

LiteraturForschung Bd. 17
Herausgegeben vom Zentrum für Literatur- und
Kulturforschung

Erik Porath und Tobias Robert Klein (Hg.)

Kinästhetik und Kommunikation

Ränder und Interferenzen des Ausdrucks

Mit Beiträgen von

Zeynep Çelik Alexander, Daniel Avorgbedor, Ellen Fricke,
Gunter Gebauer, Axel Hübler, J. Scott Jordan, Einav Katan,
Tobias Robert Klein, Jens Loenhoff, Reinhart Meyer-Kalkus,
Norbert Meuter, Erik Porath, Armin Schäfer
und Margarete Vöhringer

Kulturverlag Kadmos Berlin

Das dem Band zugrundeliegende Forschungsprojekt wurde vom Bundesministerium für Bildung und Forschung unter dem Förderkennzeichen 07GW04 gefördert

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

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Copyright © 2013,

Kulturverlag Kadmos Berlin. Wolfram Burckhardt

Alle Rechte vorbehalten

Internet: www.kv-kadmos.com

Umschlaggestaltung: kaleidogramm, Berlin.

Umschlagabbildung: Archiv. W. Burckhardt

Gestaltung und Satz: kaleidogramm, Berlin

Druck: Booksfactory

Printed in EU

ISBN (10-stellig) 3-86599-190-4

ISBN (13-stellig) 978-3-86599-190-42

Ausdruck und Verkörperung. Fritz Kortners Überlegungen zu Stimme und Geste in Film und Theater

REINHART MEYER-KALKUS

1. Europäisches Overacting – amerikanisches Underacting im Film

Bertolt Brecht hat in seinem *Arbeitsjournal* aus dem kalifornischen Exil die Schwierigkeiten eines seiner Bekannten, des Schauspielers Fritz Kortner (1892–1971), in den Filmstudios von Hollywood beschrieben:

Kortner kann keine rolle bekommen. eisler erzählt, daß die leute in RKO [Radio Keith Orpheum, eine amerikanische Radio- und Filmgesellschaft] bei der Vorführung von Probeaufnahmen laut gelacht hätten: er habe mit den augen gerollt. nun ist eigentliches spiel hier verpönt, man gestattet es nur den negern. die stars spielen nicht rollen, sondern kommen in »situationen«. ihre filme bilden eine art von comics (abenteurerroman in fortsetzungen), welche einen typ in vielen bedrängnissen zeigen (selbst die wiedergabe der story in der presse sagt etwa: gable haßt garbo, hat aber als reporter ... usw.). aber gerade seine arbeitslosigkeit veranlaßt k[Kortner], sogar im privatleben sehr viel mehr zu spielen, als er es je auf der bühne tat. ich sehe ihn mit einem gemisch von heiterkeit und entsetzen eine einfache erzählung unbedeutender vorgänge mit einem unmaß von gestik und »ausdruck« vortragen.¹

Diese Eintragung Brechts aus dem Jahre 1942 ist über den anekdotischen Anlass hinaus aufschlussreich. Brecht notiert die unterschiedlichen Auffassungen bei europäischen Emigranten und den Gewaltigen der amerikanischen Filmindustrie hinsichtlich dessen, was es heißt, eine Rolle zu spielen. Fritz Kortner verfügt über die vokalen und mimisch-gestischen Ausdrucksmittel der expressionistischen Schauspieler-Generation vor und nach dem Ersten Weltkrieg, er weiß, wie man etwas ›mit Ausdruck‹ vorträgt.² Doch erscheint eben dieser von ihm so virtuos verkörperte Schauspielertypus im amerikanischen Filmgeschäft der 40er Jahre nur

¹ Bertolt Brecht: *Arbeitsjournal*, hg. v. Werner Hecht, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1973, Bd. 1, S. 490 (Eintragung vom 11. 7. 1942 in Santa Monica).

² Kortner hatte mit Brecht seit den 20er Jahren zusammengearbeitet. In der Aufführung von Brechts *Dickicht der Städte* 1924 am Deutschen Theater in Berlin spielte er die Rolle des Shlink, in der Rundfunkfassung der *Heiligen Johanna der Schlachthöfe* 1932 sprach er den Mauler.

noch als exotisch.³ Allenfalls wird dergleichen bei ›Negern‹, also den Verlachfiguren des Hollywood-Films, toleriert. Von weißen Schauspielern wird etwas anderes erwartet: Nicht die Verwandlung ist das Ziel, sondern die Wiedererkennbarkeit der Stars in unterschiedlichen Kontexten. Und gefragt ist eine unterkühlte und – gemessen an europäischen Maßstäben – anti-theatralische Art des Schauspielens mit herabgesetztem Einsatz von Mimik, Gestik und vokalen Mitteln.⁴

Für die Unterschiede von Schauspiel-Traditionen und -Kulturen besaß Brecht ein untrügliches Gespür. So konnte ihm auch nicht entgehen, dass die amerikanischen Schauspieler trotz ihrer reduzierten Ausdrucksmittel eine eigene Theatralität kreierten. Bei dem zusammen mit Fritz Lang vorbereiteten Filmprojekt *Hangmen also die* hatte er Gelegenheit, nicht nur zahlreiche amerikanische Filme zu betrachten, sondern auch an der Auswahl von Schauspielern mitzuwirken. Aus diesem Kontext stammt die Aufzeichnung:

Ich denke oft über die handicaps unserer Kortner und Homolka⁵ nach. es ist keine bloße frage von »overacting«. die amerikaner überspielen vielfach und sind fast alle recht theatralisch. nur ist die art ihrer theatralik eine andere, so fällt die unsre hier als theatralisch auf, während die hiesige natürlich erscheint.

³ Wir besitzen eine Schilderung derselben von Brecht festgehaltenen Situation durch den Beteiligten: Fritz Kortner hat in seiner Autobiographie *Aller Tage Abend*, München (Kindler) 1959, S. 545, aus der Rückschau erzählt, wovon Brecht nur vom Hörensagen berichten konnte – und er bestätigt, was dieser festgehalten hatte: Eingeladen von dem Autor Ben Hecht zu einem Dinner in Hollywood, um »Aufmerksamkeit und Gunst der Filmgewaltigen zu erringen«, stellt sich heraus, dass man für Kortner und seine Frau Hanna Hofer zu decken vergessen hat. Die Tischgespräche gestalten sich mühsam und streifen das Peinliche, und dies umso mehr, als Kortner bei seinen amerikanischen Gastgebern mit seinem Optimismus über den baldigen Kriegsausgang zugunsten der westlichen Alliierten auf Skepsis stößt. Jene befürchten, dass auch Stalins Sowjet-Russland zu den Siegern gehören wird. Kortner erweist sich dabei mehr und mehr als Kommunikationshindernis, er spielt keine Karten und bringt die Gespräche der abendlichen Runde bald zum Verstummen. Am Ende befreit er die Gesellschaft, indem er sich davonstiehlt – »und fuhr zu Brecht, wo meine kabarettistische Darstellung des erlebten Abends zwar Heiterkeit, aber auch Beklommenheit auslöste.«

⁴ Wie sie exemplarisch Humphrey Bogart oder John Wayne seit Ende der 30er Jahre im Film noir und Western vorführen. John Wayne etwa wird in John Fords Western *The Searchers* (1956, dt. *Der schwarze Falke*) eine eigene Diktion für die Rolle des mysteriösen Kriegsheimkehrers Ethan Etlam entwickeln: langsam, mit schwerem südlichen Akzent und immer – von wenigen Ausnahmen abgesehen – in einer Art von Kammerton sprechend, der sich nicht nur dem bewusst antitheatralischen Sprechstil verdankt, sondern auch einer Aufnahmetechnik, welche die Stimme mit Mikrofonen nahe heranholt. So hat es den Anschein, als ob er wie für sich selbst und in sich hinein spreche – damit die Hörperspektive des Zuhörers auf seine innere Welt fokussierend. John Wayne kreierte einen Typus des lakonisch coolen Sprechens, das für Generationen von Schauspielern und Politikern (bis hin zu Präsidenten der USA) stilbildend geworden ist.

⁵ Oskar Homolka (1901–1978) war gleichfalls ein Brecht-Schauspieler. Brecht nannte ihn in mehreren Aufsätzen als einen der begabtesten jungen Schauspieler des deutschen Theaters.

schließlich theatralisieren die amerikanischen schauspieler einen andern grundgestus, eben den der amerikaner. unsere schauspieler fallen schon als »hamy« [eigentlich »hammy«, übertrieben – R. M.-K.] auf, weil der muskel immerfort spielt, der die augenbrauen hochzieht. er ist bei den amerikanern stillgelegt. die bewegungen sind bei den deutschen meistens zu abrupt für die leinwand, zu »zackig«. die amerikaner haben etwas fließendes, plastisches, was sich besser fotografiert. geste und mimik müssen im maßstab 1 zu 10 verkleinert werden, da die hauptsache das brustbild ist – in den riesenkinos sehen die zuschauer totalaufnahmen zwerghaft klein.⁶

Nach Brecht sind es also kulturelle Differenzen zwischen den deutschen Emigranten und den amerikanischen Filmproduzenten, die der unterschiedlichen Wahrnehmung und Bewertung dessen, was als »natürlich« oder »theatralisch« (bzw. »hammy«) im Film erscheint, zugrunde liegen. Körperhaltung, Gestik und Mimik der amerikanischen Schauspieler seien dem Medium Film im übrigen besser angepasst, weil das »under-acting« bei filmischen Großaufnahmen angemessener sei. Europäischen Emigranten vor der Kamera sei dagegen stets ihre Bühnenvergangenheit anzumerken.

Fritz Kortner hat selbst auf solche und andere kulturell bedingten Unterschiede in seiner Autobiographie reflektiert, als er von seinen Schwierigkeiten in den Londoner Filmstudios während der ersten Phase seiner Emigration erzählt. Hier gewinnt er den Beobachtungen unterschiedlicher Ausdrucksformen der kontinentalen und anglo-amerikanischen Schauspiel-Traditionen allerdings eine andere Pointe ab: Das scheinbar antitheatralische Spiel der Anglo-Amerikaner erscheint ihm als »Ausdrucksunverbindlichkeit«, ja als Unfähigkeit zum Ausdruck des eigenen Leidens:

Die englischen Schauspieler unterspielen. Ausdrucksstärke gilt als schmierenhafte Übertreibung. Sie haben es auf diese Weise zu einer charmanten Virtuosität der Ausdrucksunverbindlichkeit gebracht und zu einem meisterlichen Plauschtheater. Ich, um Ausdruck bemüht, sollte ihn verleugnen. Es ging nicht etwa um die untheatralisch-unaufdringliche Wiedergabe dieses oder jenes Vorgangs, sondern um die Darstellung der im britischen Leben erreichten Vermeidung des Ausdrucks. Das bekannte englische Unterspielen beginnt nämlich im Leben. [...] Die Ausdrucksanämie, so schien mir, hätte wechselwirkend die tatsächliche Erlebniskraft der Engländer herabgesetzt. So verblaßte die Bühne immer mehr. Und ich, jüdischer Schwerblütler aus deutschem Stall, bemühte mich, es ihnen gleichzutun. Ich mußte salopp sein – mit Sprachkünsten, nonchalant – mit schwerer Zunge.⁷

⁶ Brecht: *Arbeitsjournal* (Anm. 1), Bd. 1, S. 520 (Eintragung vom 3. 9. 1942).

⁷ Kortner: *Aller Tage* (Anm. 3), S. 428 f.

Kortner spitzt den Gegensatz zwischen angelsächsischen und kontinental-deutschen Schauspieltraditionen noch zu, und seine Analyse der englischen Ausdrucksanämie mündet im Verdacht, dass die stete Gewöhnung zum Unterspielen aller Erregung und die Vermeidung allen Ausdrucks eigenen Leidens – trotz allen Charmes – am Ende zur Unempfindlichkeit auch gegenüber dem Leiden selbst führen könne. Ausdrucksanämie impliziere herabgesetzte Erlebniskraft.⁸ Solche Bemerkungen sind ein Beispiel für die scharfsinnigen, häufig theoretisch ausgreifenden und sprachlich pointierten Überlegungen von Fritz Kortners Autobiographie. Kortner war ja nicht nur einer der prägenden Theater- und Filmschauspieler der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts und nicht nur einer der bestimmenden Theaterregisseure des deutschsprachigen Theaters in dessen zweiter, sondern auch Dramatiker, der mit mehreren eigenen Theaterstücken hervorgetreten ist⁹, und nicht zuletzt ein Schriftsteller, dessen Autobiographie *Aller Tage Abend* (1959) ein theater-, kultur- und politikgeschichtliches Dokument ersten Ranges darstellt. Seine Erfahrungen in Theater und Film übersetzt er in Formulierungen von hoher Treffsicherheit und einen Stil reflektierter Nachdenklichkeit, ja Weisheit. Eingeflochten in diesen Text und einige Fragmente aus dem Nachlass¹⁰ sind theater- und schauspieltheoretische Reflexionen, die man getrost als eine Art von *Hamburgischer Dramaturgie* des 20. Jahrhunderts ansprechen darf. Kortners Texte bestechen nicht nur durch Überlegtheit und Umsicht, sondern durch eine wortgewaltige und polemische Verve, die vom Stilvorbild Karl Kraus inspiriert ist.¹¹ Man möchte diese viel zu wenig bekannten Texte immer nur zitieren, so aktuell sind sie auch für das Theater der Gegenwart.

⁸ Vielleicht vermag der Mensch in der Tat nur in dem Maße selbst zu erleben, wie ihm auch Ausdrucksmittel zur senso-motorischen Artikulation solcher Erfahrungen zur Verfügung stehen. Zwischen Erleben und Tun, Wahrnehmung und Handlung scheint ein Wechselbezug zu bestehen: Die senso-motorischen Fertigkeiten des Ausdruckshandelns in Mimik und Gestik haben Rückwirkungen auch auf unsere Wahrnehmungsfähigkeit und damit aufs Erleben. Nur darf man eine solche Behauptung nicht zu stark generalisieren, denn niemand würde etwa in Zweifel ziehen, dass auch stumme Menschen differenzierte emotionale Erfahrungen haben können, ohne sie sprachlich oder gestisch zu artikulieren. Und wer kann sich andererseits schon sicher sein, dass eine zur Virtuosität gesteigerte mimische und gestische Ausdrucksfähigkeit immer auf ein angemessenes Erleben und Mitleiden schließen lässt? Doch scheint die Tendenz von Kortners Überlegungen zutreffend zu sein, wonach die Unfähigkeit oder der Unwille, einen angemessenen emotionalen Ausdruck für Leiden und katastrophische Erfahrungen zu finden, auch die Erlebnissfähigkeit nicht unbetroffen lässt.

⁹ U. a. Fritz Kortner: *Die Sendung der Lysistrata*, München (Kindler) 1961; ders.: *Die Zwiesprache*, München (Kindler) 1964.

¹⁰ Fritz Kortner: *Letzten Endes. Fragmente*, hg. v. Johanna Hofer, München (Kindler) 1971.

¹¹ Sein Motto dabei lautete: »Ich [bin] zu sprachberauscht, zu wortwollüstig, tonorganisch, um mich stumm auszuleben.« Vgl. Kortner: *Aller Tage* (Anm. 3), S. 270.

2. Von Josef Kainz zu Albert Bassermann

Kortner entschloss sich wohl noch als Gymnasiast zum Schauspielerberuf, nachdem er den damals auf deutschsprachigen Bühnen wahrscheinlich berühmtesten Schauspieler Josef Kainz (1858–1910) als Franz Moor auf der Bühne des Burgtheaters in Wien gesehen hatte. Dieses Erlebnis hatte den Charakter einer fieberhaften Ansteckungskrankheit:

Schlagartig wurde ich theaterhörig. Theaterliebeskrank lag ich danach tagelang fiebernd im Bett. Kainz' aufregende Stimme, ihr vergebliches Girren und Werben um die Gunst Amaliens [...] erregte meine sich damals gerade räkelnde Liebesehnsucht. [...] In schneller Folge sah und hörte ich Kainz' Liebesdurst, Ekstasen, Sprechkaskaden, stromschnell, prasselnd, fegend, versengend, alles überrennend, aber immer hirn-, herz- und nerven-dirigiert, dynamisch, geladen, elektrisierend, das matte Gaslichtchen und die Spiritus- und Petroleumflämmchen seiner Mitspieler bis zur Blendung überspielend.¹²

Joseph Kainz ist der Protagonist einer sprachlich virtuosen, nervös, ja exaltiert erscheinenden Schauspielkunst, welche die alten Traditionen der Burgtheater-Deklamation hinwegfegt: Elektrizität statt Gaslicht oder Petroleumlämpchen. Keine rhetorische Beteuerung von Liebesaffekten mehr, sondern deren körperliche Vergegenwärtigung durch einen Einsatz der Stimme, wie man ihn noch nicht erlebt hat. Die Metapher der Elektrizität wird zum Leitmotiv von Kortners Kainz-Reminiszenzen: Die neue Energiequelle setzt die junge Generation mit einem Schlage unter Strom. »Hier sang ein Genie eine neue Melodie, von den Rhythmen der anbrechenden Zeit durchpulst, ehe sie uns bewußt ward.«¹³

Eine Ahnung des Sprechstils von Kainz vermitteln die sechs im Jahre 1902 in Wien produzierten phonographischen Aufnahmen¹⁴: eine schier bis zum Hysterischen gesteigerte Differenzierung von Sprechmelodien, Tempi und Lautstärkegraden, mit denen er den überlieferten getragen-feierlichen Sakral- und Repräsentationsstil seiner Vorgänger (Jordan, Possart und Lewinsky¹⁵) über den Haufen rennt, ohne doch nur selbst-

¹² Ebd., S. 25.

¹³ »[...] Das Zeitalter der Elektrizität hatte begonnen, und Josef Kainz war sein Sohn, und wir waren durchströmt und angeschlossen durch ihn an den Strom der Zeit. Selbst seine Ruhe war elektrisch geladen, sein Geist sprühte und funkte, seine Rede war Starkstrom, nahm bisweilen schallschnelle Geschwindigkeit an, wenn er zornig, aufrührerisch, liebestoll, jauchzend sich entlud und seine Stimme zu bisher noch nicht gehörten Höhen emporschnellte.« Ebd., S. 25 f.

¹⁴ Vgl. zu den Umständen der Entstehung dieser Aufnahmen Judith Eisermann: *Josef Kainz - zwischen Tradition und Moderne. Der Weg eines epochalen Schauspielers*, München (Utz) 2010, S. 288 f.

¹⁵ Vgl. Irmgard Weithase: *Geschichte der gesprochenen deutschen Sprache*, Bd. 1, Tübingen (Niemeyer) 1961, S. 547 ff. Vgl. auch Matthias Nöther: *Als Bürger leben, als Halbgott*

zweckhaft die eigene Sprechvirtuosität in den Vordergrund zu stellen. Kainz zielt auf eine geistige Durchdringung der Sprecherrolle und die Wahrhaftigkeit des Vergegenwärtigten, für die er außerordentliche stimmliche Ausdrucksmittel mobilisiert.¹⁶ Auch Kortner insistiert darauf, dass Kainz seine »tollkühnen Gefühlskaskaden« immer mit dem Ziel eingesetzt habe, »den Denkvorgang, das Dramatisch-Geistige« der Rolle hör- und sichtbar zu machen.¹⁷ »Er, einer der ersten Nervenschauspieler seiner Zeit, ein Pionier der Entoperung des Ausdrucks am Theater, der Gebärde, der Körperhaltung, des Geistes, der Nerven.«¹⁸

Kortner knüpft an die von der zeitgenössischen Theaterkritik und Literaten wie Alfred Kerr, Hugo von Hofmannsthal, Richard Blümner u. a. entwickelten Deutungsmuster des Phänomens Kainz an, welche den Zauber seiner Stimme und die Gewalt seiner Sprechkunst betonen.¹⁹ Doch setzt er einen eigenen Akzent mit dem Begriff der »Entoperung des Ausdrucks am Theater«: Kainz imitiere nicht länger das auf Opernbühnen verwendete Vokabular von Gesten und Posen, sondern nutze die dem Sprechtheater eigenen Ausdrucksmöglichkeiten, um ungewohnte Töne und Gesten hervorzubringen. Kortner gewinnt hier ein Leitmotiv dessen, was ihm die Bühne künftig leisten soll: Keine konventionellen, scheinbar erprobten Ausdruckshaltungen abzurufen, sondern einen unerhörten, bestürzend aktuellen Ausdruck in Stimme, Gebärde und Körperhaltung zu finden, um eine realistisch erscheinende Menschen-darstellung auf die Bühne zu bringen.

Allerdings erlebt Kortner – nach eigener Darstellung – recht bald, wie die Kainz-Infektion von noch stärkeren Eindrücken abgelöst wird. Eine Begegnung mit dem Berliner Theater von Max Reinhardt und Otto Brahm relativiert die Leidenschaft für Kainz. Besonders eine Inszenierung von Ibsens *Gespenster* durch Max Reinhardt mit dem Schauspieler Albert Bassermann, die als Gastspiel nach Wien gekommen war, bewirkt den Bruch:

Als ich diese [...] *Gespenster*-Aufführung verließ, hatte Kainz bei mir seine erste Niederlage erlitten. Er war aufrührerisch modern im Klassiker; und im Zeitstück – klassisch. Bassermann hatte mich eben überwältigt. Seine geborstene Stimme war der heisere Ruf der Stunde, seine gebrochene Männlichkeit

sprechen. *Melodram, Deklamation und Sprechgesang im wilhelminischen Reich*, Köln u. a. (Böhlau) 2008.

¹⁶ Vgl. Reinhart Meyer-Kalkus: *Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert*, Berlin (Akademie-Verlag) 2001, S. 260.

¹⁷ Kortner: *Aller Tage* (Anm. 3), S. 98.

¹⁸ Ebd., S. 12.

¹⁹ Vgl. Meyer-Kalkus: *Stimme und Sprechkünste* (Anm. 16), S. 251–263; vgl. Eisermann: *Kainz* (Anm. 14), S. 281–301 (zu Kainz' Vortragstätigkeit).

der Alldruck, der auf ihm lastete; seine seelische Tiefenforschung war die Röntgendurchleuchtung des dargestellten Bruders von heute, war der Theaterausdruck dessen, was mit Sigmund Freud in der Wissenschaft anhub.²⁰

Auch Albert Bassermann (1867–1952) trägt »eine neue Melodie« vor, »von den Rhythmen der anbrechenden Zeit durchpulst, ehe sie uns bewusst ward« – allerdings nicht so sehr durch die Virtuosität von Stimme und Sprechkunst, als vielmehr durch das eigentümlich Gebrochene seines Sprechens mit »geborstener Stimme«²¹, durch das Korn der Stimme, wie man mit einem Begriff von Roland Barthes sagen könnte. Hier rieb sich ein durch Heiserkeit behinderter Körper an der Sprache, statt sie aus sich hervorquellen zu lassen:

Vielleicht schlug sich sein Darstellungsimpetus in sein Gesicht und in seine Glieder, weil er stimmbehindert war. Die Magie der Stummen, die der Sprache sogar entraten kann, kannte ich noch nicht. [...] Als ich dann jahrelang staunend vor ihm stand, bahnte sich bei mir eine durchgreifende Neuorientierung an, die lange in mir rumort hatte, bis ich begriff, daß die Übermacht des Sprachlichen gebrochen werden müsse und das Mimisch-Kreatürliche, den Menschen Bewegende, zur Dominante, zur das Sprachliche dirigierenden Vormacht erhoben werden müsse, um die Ganzheit der Menschendarstellung zu erreichen. Ich erkannte: das Mimische beherrscht das Sprachliche, ja kreierte es erst.²²

Bassermann steht für eine andere Art von Wahrhaftigkeit der Menschen-darstellung auf der Bühne, die nicht vor allem durch Sprechkunst und Stimmvirtuosität à la Kainz zu erlangen ist, sondern durch einen ganzheitlichen, Stimme und Körper umfassenden Ausdruck, wobei gerade Handicaps wie die Heiserkeit als Kunstmittel eingesetzt werden können. Was Bassermanns Spiel so überwältigend macht, ist gerade dieser Einsatz scheinbar nebensächlicher körperlicher Gesten, Haltungen und Symptome. Kortner erinnert sich, wie er einige Zeit benötigte, »bis mir aufging, dass Stirn, Augen, Wimpern, Brauen, Pupille, Lippe, Mund-

²⁰ Kortner: *Aller Tage* (Anm. 3), S. 73. Zu Albert Bassermann als Rezitator vgl. Herbert Jhering: *Von Reinhardt bis Brecht. Vier Jahrzehnte Theater und Film 1909–1923*, Berlin (Aufbau) 1961, Bd. 1, S. 11–14. Seine Stimme »habe immer den Tonfall des Gesprächs, die Akzente des alltäglichen Lebens, und diese doch zu einer musikalischen Melodie von kaum jemals gehörter Eindringlichkeit gesteigert. [...] Bassermann löst nicht, wie Moissi, Sprechwerte in musikalische Werte auf. Er entdeckt, von seinem mimischen Instinkt geleitet, die verschütteten Werte der alten Sprechmelodie.« (Ebd., S. 11).

²¹ Vgl. auch die Erinnerung an die Aufführung von Schillers *Wilhelm Tell* im Jahre 1920, als Bassermann den Protagonisten spielte, Kortner den Gessner. »Es war das erste Mal, daß ich mit einem großen Schauspieler – in meinen Augen mit dem größten – auf der Bühne stand. – Schon auf den Proben war ich oft fassungslos über Bassermanns Vermögen, die klischeebedrohte Tellgestalt zu einem so echten rührenden, unaufheblich heldischen, wahren Mannsbild zu erheben.« Kortner: *Aller Tage* (Anm. 3), S. 356 f.

²² Ebd., S. 277.

winkel, Kinn, Hinterkopf, Nacken, Arme, Beine, Handgelenke, Finger, Rückgrat, Hals, Haaransatz, Leib und Becken mitspielen müssen, um Verborgenes, Menschliches so zu kommunizieren, wie ich es später zum erstenmal bei Chaplin sah.«²³ Das Erlebnis von Chaplins Stummfilmen einerseits, die von der Psychoanalyse eröffneten Einsichten in menschliches Verhalten andererseits sind die beiden Quellen, aus denen eine veränderte Wertschätzung von Mimus, Gestus und Körperbewegung auf dem Theater entspringt. Die Bühne als Ort »seelischer Tiefenforschung« wird zu einer der Prämissen von Kortners Theaterverständnis.²⁴

Nun hätte ein Schauspielstil wie der von Albert Bassermann verkörperte keine Resonanzen unter den Zeitgenossen gefunden, wenn sich nicht die Normen dessen, was man vom Theater erwartete, um 1920 gründlich verändert hätten und es nicht zu einer Abkehr vom überlieferten Theater-ton und dessen virtuoser Sprechkunst gekommen wäre. Der vokale Ausdruck sollte nicht länger losgelöst vom »Körperausdruck« bleiben, und um die innere Wahrheit von Figuren und Stücken herauszutreiben, sollte er aus dem Gestisch-Körperlichen heraus entwickelt werden, ohne dabei das Hässliche und Gebrochene zu scheuen. Kortner, der ja selbst in seinen Anfängen an die Kainz-Tradition anknüpfte und sich vor allem als Sprechkünstler einen Namen gemacht hatte, sieht sich zu einer Neuorientierung veranlasst, überzeugt davon, dass die »Übermacht des Sprachlichen gebrochen werden müsse und das Mimisch-Kreatürliche, den Menschen Bewegende, zur Dominante, zur das Sprachliche dirigierenden Vormacht erhoben werden müsse.«²⁵

3. »Entoperung des Ausdrucks« – Kampf gegen Stimm-Kult und Pathos im Burgtheater

Nach der Begegnung mit dem Berliner Theater konnte Kortner nach eigener Schilderung den »Stimmbandathleten«²⁶ auf der Bühne nicht mehr viel abgewinnen. Die Neuorientierung an einem ganzheitlichen Körperausdruck schlägt sich in einer Kritik an der Sprech- und

²³ Ebd.

²⁴ In anderem Zusammenhang hat Ivan Nagel auf die Verwandtschaft von Theater und Psychoanalyse in Kortners Regiearbeit hingewiesen: »Zunächst in der Liebe und dem Haß der ›Übertragung‹ und ›Gegen-Übertragung‹, in der sich Abhängigkeit und Unselbständigkeit verraten«. Ivan Nagel: »Nachruf auf Kortner«, in: ders.: *Kortner, Zadek, Stein*, München (Hanser) 1989, S. 11–34, hier S. 19.

²⁵ Kortner: *Aller Tage* (Anm. 3), S. 277.

²⁶ Ebd., S. 96. In anderem Zusammenhang, der Berliner *Wilhelm Tell*-Aufführung von 1920, bezeichnet er sich selbst mit eben diesem Epitheton – vgl. ebd., S. 356.

Stimmvirtuosität nieder, wie sie zumal am Burgtheater über Jahrzehnte hinweg gepflegt worden war. Kortner stellt ein ganzes Bestiarium von Bühnen-Stimmen zusammen. »Ausdrucksempfindlich«, wie er ist, wettet er »gegen den Burgtheater-ton«²⁷ und »den Balz- und Erregungslaut aus dem Kostüm-Fundus«²⁸. In dasselbe Register gehört sein Spott auf die »jungen, schäumenden Stimmathleten«²⁹ oder die »»Deklamations-Hünen« mit Dolchblicken und Bühnenschwertstimme«³⁰, »mit einem Fortissimo in der Stimme, das die Krampfadern in der Wade anschwellen läßt.«³¹.

Leitmotiv dieser Polemik ist Kortners Kampf gegen den konfektionierten Ausdruck scheinbar allzeit verfügbarer Leidenschaftstöne und -gesten, gegen die »Ausdrucksfertigware«.³² Seine Überzeugung dabei ist: »Es gibt keine Gebraucht-Erlebnisse, wie Gebrauchtwaren. Es gibt keinen second-hand-Ausdruck. Jede menschliche Regung, erblickt sie das Licht der Probe, ist erst unbeholfen, später gelenkiger und wird schließlich eine Form finden, die sich zum Ausdruck prägt und, über die Rampe gehend, zum Eindruck wird.«³³ Exemplarisch dafür ist seine satirische Abrechnung mit dem Schauspieler und Regisseur Ferdinand Gregori (1870–1928), einem Hofschauspieler am Wiener Burgtheater und Regisseur, später dann Intendanten am Nationaltheater in Mannheim, wo der Debütant Kortner ihn kennenlernte.³⁴ Kortner zeichnet ein physiognomisch boshaftes Portrait von Gregori und dessen »tremolierendem Gefühlsgesabber«³⁵, das allein schon wegen seiner literarischen, an Karl Kraus geschulten Kunst der Schmähung bemerkenswert ist.³⁶

²⁷ Ebd., S. 100.

²⁸ Ebd., S. 103. Den »Durchschnittsschauspieler« nennt er einmal ein »Mißgebilde aus falschem Ton, nichtssagender Krampfgebärde, das, Schmerz und Humor falsch münzend, im kellnerhaften Rampendienst den Abonnenten eilfertig bewirtet.« Ebd., S. 21. Und was die Schauspielerinnen am Burgtheater anbelangt, so hätten sie, aus der Ferne betrachtet, »nur Körperrisse und Stimmchen, oft gezierte, manirierte oder penetrant innige, pseudoschmerzvoll mit dem Schmerzensjodler, der, vom italienischen Gesang kommend, sich Eingang bei den Heurigenängern und Burgschauspielern verschaffte hatte.« Ebd., S. 27.

²⁹ Ebd., S. 356.

³⁰ Ebd., S. 54.

³¹ Ebd. An einer Stelle erinnert er sich an »eine terroristische Stimme, die Erklärungen und Schlüsse im Sprechstaccato wie Maschinengewehrfeuer auf mich eintrommelte«. Ebd., S. 51. Vgl. auch seine Begegnung mit dem bayrischen Dialekt nach dem Zweiten Weltkrieg in München – ebd., S. 564.

³² Ebd., S. 112.

³³ Ebd.

³⁴ Vgl. Leopold Jessners Nachruf auf Ferdinand Gregori, in: Leopold Jessner: *Schriften. Theater der Zwanziger Jahre*, hg. v. Hugo Fetting, Berlin (Henschel) 1979, S. 197 f.

³⁵ Kortner: *Aller Tage* (Anm. 3), S. 97.

³⁶ Gregori »zog die Luft hörbar durch die Nase – es sollte das gedämpfte Erregungsschnauben der Sinnenlust sein. So, die Hände zu Fäusten verkrampft, tremolieren alle

Es ist das Affektierte und Vorgefertigte von Gregoris Kostüm-Stimmen, das Kortner in Rage bringt. Das ganze Vokabular von pathetischem Tremolo, Atem-Geschnaube, begleitendem Händeringen und Fäuste-Ballen will nicht länger glaubwürdig erscheinen: falsche Theatralität statt innerer Wahrheit. In Kortners Abrechnung mit Gregori erkennt man eines der Leitmotive der Theatergeschichte des 20. Jahrhunderts wieder: den immer wieder neu geführten Kampf gegen falsches Pathos und Theatralik, um zu einem gefühlswahren und wirklichkeitsgetreuen Ausdruck zu finden.

Die Begegnung mit dem Regisseur und Schauspieler Gregori nimmt Kortner als Gelegenheit zur Abrechnung mit einer scheinbar unausrottbaren Tradition des Schauspielens, vor allem am Wiener Burgtheater.³⁷ Kortner zeigt an seinem Beispiel Grundzüge dessen auf, was er als Beteuerungstheater kritisiert: die Abrufung von Ausdrucksmitteln »aus dem für jeden Zweck und Anlaß vorhandenen Klischeearsenal des Hoftheaters«:

Die Geste der Selbstanfeuerung ständig wiederholend, beteuert der Schauspieler dem Publikum immer wieder, daß es dem Menschen, den er darstellen sollte, ganz schrecklich schlecht gehe. Dieser Aufreger ist gewissermaßen ein Bote der nicht verkörperten Person. Er berichtet, wie bedauernswert die Lage des von ihm nicht dargestellten Menschen sei. [...] Der Theaterabonnent akzeptiert den Boten für die Person. So ist das dramatische Boten-Betriebstheater entstanden. Die Menschen aber erscheinen nur, wenn sie verkörpert werden. Das gelingt ausschließlich dem außerordentlichen Theater, auf dem sich nach langen Geburtswehen die Menschwerdung vollzieht.³⁸

Das ist eine präzise Bestimmung dessen, was die Verkörperung einer Figur auf der Theaterbühne eben nicht sein soll: nur der epische Botenbericht von dem, was in ihr vor sich geht. Diese unfreiwillige

Gregoris auf allen Bühnen das jeweilige ›ich liebe dich‹ mit einer Kostümstimme, die, aus keinem Menscheninnern kommend, über kunstseidene Stimmbänder streichend in den Plüschmund gelangt. Es ist der unausrottbare, unveränderbare, alle Großen des Theaters, die gegen ihn vorgangenen sind, überlebende Balz- und Erregungslaut aus dem Kostüm-Fundus. [...] Das schaumschlagende Gebaren und Tremolo-Getöne schien mir schon damals veraltet, siech, todeswürdig. Es lebt heute noch«. Ebd., S. 102 f.

³⁷ Als jemand, »der sich gegen den wahren Ausdruck versündigte«, sei Gregori ein »Komplize der viel zu kompakten Majorität der Fälscher, der Gefühlskooftmichs.« Ebd., S. 103. Kortner fährt geradezu ausdruckselig und sprachberauscht fort: »[...] [die] hirn- und nerventrägen Arbeitssaboteure, [die] beistellenden Boykotteure aller Schritte nach oben, jene Denkdrückeberger, die schönsprecherisch ihre Hohlheit verhehlen und versichern, wie tiefbeend sie fühlen; die beteuern, statt darzustellen, die am liebsten in zigeunerprimashafter Verzückung über die Rampe ins Parkett stiegen und gleich den Ungargeigern, das Glühauge vom simulierten Bühnenfeuer erhitzt, von Sitz zu Sitz gingen«. Ebd.

³⁸ Ebd., S. 130 f.

Selbstdistanzierung verhindert eben das, was Kortner emphatisch als Menschwerdung auf der Bühne bezeichnet.

Diese »Erregungs-Beteuerungsstellung des konventionellen Theaters«³⁹ stammt nach Kortner letztlich von der Opernbühne her: Das Theater ahme dessen »ranzige Deklamations->Melodie« und [...] Gebahren« nach.⁴⁰ Besonders Klassikeraufführungen in der Provinz übernahmen den Darstellungsstil der Oper, doch mache die Veroperung auch vor Theaterbühnen der Metropolen nicht halt. Die Theatralik der falschen Schauspielerei sei sogar ins gesellschaftliche und private Leben eingedrungen. Kortner will einmal bei einem lautstark ausgetragenen Disput mit seiner damaligen Freundin erfahren haben, dass auch die in echter Leidenschaft hervorgebrachten Töne falsch klingen können:

Meine Wut, meine Verzweiflung waren echt, doch es klang, als ob ich nur zum Teil der Angeschrienen und zum Teil einem imaginären Publikum zugewandt gewesen wäre, den einen Opernfuß sängerhaft einen Schritt vor den anderen gestellt. Was war das? Das Leben ahmte die Bühnen nach und die echte Erregung die Bühnenerregung? Das geschieht vielfach. Das Leben orientiert sich an dem, was sein Abbild sein sollte. Der falsche Ton der Bühnen schleicht sich ins Leben ein und klingt daher auf der Bühne wie echt. Ich muß auf der Hut sein, dachte ich mir, sonst schleicht sich der verhaßte und verbannte Tonfall auch noch in meinen Beruf ein.⁴¹

Kortners »Tonempfindlichkeit« ist also eine Abwehr gegenüber dem theatralischen Pathos, das über die Bühne hinaus auch das soziale Leben überzieht. »Mich regen die falschen Töne auf«⁴², das ist seine Devise, mit der er seinen »Kampf gegen falsche Provinztöne und -gebärden« führt, auf der Bühne wie anderswo.⁴³ Er folgt dabei einer Maxime seines Lehrers Max Reinhardt, der das Theaterschauspiel geradezu als Gegengift gegen die gesellschaftliche Theatralik verstanden wissen wollte.⁴⁴ Eben weil im sozialen Umgang so viel Schauspielerei im Sinne von Verstellung und Rollenspiel anzutreffen sei, müsse die Bühne ein Ort sein, wo

³⁹ Ebd., S. 102.

⁴⁰ Ebd., S. 111; vgl. auch S. 102 f. Kortner spricht einmal anschaulich von dem »sich selbst genießenden Duliöhschluchzer des Burgtheater-Verdi-Schmerzes.« Ebd., S. 59.

⁴¹ Ebd., S. 105. Kortners Beobachtung verweist auf eine Gespaltenheit der Subjektivität als Grund gespreizt theatralischen Verhaltens, dessen Deutung vielleicht erst mit Mitteln der Psychoanalyse Jacques Lacans möglich geworden ist. Doch dies verdiente eine eigene Untersuchung.

⁴² Ebd., S. 320.

⁴³ Ebd., S. 129.

⁴⁴ Vgl. Max Reinhardt: »Rede über den Schauspieler« (1930), in: ders.: *Ich bin nichts als ein Theatermann. Briefe, Reden, Aufsätze, Interviews, Gespräche, Auszüge aus Regiebüchern*, hg. v. Hugo Fetting, Berlin (Henschel) 1989, S. 436: »Die Schauspielkunst ist aber zugleich die Befreiung von der konventionellen Schauspielerei des Lebens, denn: nicht Verstellung ist die Aufgabe des Schauspielers, sondern Enthüllung.«

die Schauspieler das Menschliche hinter den Masken hervorkehren und »mit dem Licht des Dichters [...] in die noch unerforschten Abgründe der menschlichen Seele« steigen.⁴⁵

4. Sprechen als körperliche Gebärde (Herbert Jhering über Fritz Kortner und Werner Krauss)

Was Kortners Autobiographie als einen Prozess leidvoller persönlicher Erfahrung und der Neuorientierung beschreibt, nämlich die Abkehr vom Sprechtheater und die Hinwendung zu einem realistischen »Anschaulichkeits-Theater«, ist ein offenes Thema theatertheoretischer und dramaturgischer Debatten um 1922 gewesen. Die grundlegenden Optionen wurden hier allerdings nicht nur mit den Namen von Josef Kainz und Albert Bassermann bezeichnet, sondern ebenso mit denen der beiden Star-Schauspieler der 20er Jahre, mit Fritz Kortner selbst und dem vielfach als Opponenten betrachteten Schauspieler Werner Krauss (1884–1959). So etwa in der Streitschrift *Der Kampf um das Theater* des Theaterkritikers und Publizisten Herbert Jhering aus dem Jahr 1922. Hier lässt sich ablesen, dass Kortners Überlegungen zu Stimme und Gestus keine bloß individuellen Einsichten, sondern Motive einer ganzen Generation von Theaterleuten und Theaterkritikern in den 20er Jahren gewesen sind.

Jhering beschreibt die Möglichkeiten, aber auch die Grenzen von Kortners Schauspielkunst in der Gegenüberstellung mit Werner Krauss:

Kortner hat nicht die Suggestionskraft des Körpers wie Krauß, er hat nicht die Macht der inneren Verwandlung. Aber er hat den sprachlichen Aufbau. Wenn man von Krauß gezwungen wird, mit den Augen zu hören: aus den Variationen der Geste die Variationen des Tons zu folgern, so wird man von Kortner gezwungen, mit dem Gehör zu sehen: aus der sprachlichen Suggestion die körperliche zu folgern. Kortner hat die Bannkraft der Sprache, weil er das Wort nur im Zusammenhang der Periode empfindet. Jedes Wort stützt das andere, stützt den Satz, den Vers, die Szene, den Akt. Jedes Wort treibt weiter. Kortner spricht Satzbogen. Kortner spricht Satzgebäude. Wenn man eine Silbe entfernt, bricht das Ganze zusammen. Und dadurch, dass er rhythmische Komplexe spricht, erhöht er wieder die Plastik des einzelnen Wortes. [...] Die Pause ist Spannungsleiter zwischen den Perioden. Der Schrei ist nicht isoliert, weil er in den Rhythmus eingeordnet ist: In der Lautlosigkeit vorher und nachher geht die Rede unterirdisch weiter.⁴⁶

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ Herbert Jhering: *Der Kampf ums Theater und andere Streitschriften: 1918-1933*, Berlin (Henschel) 1974, S. 131–183, hier S. 169 f.

Kortner ist frühzeitig als Virtuose der Bühnen-Sprechkunst anerkannt worden, in dieser Hinsicht galt er als Nachfolger des 1910 gestorbenen Kainz und als Pendant zu Alexander Moissi, dem von Max Reinhardt protegierten Helden-Darsteller.⁴⁷ Er besaß »eine damals heller Schmettertöne fähige Stimme«, mit der er jeden Theatersaal füllen konnte.⁴⁸ Ein memorabler Augenblick der deutschen Theatergeschichte ist das Geschrei gewesen, mit dem er in Jessners Inszenierung von Schillers *Wilhelm Tell* am Berliner Staatstheater im Jahre 1920 die brüllenden Protestierer im Zuschauerraum überbrüllte: »Treibt Sie auseinander!«⁴⁹ Kortner hatte zwar die Sprechgeläufigkeit und sprechmelodiöse Begabung eines Kainz, doch konnte er als geborener »Stimmbandathlet« diese Ausdrucksmittel bei Bedarf auch überbieten. Er imitierte Kainz weniger, als dass er die von diesem geschaffenen Ausdrucksmittel weiterentwickelte und für ein ›realistisches‹ Theater wie das von Leopold Jessner in den 20er Jahren einsetzte.⁵⁰ Während Kainz noch um Ausgleich und Mäßigung bemüht war und besonders in modernen Stücken einen gewissen Klassizismus der Sprechkunst pflegte, scheute sich Kortner nicht, zu extremen Mitteln zu greifen, ja die von Lessing für theaterunfähig erklärten Höchststufen der Affekte zu gebrauchen. Dabei kam ihm immer wieder seine von Jhering gerühmte rhythmische Sprechkunst zugute, mit der er selbst ein Schweigen oder einen Schrei noch in einen großen Spannungsbogen

⁴⁷ Kortner selber hat dem beim Berliner Publikum umstrittenen Moissi (1879–1935) in seiner Autobiographie Gerechtigkeit wiederfahren lassen. Moissis Sprechweise charakterisiert er treffend als ein »melodiöses Tongefälle, das nichts mit falscher Deklamation oder Heldenpathos zu tun hatte, wie seine Verächter uns glauben machen wollten. Er war ein Italiener aus Triest, das in seiner Kindheit zur österreichisch-ungarischen Monarchie gehört hatte. Seine Sprache schien eine viele Menschen und auch mich berücksichtigende Tonfallsynthese aus dem österreichischen und italienischen Singsang.« Ebd., S. 80 f. Tatsächlich hat Kortner selbst etwas von diesem Sprechsängerischen bis in seine späten Rezitationen auf Sprech-Schallplatte bewahrt.

⁴⁸ Kortner: *Aller Tage* (Anm. 3), S. 356. Ivan Nagel, der mit ihm an den Münchner Kammerspielen in den 60er Jahren zusammengearbeitet hatte, spricht anschaulich von Kortners »hohe[r], lockere[r] Stimme (die oboenhaft heuchelnd oder trompetenhaft trotzig klingen konnte)«. Vgl. Nagel: »Nachruf auf Kortner« (Anm. 24), S. 18.

⁴⁹ Vgl. Kortner: *Aller Tage* (Anm. 3), S. 356: »Ich stürmte, peitschenknallend, nun bis an die Rampe vor, übersteigerte den schon höchstgesteigerten Ton und schrie, die Gegenschreie ignorierend, so lange in die Zuschauerhölle hinein, das ›Treibt Sie auseinander!‹ unzählige Male wiederholend, bis die Radaubande wie vor einem Vorgesetzten kuschte.« Kortner mochte mit seinen Schmetterrufen im übrigen an einen Mythos aus der Burgtheaterzeit anknüpfen: »Aus der Riesenzeit [der Burgtheaterriesen des ausgehenden 19. Jahrhunderts] drang der Wolterschrei [gemeint ist die Burgschauspielerin Charlotte Wolter (1834–1897)] noch in ehrfürchtigen Berichten in meine Kindheit. Dieser sagenhafte Schrei war wohl der große Jugendeindruck meiner Mutter gewesen, und auf ihn hatte offenbar ihr aufschreibereites Innenleben leidenschaftlich reagiert.« Kortner: *Aller Tage* (Anm. 3), S. 127.

⁵⁰ In diesem Sinne auch Eisermann: *Kainz* (Anm. 14), S. 299.

einpassen konnte.⁵¹ Ein spätes Echo dieser Kortner-Schreie kann man in den von Hans-Jürgen Syberberg produzierten Film-Aufnahmen der Proben von Schillers *Kabale und Liebe* an den Münchner Kammerspielen mit Christiane Hörbiger und Helmut Lohner im Jahre 1965 hören: der 73-jährige Kortner macht hier aus dem Regiestuhl heraus vor, wie es klingen muss, wenn Ferdinand sein »Mörder und Mördervater!« (V, 7) »im Ausdruck unbändigster Wut« herausschleudert: ein schlechthin markerschütternder Schrei.

Doch stellt ein solcher, aus der Sprechkunst entwickelter Schauspielstil für Jhering, wie später für Kortner selbst, eine einseitige Schwerpunktsetzung dessen dar, was das Theater leisten soll. Fehlt dabei doch »die Suggestionskraft des Körpers« und der Geste. Während Werner Krauss seine sprachlichen Äußerungen aus Geste und körperlicher Bewegung heraus entwickelt, appelliert Kortner immer nur an die Ohren der Zuschauer. Nach Jhering gehört die Zukunft aber einem Schauspielstil, wie ihn Krauss verkörpert: rhythmisches Theater jenseits von Naturalismus und Expressionismus: »Theater ist heute Bewegungskunst. Jedes Wort treibt weiter. Jede Geste reißt vorwärts. Es geht hinaus bis zum fünften Akt.«⁵² Zentral ist hier der Begriff des Rhythmus, der ja auch in anderen künstlerischen Gruppierungen der Zeit wie im Berliner Sturm-Kreis und in der akademischen Welt von Philologen und Musikwissenschaftlern zum Leitbegriff ästhetischer Überlegungen avanciert war.⁵³ Nach Jhering bleibt der von Kortner so virtuos vorgeführte Rhythmus der Sprechkunst unvollkommen, solange er beziehungslos neben der körperlichen Ausdrucksbewegung steht: »Denn Sprechrhythmus ist hörbar gewordenes Körpergefühl. Ohne körperliche gibt es keine sprachliche Präzision.«⁵⁴

⁵¹ Vgl. das Kortner-Proträt von Julius Bab: *Schauspieler und Schauspielkunst*, Berlin (Oesterheld) 1926, S. 130–142 (»Krauss und Kortner oder Gestalt und Stimme«): »Fritz Kortners Gestalt lebt zuerst und zutiefst von der Stimme aus, [...] in der es wie von elektrischen Funken knittert, wie im Blitzschlag herausprasselt. Zwischen deren ununterbrochen gespannten, mit pfeifenden Akzenten niederfahrendem Ton und der Reitpeitsche [in der Gestalt des Gessler in Schillers *Wilhelm Tell*], die in der Rechten des Wesens wippt, ist eine tiefe Verwandtschaft.« Ebd., S. 138. »Aber seine eigentlich wilde, hinreißende Kraft steckt doch ganz in dem schwellenden Strom, der schmetternden Schlagkraft seiner Stimme.« Ebd., S. 139. Nach Bab hat Kortner rasch Nachahmer in der jüngeren Schauspieler-Generation wie Leonhard Steckel, Gerhard Ritter, Wolfgang Heinz, Aribert Wäscher, Matthias Wiemann, Veit Harlan, Walter Frank und Rudolf Forster gefunden.

⁵² Jhering: *Kampf ums Theater* (Anm. 46), S. 173.

⁵³ Vgl. Meyer-Kalkus: *Stimme und Sprechkünste* (Anm. 16), S. 265 f.

⁵⁴ Jhering: *Kampf ums Theater* (Anm. 46), S. 153 f. Eine Parallele dazu ist: »Weil Lucie Höflich nur sprachlich, nicht mimisch eine Bewegungsschauspielerin ist, fehlt ihrem Spiel die letzte rhythmische Klarheit.« Ebd.

Weil Schauspielkunst nicht ohne körperliche Ausdruckskunst vorstellbar ist, fordert Jhering eine gründliche Reform des Schauspielunterrichts durch die Zusammenführung von Sprech- und Bewegungskunst. Der Schauspieler müsse frühzeitig ein Bewusstsein von der Notwendigkeit einer rhythmischen Einheit von Ton und Gebärde erhalten. Die Delegation des Unterrichts einerseits an den für die Aussprache zuständigen Sprechlehrer und andererseits an den Tanz- bzw. Turnlehrer müsse aufgegeben werden.⁵⁵ Nur wenn beide Bereiche schon in der Ausbildung miteinander verschränkt seien und im Zusammenhang unterrichtet würden, lerne der Schauspieler, die sprachlichen Gebärden aus den körperlichen und die körperlichen nicht ohne Rücksicht auf die sprachlichen zu entwickeln.

Jhering erscheint diese Reform umso dringlicher zu sein, als ein gerade auf Berliner Bühnen in den 20er Jahren gepflegter Naturalismus die Einheit von Sprech- und körperlicher Ausdruckskunst preiszugeben drohte. Zwar hatte er zu einer Ausdifferenzierung der Körper-Ausdruckskunst geführt, dabei aber »die Empfindung für die gesprochene Periode« zerstört.⁵⁶ Gerade in Opposition zu dem auf anderen Bühnen gepflegten Sprechtheater-Klassizismus machte sich ein sprachloser Naturalismus auf einigen Theaterbühnen breit.⁵⁷ Auch heute noch, 90 Jahre

⁵⁵ »Wenn [an den Schauspielschulen] noch immer eine rationalistische Spielart gelehrt wird, eine Spielart, die zwischen Wort und Gebärde logische Beziehungen herstellt, wie soll der Schüler zum Bewußtsein der rhythmischen Einheit von Ton und Gebärde kommen? Wie kann er fühlen, daß das Wort nicht von der Gebärde aus etwas Zweitem erklärt werden darf, sondern daß Wort und Gebärde eins sind. Auf den Schauspielschulen ist die Körperkunst eine kommentierende Nebenkunst. [...] So wird [der Schauspielschüler] angehalten, den Ton für sich und die Gebärde für sich zu empfinden, anstatt sie auseinander zu entwickeln. Er lernt das Wort beim Tonlehrer und die Bewegung beim Turnlehrer [...]. Er lernt bei dem ersten Phonetik, bei dem zweiten Mimik. [...] Hier stehen die Schüler des ausgezeichneten Stimmbildners Dr. Daniel, die aber, wenn sie die Methode nicht individuell weiterbilden und dem Ausdruck dienstbar machen, rhetorische Stimmkünstler werden; wie anfangs Johanna Hofer [die spätere Frau von Fritz Kortner]. Dort stehen die Anhänger von Herreau und Dalcroze, die Körperkunst an sich lernen und diese dann ebenfalls nicht dem Ausdruck dienstbar machen: Mary Dietrich.« Ebd., S. 159 f.

⁵⁶ Vgl. ebd., S. 164.

⁵⁷ Wir haben Zeugnisse dieser Entwicklungen auf Berliner Bühnen, wie die autobiographische Schilderung des Schauspielers Alexander Granach, welche die Beobachtungen Jherings unterstützen: »Genauso, wie die Schauspieler im Königlichen Schauspielhaus zu unnatürlich waren, waren die im Lessing-Theater zu natürlich. Man hustete, spuckte, kratzte sich, machte Riesenpausen – eine Vorstellung sah da immer aus, als ob man zufällig in ein fremdes Haus hineingekommen und Zeuge peinlichster privater Auseinandersetzungen wäre. Man war ein bißchen unangenehm berührt«, so erinnert sich Granach an den Schauspielstil am Berliner Lessing-Theater in den 20er Jahren. Vgl. Alexander Granach: *Da geht ein Mensch. Autobiographischer Roman* (1945), München (Weismann) 1982, S. 230. Granachs Liebe gilt letztlich weder dem klassizistischen Staatsschauspiel des Königlichen Schauspielhauses noch der naturalistischen Bühne

später, erscheinen solche Überlegungen aktuell – gerade im Hinblick auf Berliner Theaterbühnen. Ist doch die Monotonie eines sprachvergessenen Naturalismus deutlicher denn je geworden. Ton-unempfindliche Regisseure koppeln das Körpertheater vom Sprechtheater ab, das Sprechen auf der Bühne tritt in den Hintergrund zugunsten von Bühnenaktionen, Bühnenbild, Beleuchtung, Einsatz der Medien und Musik. Doch nur wenn man beides zusammenführt und aus dem Rhythmus heraus entwickelt, wird man zu überzeugenden Lösungen gelangen, wie man bei Regisseuren wie Michael Thalheimer, Barbara Frey und Philip Thiedemann beobachten kann – und bei den Altmeistern Peter Stein, Luc Bondy und Andrea Breth immer schon lernen konnte.

Vor diesem Hintergrund einer Ausdifferenzierung in ein klassizistisches Sprechtheater hier und ein naturalistisches Körpertheater dort plädierte Jhering schon in den 20er Jahren für eine Zusammenführung von Sprechkunst und körperlicher Ausdruckskunst. Scharfsinnig erkannte er, dass die Reform bei der Sprech-Erziehung der Schauspieler ansetzen müsse.⁵⁸ Sie sei der Dreh- und Angelpunkt für eine reformierte Ausbildung, denn hier müsse vermittelt werden, wie der Sprechausdruck aus der körperlichen Bewegung heraus zu gewinnen ist. Zu diesem Zweck dürfe sich die Sprecherziehung der Schauspieler nicht länger auf sprachlichen Ausdruck und Phonetik beschränken, sondern müsse ein Bewusstsein für die Notwendigkeit der Aufeinanderbezogenheit von Wort und Geste, von Stimme und Körper entwickeln.

Eben dies war auch die Überzeugung von Fritz Kortner, auch wenn er sich gegenüber dem Erfolg von Schauspielschulen skeptisch bis höhnisch zeigte und stattdessen auf die intensive Arbeit des begabten Schauspielers mit einem intelligenten Regisseur setzte, der ihm seine Marotten austreibt.⁵⁹ »Den kreatürlichen Ausdruck, um den es zuerst

des Lessing-Theaters, sondern dem Theater Max Reinhardts: Dieses »war natürlich und doch nicht alltäglich – es war feierlich und doch ohne falsches Pathos – es war Theater – romantisches, poetisches Theater.« Ebd.

⁵⁸ Vgl. Jhering: *Kampf ums Theater* (Anm. 46), S. 164: »Der Schauspielschüler muß von Beginn an lernen, die Rede nicht als augenblicklichen Einfall, sondern als notwendige Tonfolge zu sprechen. Der Schauspielschüler muß lernen, nicht Worte, nicht Sätze, sondern Satzkomplexe zu sprechen. Das Sprechen zu reformieren, ist wichtiger als die Bühnenaussprache zu reformieren. Denn das Sprechen reformieren heißt gleichzeitig: aus dem Körperrhythmus heraus sprechen lernen. Das Gefühl für die rhythmische Bedeutung der Satzzeichen: der Kommata, der Punkte zu wecken, über die der Naturalismus hinweggürte, ist entscheidender, als den Lautcharakter der Vokale, der Konsonanten, der Diphthonge festzulegen.«

⁵⁹ Vgl. Kortners kritischen Kommentar zum Karriereweg des österreichischen Schauspielers Oskar Werner: »Hätte der hochbegabte, tiefgesunkene Oskar Werner das Glück gehabt, einem Max Reinhardt zu begegnen [wie er, Kortner, selbst] und sich ihm anvertraut, »er hätte sich höchst königlich bewährt. Nehmen wir an, dieser Werner geriete in die

und zuletzt geht, lernt man vom großen Theatermann, Schauspieler oder Regisseur, vom kleinen Kind und von großen und kleinen Tieren; nicht aber in den Theaterschulen!«⁶⁰ Doch war die Verbindung von Wort und Geste Kortners eigenes Credo nach der Neuorientierung durch das Erlebnis mit Albert Bassermann.⁶¹ Es gelte, das »schauspielerische Vermögen« zu unterstützen und auszubilden, »das Wort zu aktivieren, es darzustellen, statt es nur rhetorisch zu behandeln.«⁶² »Die realistische Verlebendigung, durch die aufschlußreiche Geste verstärkt, ergibt den Darstellungsstil.«⁶³

Kortner hat diese Einsichten als Schauspieler wohl vor allem in der Zusammenarbeit mit Max Reinhardt gewonnen, als er der Grenzen der eigenen, primär verbalen Darstellungskunst inne wurde:

Auch mit ein oder zwei Proben war ich imstande, durch die mir eigene Stimmvirtuosität nach bewährtem Muster Wirkungen zu erzielen, eine Rede zu steigern, andere zu überschreien, gegen den Aktschluß die Bühne zusammenzureißen, auf Applaus, auf Vorhänge zu zielen. Ich hatte mich auf die Sprache verlassen und hatte nicht Zeit, die Rolle wirklich zu erlernen, geschweige denn sie zu formen, nach der vollgültigen, mimischen Entsprechung zu tasten. Es drängte mich vor nur Sprachlichen weg zum Körperausdruck, ohne daß ich den Weg finden konnte. Ich hatte Chaplin noch nicht gesehen. Also konnte ich das Mimische, den stummen Ausdruck des Gesichts, des Körpers nur an Tieren, Kindern, am Menschen selbst beobachten und vom mimischen Können der Vor-Chaplinischen Ära lernen: vor allem von Bassermann, mimisch, gestisch der Ausdrucksvollste des deutschen Theaters. [...] Ich erkannte: das Mimische beherrscht das Sprachliche, ja kriert es erst. Durch das spätere Chaplin-Erlebnis bahnte sich die schließlich zur Überzeugung gewordene Erkenntnis langsam an: der Körper- und Gesichtsausdruck löst den wahren Sprachausdruck aus. Ich mißtraute immer den Regisseuren, die isoliert den

Hände eines großen Regisseurs, dann würden Wochen vergehen mit Heilversuchen, mit dem Bemühen, ihn aus seiner Gefühlsepilepsie zu erlösen.« Kortner: *Aller Tage* (Anm. 3), S. 177.

⁶⁰ Ebd., S. 176.

⁶¹ Kortner beschreibt diesen Zusammenhang von Gestik und Rede einmal am Beispiel von Giorgio Strehlers Inszenierung von Goldonis *Diener zweier Herren*, die die Welt als ein »Narrenhaus mit infantil schwatzhaften, ziel- und sinnlos herumlaufenden, aufeinander stoßenden Egozentriker, Genuß suchenden, ihn nie findenden Egoisten und im Lebenslabyrinth herumkrabbelnden manischen Dümmlingen« darstellt. Kortner hebt hier auf die Divergenz von Gesten und Reden ab: Indem sie sich verselbständigen und auseinander laufen, geben sie ein getreues Bild des alltäglichen Sprechverkehrs: »Eine die Rede begleitende Geste verleitet den Redenden zu einer Serie von Gesten, die zwar in einem äußeren physischen Zusammenhang mit der sie auslösenden Gebärde steht, aber längst nicht mehr sinnvoll, sondern sinnwidrig die Rede begleitet, die ihrerseits Geschnatter geworden ist. Die Gedankenlosigkeit, das emsige, denkfaule, sich und andere betäubende Treiben geistig unbeherrschter Triebe einer Verfallswelt stellt Strehler dar. Die Zuschauer wissen nicht, daß sie und ihre Welt gemeint sind; sie brüllen vor Lachen. Mir nahm es den Atem.« Ebd., S. 503.

⁶² Ebd., S. 231.

⁶³ Ebd., S. 202. Vgl. auch ebd., S. 130 f.

Ton für einen Satz, ein Wort suchen, probieren, korrigieren, ihn nicht finden und sich und den Schauspieler zur Verzweiflung bringen. Wenn bei einem befähigten Darsteller der Ton falsch ist, dann liegt die Fehlerquelle meist im Gesicht, in der Körperhaltung, oft in den Beinen, oft in der Geste. Das ist das Primäre.⁶⁴

Das ist ein für die Schauspieltheorien im 20. Jahrhundert zentraler Text. Kortner ist mit diesem Plädoyer zugunsten des Vorrangs von Körperhaltung und Geste vor dem Sprechen zu einem der Mitbegründer der modernen Theaterregie geworden. Als Regisseur konnte er seine Einsichten nach 1945 in der Arbeit mit Schauspielern und jungen Regisseuren weitergeben. Das gestisch-körperliche »Anschaulichkeitstheater«, wie es in den 20er Jahren begründet worden war und wie er es propagierte, sollte zu einer Alternative zu jedem Theater werden, das allein vom Sprechen her konzipiert war.

5. Vergegenwärtigung statt Verfremdung und Überrumpelung

Nach der Formulierung des Theaterwissenschaftlers Klaus Völker hat Kortner

als Regisseur [...] dem in Deutschland nach 1945 noch lange praktizierten Staatstheaterklassizismus und dem wirklichkeitsfernen »Stil«-Theater der fünfziger Jahre einen widerspruchsvollen, die bitteren Lebenswahrheiten betonenden Realismus entgegengesetzt. [...] Er hielt es für angebracht, die Stoffe und Menschen der klassischen Dramen in die Gegenwart der Zuschauer zu übersetzen, sie aus der Abstraktion der Zeitferne in konkret anschauliche Nähe zu bringen. Denkfaulheit war für Kortner gleichbedeutend mit Gefühlsduselei, mit falscher Sentimentalität.⁶⁵

Was Kortner mit Realismus bezeichnet, ist ein Theater, das den Menschen in seiner »Kreatürlichkeit«, seiner Begrenztheit und Leid-Erfahrenheit, aber auch als denkend reflektierendes Wesen zeigt. Emotionen sollen demnach nicht einfach beteuert oder mit dem »sich selbst genießenden Duliöhschluchzer des Burgtheater-Verdi-Schmerzes« ausposaunt werden, sondern vielmehr aus einem inneren Kampf der Figuren hervorgehen. Darstellenswert sei nicht die Emotion als solche, sondern vielmehr der Kampf gegen das Gefühl, der Widerstand, den »Geist, Vernunft,

⁶⁴ Ebd., S. 276 f.

⁶⁵ Klaus Völker: »Nachwort«, in: Fritz Kortner: *Aller Tage Abend*, hg. v. Klaus Völker, Berlin (Alexander) 1991, S. 580 f.

Roheit, Unglaube, Aberglaube, Bigotterie« ihm entgegensetzen.⁶⁶ Kortner verlangt ein Doppeltes: einerseits eine Darstellung jener gesellschaftlichen Umstände, aus denen Emotionen überhaupt erst entstehen, um ihre Motivationen und Ursachen zu erkennen; andererseits darf kein Gefühlsausbruch auf die Bühne gebracht werden, ohne dass der letztlich vergebliche Kampf gegen die unmittelbare Emotion erkennbar wird. Auf die Größe dieses Widerstandes kommt es an. Oberflächlich betrachtet knüpft Kortner an Schillers Lehre vom Pathetisch-Erhabenen an, doch ist seine Zielrichtung eine andere: Denn nicht um die negative Darstellung der Erhabenheit geistiger Freiheit geht es ihm wie Schiller, sondern umgekehrt um das Begrenzte menschlicher Lebensumstände und Handlungsmöglichkeiten, das eher Resignation und Trauer einflößt – das, was Kortner das »Kreatürliche« nennt.

Kortner entwickelt eine eigene, nicht zuletzt von Max Reinhardt bestimmte Theaterkonzeption in Opposition zu Naturalismus und Epischem Verfremdungstheater wie auch zu Expressionismus und Neo-Expressionismus. Mit dem gewiss missverständlichen Label »Realismus« meint er eine Darstellung der im Drama festgehaltenen vergangenen Lebensformen durch Töne und Gesten der Gegenwart. Jede Inszenierung müsse den »Lebenslaut« der Stücke erwecken und dafür unbenutzte Ausdrucksmittel finden, die eine Entsprechung in der Welt der Zuschauer haben. Inszenierungen in diesem Sinne sind Übersetzungen und Verwandlungen. Kortner hat dazu in einigen aus dem Nachlass publizierten Fragmenten die Überlegung festgehalten:

Es wird meinem Kopf eingehämmert, Oberhaupt eines phantastischen Unterfangens zu bleiben, nämlich die Worte des gedruckten Stückes – aber auch seine ungedruckten Morsezeichen – in Tonfall, Gesten, Ausdruck umzusetzen, umzuschmelzen, in eine andere Materie zu verwandeln. Das unverwandelte Stück, dessen gedruckte Worte nur akustisch und nur verständlich hörbar gemacht werden, dessen Tonfall aus der Vorstellungskonfektion eines verbrauchten, ausgeleiterten Mimentums kommt, vermag nicht dem Stückinnern Geheimlaute abzulauschen, sie also nicht als Lebenslaute vernehmbar zu machen. Laute Leblosgkeit wird im Schnellverfahren in Blechdosen gefüllt und dem Abonnement vorgesetzt.⁶⁷

Das sind Aussagen, die für das Theater wie auch für andere performative Künste richtungsweisend sein können. Vergegenwärtigung im Sinne Kortners ist eine Reflexion auf die Lebendigkeit von Texten, die nicht anders als durch unbenutzte und die Zuschauer unmittelbar

⁶⁶ Vgl. Kortner: *Aller Tage* (Anm. 3), S. 59 f.

⁶⁷ Kortner: *Letzten Endes* (Anm. 10), S. 43.

treffende Darstellungsmittel vermittelt werden kann.⁶⁸ Die »aufschlußreiche Geste«, die zum »lebendigen Zeichen« innerer und sozialer Vorgänge wird, ist eines der wesentlichen Ausdrucksmittel. Ivan Nagel, der Regieassistent von Kortner war, spricht von einer »Brechung aller Darstellungsmittel zur Merk- und Denkwürdigkeit, bis Geste und Wort aus automatischen Anpassungsmitteln wieder zu lebenden Zeichen wurden.« Das sei »Kortners stilistische Entsprechung zu Brechts ›Verfremdung« gewesen.⁶⁹

Kortner verwendet dieses immer wieder erneuerte Vokabular von Ausdrucksmitteln im Sinne von Brecht, wenn er das, was scheinbar vertraut ist und eine zweite Natürlichkeit angenommen hat, als fremdartig und befragenswert zeigt. Die Entlarvung gesellschaftlicher Haltungen und die Sichtbarmachung verstellter Herrschaftsverhältnisse sind Aspekte seines Konzepts des Realismus auf der Theaterbühne. Was aber vor allem zählt, ist eine Übersetzung des Vergangenen in die Gegenwart, eine Vergegenwärtigung, mit der das uns Ferngerückte für die Gegenwart sprechend wird: »Daher handelt es sich beim Aufführen von Klassikern um das Vergegenwärtigen der Vergangenheit und nicht um das Entrücken der ohnehin entrückten Gestalten und ihrer Lebensumstände. Es muß eine Brücke geschlagen werden vom Damals zum Heute.«⁷⁰

Kortner begründet sein Postulat einer Vergegenwärtigung klassischer Texte auf der Bühne von heute nicht mit ihrer scheinbaren Allzeitgültigkeit, ihrer Klassizität, sondern gerade mit dem historischen und kulturellen Abstand, also mit der Differenz von überliefertem Drama und aktueller Aufführung:

Die Menschen im klassischen Drama sind zu weit entfernte Verwandte, um uns nahezugehen. Jene Menschen müssen aus der Abstraktion der Zeitferne in konkret anschauliche Nähe gebracht werden, um für uns Heutige begreifbare Gestalten zu sein. Ihre Sprache muß trotz des unantastbaren Gefüges ihrer Gebundenheit dem heutigen Ohr Orientierungssignale durch realistische Tonfälle vermitteln. Der Körperausdruck und die Gestik müssen den inneren Vorgang für uns Heutige verständlich optisch verdolmetschen und trotz ihrer Anpassung an die Sprachgebundenheit, an die Gewandung, an die Lebenssitten und -utensilien den damaligen Alltag durch die Ausdrucksformen des heutigen kommunizieren. Erst wenn diese verwandtschaftliche Einbezogenheit

⁶⁸ »Die Darstellung darf sich nicht vor den Erfahrungen und Belehrungen der Geschichte hermetisch abschließen, wie es die standardisierte Massenkunst vermöge ihrer ›gefrorenen‹ Modelle tut. [...] Die Dynamik der Geschichte muß in die Gestaltung einbrechen, damit der unablässigen tödlichen Wiederholung des einmal Akzeptierten ein Ende bereitet wird.« Ebd., S. 39.

⁶⁹ Nagel: »Nachruf auf Kortner« (Anm. 24), S. 19.

⁷⁰ Kortner: *Aller Tage* (Anm. 3), S. 485.

mit uns hergestellt ist, kann der Zuschauer zu dem Bessergeratenen oder noch nicht so heruntergekommenen Seinesgleichen von damals aufsehen.⁷¹

Das Theater wird zum Ort kultureller Übersetzungen: Der historische und kulturelle Abstand soll nicht durch Empathie oder Pseudo-Aktualisierung überspielt werden, sondern vielmehr selbst zum Thema werden in einem Prozess der Übertragung und der Herstellung von historischen Korrespondenzen. Nur auf diese Weise kann in überlieferten Stücken Jetztzeit hör- und sichtbar gemacht werden, also etwas, in dem wir uns selbst als gemeinte wiedererkennen können.⁷² Es geht nicht um die Vergegenwärtigung verschwundener gesellschaftlicher Umstände und Situationen, wie sie die Stücke bereithalten, sondern vielmehr darum, mit den optischen und akustischen Ausdrucksmitteln der Gegenwart jenen Problemgehalt der Stücke zu treffen, mit dem sie uns heute noch ansprechen. Der »Lebenslaut« der überlieferten Stücke kann nur durch Töne und Gesten der Gegenwart vernehmbar gemacht werden. Nur so ist die Brücke zwischen Vergangenheit und Gegenwart zu schlagen.

Die Tradition des klassischen Dramas war für Kortner nicht lediglich eine Tradition der Verblendung und des Herrschaftszusammenhangs, sondern eine solche, die bei aller Gebrochenheit und idealistischen Überschwenglichkeit immer auch Beispiele von bewunderungswürdiger Haltung, moralischer Stärke, Vorbildhaftigkeit und einzigartiger sprachlicher Kraft aufweist. Kortner will sich dieses Moment des Exemplarischen in der Überlieferung nicht abhandeln lassen, meint allerdings, dass es erst dann zum Vorschein komme, wenn die Übersetzung der damaligen Lebensverhältnisse in heutige gelingt, wenn also die Figuren als unseresgleichen auftreten, gewissermaßen ›von gleichem Schrot und Korn‹ sind, wie dies schon Lessing gefordert hatte.⁷³ Diese ›realistische‹ Haltung gegenüber den überlieferten klassischen Dramen bestimmt auch Kortners Verhältnis zu dem gerade nach 1945 problematisch gewordenen Komplex des Heldisch-Heroischen im Drama der deutschen Klassik.⁷⁴

⁷¹ Ebd., S. 484.

⁷² Der Begriff der Jetztzeit ist hier im Sinne von Walter Benjamins Überlegungen zum Begriff der Geschichte gemeint, allerdings ohne dessen geschichtstheologische Fundierungen mit zu übernehmen.

⁷³ Vgl. Gotthold Ephraim Lessing: *Hamburgische Dramaturgie* (75. Stück), in: ders.: *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, hg. v. Wilfried Barner u. a., Bd. 6, Frankfurt a. M. (Dt. Klassiker Verlag) 1985, S. 559.

⁷⁴ Kortners Überlegungen dazu sind zu wichtig, als dass sie nicht zumindest in einer Fußnote verdient festgehalten zu werden: Vgl. Kortner: *Aller Tage* (Anm. 3), S. 486: »Der Held am Theater, soll er nicht ins Nebulose, ins Unfaßbare entrücken, muß sich immer wieder als realer Mitmensch legitimieren. Sein Verhalten wird sich in dem ausdrücken, was uns vertraut ist: im Essen, Trinken, Liegen, sogar im Gähnen. Daß er unsereiner auf der Bühne ist, der sich in des Lebens Wirrnissen und Gefahren beispielgebend

Studiert man diese Dokumente, so ist man immer wieder verblüfft über den Respekt, den Kortner den Klassikern der dramatischen Literatur entgegenbringt, als Schauspieler wie als Regisseur. Nach 1945 mochte eine solche Haltung eher einer kulturkonservativen Gesinnung entsprechen, wie sie viele Theater- und Vortragskünstler in der jungen Bundesrepublik teilten. Einige dieser Künstler haben die ›klassische‹ Überlieferung wie eine heile Bildungswelt gegenüber der jüngst vergangenen nationalsozialistischen Barbarei beschworen.⁷⁵ Der »Rückzug in die Klassiker und in den ›hohen Ton‹« sei bei vielen Theaterleuten der Versuch gewesen, »die ererbte künstlerische Substanz über die Zeit des totalitären Schreckens hinweg zu bewahren«, hat Wolfgang Schwiedrzik kürzlich behauptet.⁷⁶ Für Kortner galt dies nicht. Er kehrte sich von aller sentimentalischen Vergangenheits- und Klassikerpflege ab, er wollte die Auseinandersetzung mit den überlieferten Texten zum Organon einer Selbstverständigung des Menschen in der Gegenwart machen. Für ihn bedeutete Vergegenwärtigung nicht die Erschleichung einer Nähe oder Pseudo-Vertrautheit mit den klassischen Texten und erst recht nicht die Zelebrierung eines idealistischen Bildungspathos. Vielmehr nahm er das Erlebte des »Kriegsschreckens, der in uns allen steckt« wie andere zeitgeschichtliche Erfahrungen als Reflexionsmedium, um die Klassiker auf Antworten zur Gegenwart zu befragen. Auf die Jetztzeit in den überlieferten Stücken kam es ihm an. Ein Richard III. sollte nach Hitler

benimmt, hebt ihn über sich selbst; nicht das erhabene Gehabe, angesichts dessen der heutige Zuschauer ausrufen müßte: ›Hab dich nicht so!‹« Kortner kritisiert allerdings eine Art von beschwingtem Bühnenheldentum, wie es sich vermutlich in den 50er Jahren auf deutschen Bühnen zeigte: »Die Forderung, den Helden vor allem schwungvoll zu spielen, entstammt der Weigerung, die Gründe, die ihn zur heroischen Tat führen, die meistens eine Bluttat ist, auf ihre moralische Stichhaltigkeit, auf ihre Unausweichlichkeit zu prüfen. Der auf Schwung und Tirade bestehende Zuschauer will sich überrumpeln, seine moralische Bedenken gar nicht erst aufkommen lassen«. Ebd., S. 492. Diesen Veränderungen von Wahrnehmung und Bewertung des Heroischen in der Gegenwart entsprechen veränderte pathetische Darstellungsmittel: »Persönliches Leid, von der Dampfwalze der Umwälzungen verdrängt, steht eingeschüchtert in der Ecke. Seine Stimme geht im öffentlichen Lärm unter. Leise kann es sich eher Gehör verschaffen. Es darf sich nicht aufspielen, wie es das einst tat. Es muß sich kurz und bündig fassen. [...] Der Kriegsschrecken, der in uns allen steckt, verträgt kein animiertes Sprach- und Schlachtengetöse. Geschehenes und drohendes Grauen müssen einem Darsteller die Stimme verschlagen.« Ebd., S. 165. Die pathetische Extroversion von Leiden überzeugt nicht länger, leisere Töne sind dem Unsäglichen solchen Leidens angemessener. Auch das gehört zu dem sprechtonsensiblen Theater des Zeigens, wie es Kortner vorschwebt.

⁷⁵ Wie dies etwa für die im Literarischen Archiv der Deutschen Grammophon-Gesellschaft festgehaltenen Rezitatoren Mathias Wieman, Will Quadflieg, Ernst Ginsberg u. a. gilt.

⁷⁶ Wolfgang M. Schwiedrzik: »Die Erfahrung der Katastrophe«, in: Begleittheft zu: Johann Wolfgang von Goethe: *Iphigenie auf Tauris*, mit Maria Wimmer, Hermann Schomberg, Rolf Henniger, Hannes Riesenberger u. Wolfgang Golisch, Aufnahme des WDR Köln, 1956, 2 CDs (Edition Mnemosyne) 2002, S. 15.

anders als vor Hitler auf der Bühne erscheinen, hat er einmal gesagt.⁷⁷ Ivan Nagel, sein Münchner Regieassistent, hat eindrücklich von Kortners »inhaltlich-kritischem Befragen der Klassiker« gesprochen, »mit aller Bemühung eines ungewöhnlichen Intellekts, mit allem Mißtrauen einer störrischen Humanität, mit aller Empörung einer gleichsam sinnlich gewordenen moralischen Sensibilität – und mit allem Glauben an die ›heiligen Texte‹.«⁷⁸

Solche Vergegenwärtigung setzt voraus, dass man den Lebenslaut der Stücke erweckt, mit Mitteln, die unmittelbar zur Gegenwart sprechen. Kortner fordert denn auch, dass der Regisseur

sich Zeit nimmt – um Tempo unbekümmert –, das Ohr ans Herz des Stückes zu legen, den Pulsschlag zu prüfen, den Dialog abzuhören. Das ist der Unterschied zwischen der flinken Gedankenarmut des Übrumpelungstheaters und der tiefloftenden Stückbelebung durch den, der niedertaucht und wieder auftaucht mit den Schätzen vom tiefen Grund und – im alten Stück nie Gesehenes – sie an die Oberfläche bringt.⁷⁹

Eine Theateraufführung müsse ein »wie durch ein Vergrößerungsglas gesehene[s], vergrößerte[s] Leben[]« darstellen.⁸⁰ Wer die in Hans-Jürgen Syberbergs Film festgehaltenen Probenarbeiten zu *Kabale und Liebe* an den Münchner Kammerspielen 1965 verfolgt, ist verblüfft über den Vertrauensvorschuss, den Kortner jeder Wendung der exzentrischen Schillerschen Bühnensprache zu geben bereit war. Immer wieder hört er in diese Sprache hinein, sie gewissermaßen auskultatorisch abklopfend, um die richtigen Töne und Gesten dafür in der Gegenwartssprache zu finden, wie beflügelt vom Glauben an die Kraft des Klassiker-Texts.⁸¹

⁷⁷ Mündliche Äußerung gegenüber August Everding in dem Film von Hans-Jürgen Syberberg *Kortner probt Schillers ›Kabale und Liebe‹* (1965). Mit dieser Problemstellung ist Kortners Haltung im übrigen mit der anderer jüdischer Emigranten verwandt, wie etwa Max Ophüls, der im Exil in Hollywood die Idee entwickelte, klassische deutsche Dramen zu verfilmen, allerdings mit dem Wissen der inzwischen eingetretenen Kulturkatastrophe.

⁷⁸ Ivan Nagel: *Epitaph und Apologie auf Steins ›Tasso‹*, in: *Johann Wolfgang Goethe: Torquato Tasso. Regiebuch der Bremer Inszenierung*, hg. v. Volker Canaris, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1970, S. 174–192, hier S. 192. Mit sybillinischem Witz erläuterte Kortner einmal die selbstgesetzte Aufgabe als Theaterregisseur: »Ich versuche über des Autors Sprache in sein Geheimnis einzudringen. Komme ich von dieser Expedition zurück, so glaube ich im Besitz seines dem flüchtigen Betrachter vorenthaltenen Geheimauftrags zu sein. Ich beuge mich der Diktatur des Dramatikers und übe sie vertretungsweise aus.« Vgl. *Kortner anekdotisch*, hg. v. Claus Landsittel, München (Kindler) 1967, S. 37.

⁷⁹ Kortner: *Letzten Endes* (Anm. 10), S. 56.

⁸⁰ Kortner: *Aller Tage* (Anm. 3), S. 567.

⁸¹ Kortners Verhältnis zur deutschen Sprache und Literatur war das des gebildeten Judentums vor der Vernichtung durch die Nationalsozialisten: Deutsch als Sprache der Emanzipation, des Zugangs zu Kultur und Wissenschaft; und Schiller als Dichter

Nach Kortner macht es sich das »Überrumpelungstheater« mit dieser Erbschaft der Überlieferung zu leicht, indem es der Aufgabe einer Übersetzung ausweicht und stattdessen mit Schein-Aktualisierungen verblüffende Wirkungen erzielen will. Bereits in der ausgehenden Weimarer Republik sei der Realismus eines Theaters wie desjenigen von Leopold Jessner durch Expressionismus und Sprach-Verhunzung unkenntlich gemacht worden. In der Hitlerzeit sei »das um die Freilegung des Geistigen bemühte, auf den Realismus gestützte Anschaulichkeitstheater der zwanziger Jahre, das ein getreueres Abbild des Zusammenlebens der Menschen zu bieten unternommen hatte«, vollends verdrängt worden.⁸² Kortner ist deshalb auch ein geschworener Feind aller Versuche einer Neubelebung des Expressionismus nach 1945.⁸³ Die Abrechnung mit diesem Expressionismus ist zugleich eine Distanzierung von den eigenen Anfängen:

Der Neo-Expressionismus ist die Sünde wider den Geist. Seine schwerste Untat ist die Sprachverhunzung. Wieviel menschliches und wieviel musikalisches Sprechen in der Verssprache der Klassiker zulässig ist, ohne daß sie zur Gesangssprache wird, ist ein Grundproblem des in jeder Generation um Modernität bemühten Theaters. Der Realismus hat sich als Prüfstein, Fingerzeig und Kompaß in allen echten Bemühungen um die Erneuerung des Theaters erwiesen. [...] Der Geist, bisher überdröhnt, will sich Gehör verschaffen. Zu lange unterdrückt, will er sich von allen ihn verleugnenden Melodien befreien. Im Aufruhr seiner Befreiung versündigt er sich manchmal am Sprachgefüge: ein entschuldbarer Übergriff des endlich Befreiten. Die nur gesangesfreudige Wiedergabe des Verses muß vor der geistigen Durchdringung zurückweichen, die Melodie vor der Sinnggebung. Das Versprechen muß transparent werden, damit die Zustände des dargestellten Menschen erkannt werden.⁸⁴

Die Sprechkunst des Theaters ist der Vermittlung des geistigen Problemgehalts der Stücke und ihrer Vergegenwärtigung verpflichtet. Wenn dafür »musikalisches Sprechen« erforderlich ist, so ist dies legitim, um den Lebenslaut der Dramen hörbar zu machen. Sofern diese Mittel aber genießerisch um ihrer selbst willen eingesetzt werden, fällt das Theater hinter seinen Anspruch zurück. Auf die gestische Griffbarkeit der Sprache und ein vom gedanklichen Sinn her durchleuchtetes Sprechen kommt

der Freiheit, als Kritiker jeder standesmäßigen, sozial oder ethnisch religiös bedingten Ausgrenzung.

⁸² Ebd., S. 480 f.

⁸³ »Die geistige Durchdringung besonders des klassischen Stücks bewirkt einen entschlackten Sprech- und Körperausdruck der Schauspieler, der wiederum erst die inneren Zusammenhänge des Stückes und seinen Zusammenhang mit unserer Zeit freilegt. Die Flucht vor diesem schweren Schaffensprozeß führt in die äußerliche Stilisierung, deren gesuchtester Unterschlupf der Expressionismus ist.« Ebd., S. 479.

⁸⁴ Ebd., S. 481 f.

es an. Dieses Postulat geistiger Durchdringung widersetzt sich jedem aufgesetzten Neo-Expressionismus.

Diese differenzierte Haltung gegenüber Neo-Expressionismus und Sprechkunst ist für die jüngeren Theaterregisseure in der Bundesrepublik richtungsweisend geworden. Klaus Völker hat darauf hingewiesen, dass Kortners Regiearbeit tiefe Spuren im Theater der Bundesrepublik hinterlassen hat, vor allem bei Regisseuren wie Peter Stein, der ihn als seinen Lehrer betrachtet, oder auch Peter Zadek, Hans Hollmann, Claus Peymann und Jürgen Flimm. Für diese Generation waren die Theaterarbeit Brechts am Berliner Ensemble und Kortners Inszenierungen in Berlin, München, Hamburg und Wien die bestimmenden Vorbilder.⁸⁵ Als Regisseur habe Kortner mit nicht nachlassender Energie versucht, »die Bühne als ›Schauplatz der Menschen-Erkenntnis‹ zu behaupten, nicht zuletzt auch deshalb, weil ihm so oft die schmerzliche Einsicht zu Bewußtsein kam, dass der Mensch keiner ist.«⁸⁶

Zwei Dinge konnten die jungen Regisseure von Kortner lernen: zum einen, dass die Inszenierungspraxis in einem wirkungsgeschichtlichen Überlieferungszusammenhang steht und der Auseinandersetzung mit vorgefertigten Ausdrucksformen nicht ausweichen kann, die nur um den Preis von Sterilität und Konformismus einfach übernommen werden können. Zum anderen, dass jede Inszenierung ein Test auf die Lebensfähigkeit der überlieferten Dramen ist, auf ihre Jetztzeit. »Das Aufrütteln der Lethargischen, das Losrütteln aus der Konvention und Konfektion, in denen das nachhitlerische Theater leider so erfolgreich dahinsieht«⁸⁷, hatte Kortner selbst in seiner Autobiographie als Ziel seiner Regietätigkeit nach 1945 bezeichnet. Seit seinen ersten Engagements in Mannheim und Berlin, so schrieb Kortner, »führe ich einen Kampf mit dem Betriebstheater, hoffend, hoping against hope, für das außerordentliche Theater doch noch eine mich überdauernde Bresche zu schlagen«.⁸⁸

⁸⁵ Völker: »Nachwort« (Anm. 65), S. 585.

⁸⁶ Klaus Völker: *Fritz Kortner. Jude und Rebell gegen das privilegiert Konventionelle*, Berlin (Hentrich & Hentrich) 2007, S. 51.

⁸⁷ Kortner: *Aller Tage* (Anm. 3), S. 5.

⁸⁸ Ebd., S. 155.