwarz-Weiß-Photographien von Mitterwurzer, die mehrfach späteren Drucken des Gedichts beigegeben wurden, korrelieren ebenfalls nonverbale Gebärde und Zeitgeist auf engste, sodass auch in der stummen Photographie ein »idealistischer Triumph des Künstlers über das zeitlich Unmeßbare« (Hiebler 2003, 344) erkannt wurde. In signifikantem Unterschied dazu charakterisiert Hofmannsthal Josef Kainz 1910 insbesondere durch seine Stimme: Die Bühnenpräsenz des Schauspielers setzt diesen damit einem »Vergeistiger« (SW I, 108) gleich, um final »O Stimme! Seele! aufgeflogene!« den Körper des Verstorbenen allein akustisch ins Transzendente zu retten. Hier folgt Hofmannsthal Hermann Bahrs Kainz-Porträt, der Mitterwurzer und Kainz in eine Linie stellte: »Immer mehr Mitterwurzer. [...] Gar nicht in der Form. Nur geistig, wesentlich« (Bahr 1906, 34). Der »Gaukler« Mitterwurzer und der »Vergeistiger« Kainz können damit aber kaum als Antipoden konturiert werden: Intuitives Schauspiel und intellektuelle Intensität beider durchdringen sich vielmehr auf komplexe Weise (Yates 1990, 205).

Hofmannsthals Schauspielergedichte sind zum anderen Ausdruck eines bürgerlichen Schauspielerkults, der sich gerade um die Jahrhundertwende im deutschsprachigen Raum manifestierte und häufig bis auf Goethes *Wilhelm Meister* zurückgeführt wird. Das Schauspiel institutionalisierte sich geradezu als entscheidende bürgerliche Bildungserfahrung. Der Kult, den man um Schauspielerinnen und Schauspieler wie Charlotte Wolter, Eleonore Duse, Sarah Bernhardt, Adolf von Sonnenthal und andere betrieb, gehört zu den tiefgreifenden Bildungserfahrungen, die laut Hermann Broch von Hofmannsthal durchlaufen wurden. Die Burgtheater-Besuche, die Hofmannsthal bereits als Achtjähriger mit seinem Vater absolvierte, charakterisiert Broch als »Höhepunkte des ästhetisch-ästhetisierenden Erziehungsspieles« (Broch 1975, 201) und weist diesen Besuchen gar eine ethische Dimension zu. Hofmannsthal selbst hat rückblickend in *Age of Innocence* durchaus kritisch von Produkten »manierterter deutscher Schauspieler« (SW XXIX, 15) gesprochen,

die seine Kindheit prägten. Diese Selbstdistanzierung kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass sich in den Schauspielergedichten »die Spannung von Kunst und Leben, Spiel und Tod oder Verwandlung und Bleiben« (Ohl 1990, 225) konzise artikuliert und diese somit in der »Kernzone seiner Lyrik« (Ohl 1990, 224) anzusiedeln sind. Der Schauspieler als Proteus, seine Verwandlungskunst, »Spaltung und Unberechenbarkeit« bis hin zum Nervösen (Bühler-Dietrich 2011, 213) geben Zeugnis vom Ereignischarakter, der dem Bühnenauftritt zugesprochen wurde: Mitterwurzer als Blitz, Larve, Spiegelbild, Bucht und großer Berg, Müller als ein Geschöpfe ausdampfender und ausrauchender, gebärender starker Körper – die hyperbolische Metaphorik der frühen Schauspielergedichte feiert Verwandlung als intensiven Lebensgenuss, den die Verstorbenen ihren Zusehern selbst noch in der Erinnerung bereiten. Zirkulierende Energie als transformatorische Kraft, wie Fischer-Lichte sie im Konzept einer »radikalen Präsenz« im Theater am Werk sieht, hat die jüngere Forschung denn zu Recht für diese frühe Lyrik Hofmannsthals geltend gemacht (Singer 2010, 181). Das Gedächtnisgedicht auf Kainz erkennt im Schauspieler allerdings auch den Fremdling, den großen Einsamen und in der Verwandlung doch Unwandelbaren, der sich nie ganz in das Geheimnis des Daseins verstricken lässt. Allein in dieser Trennung und Distanzierung vom Leben allerdings könne dieses als Ganzes erfahren, die Totalität von Leben und Tod letztlich geistig erfasst werden. »Du Geist!«, lautet denn auch die Apostrophe an Kainz, wenn diesem die Eigenschaft zugesprochen wird, den Abgrund zwischen Leben und Tod zu ermessen. Kainz kann damit gleich dem Dichter über seine irdische Tätigkeit hinaus als schöpferisch Wirkender lyrisch inszeniert werden (Ohl 1990, 249).

Gattungsgeschichtlich lassen sich die Schauspielergedichte der Kasuallyrik zuordnen und sind eng an den Anlass, der Rezitation vor der Gedächtnisgemeinde im Theater, gebunden. Dass die Schauspielergedichte auch auf die bis in die Antike zurückreichende Tradition der Nach- und Trauergesänge bezogen und diese deshalb elegisch grundiert seien, wurde in der Forschung immer wieder betont (Exner 1975, 208–210). Vor dem Hintergrund barocker Leich-Abdankungen hat insbesondere Ohl auf Hofmannsthals Neuakzentuierung aufmerksam gemacht, die das Verhältnis des Todes zur Kunst explizit thematisiere (Ohl 1990, 225). Mayer sieht in der Form »sprachlich-hymnischer Evokation«, wie sie insbesondere das Kainz-Gedicht aufweise, geradezu eine Vorwegnahme Rilkescher Elegien und Sonette (Mayer 1993, 29). Indem gerade der »Bote aller

Boten«, als der Kainz angesprochen wird, auch mit dem Tod gleichgesetzt werden kann, erweist sich das Spannungsverhältnis von in der Erinnerung nicht stillzustellender schauspielerischer Verwandlungsfähigkeit und der sich in der rezitativen Evokation konstituierenden, innehaltenden Trauergemeinschaft als die subtile poetische Leistung der Schauspielergedichte.

Literatur

- Erstdruck: »Zum Gedächtnis des Schauspielers Mitterwurzer«. Wiener Rundschau 1.5.1898, 454–455; Zum Gedächtnis Hermann Müllers. Prolog von H. v. H. Rede von Otto Brahm. Nachruf von Josef Kainz. Gesprochen bei der Gedächtnisfeier für Hermann Müller, 9.4.1899 im Foyer des »Deutschen Theaters«, 3–5; »Josef Kainz zum Gedächtnis«. Die Zeit, 22.10.1910, 1.
- Bab, Julius: Kränze dem Mimen. Dreißig Porträts großer Menschendarsteller im Grundriß einer Geschichte der modernen Schauspielkunst. Darmstadt 1954.
- Bahr, Hermann: Josef Kainz. Wien 1906.
- Broch, Hermann: H. und seine Zeit. Eine Studie. In: Ders.: Schriften zur Literatur 1: Kritik (Ders.: Kommentierte Werkausgabe. Hg. von Paul Michael Lützeler, Bd. 9/1). Frankfurt a. M. 1975, 111–284.
- Bühler-Dietrich, Annette: Heldische Männer, Weibpersönlichkeiten, Androgynität und das Ereignis des Schauspielers. Die Schauspielkunst der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der Kritik. In: Schößler, Franziska/Pailer, Gabby (Hg.): GeschlechterSpielRäume. Amsterdam 2011, 209–221.
- Exner, Richard: »O ihr vollkommen bewußtlosen Dichter«. H. v. H.s Verse zum Gedächtnis des Schauspielers Josef Kainz. In: Freund, Hellmut J. (Hg.): Rudolf Hirsch. Zum siebzigsten Geburtstag am 22. September 1975. Frankfurt a. M. 1975, 204–223.
- Hiebler, Heinz: H. v. H. und die Medienkultur der Moderne. Würzburg 2003.
- Mayer, Mathias: H. v. H. Stuttgart 1993.
- Meyhöfer, Annette: Das Motiv des Schauspielers in der Literatur der Jahrhundertwende. Köln 1989.
- Ohl, Hubert: Totengedächtnis und Selbstreflexion. H.s Schauspielergedichte. In: JbFDH (1990), 218–251.
- Schwan, Werner: »Zum Gedächtnis des Schauspielers Mitterwurzer«. In: Resch, Margit (Hg.): Seltene Augenblicke. Interpretations of Poems bei H. v. H. Columbia 1989, 149–174.
- Singer, Rüdiger: »Die er uns gab, wir konnten sie nicht halten«: Absenz als Präsenz von Schauspielkunst in den Mitterwurzer-Texten von Eugen Guglia und H. v. H. In: Grutschus, Anke/Krilles, Peter (Hg.): Figuren der Absenz. Figures de l'absence. Berlin 2010, 173–187.
- Yates, W. E.: Harbingers of Change in Theatrical Performance: H. 's Poems on Mitterwurzer and Kainz. In: James, Dorothy/Ranawakee, Silvia (Hg.): Patterns of Change: German Drama and the European Tradition. New York 1990, 193–206.

Franz Fromholzer