

Stefanie Schmitt

Gerda Baumbach: Schauspieler. Historische Anthropologie des Akteurs. Bd. 1. Schauspielstile

2012

<https://doi.org/10.25969/mediarep/15627>

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Schmitt, Stefanie: Gerda Baumbach: Schauspieler. Historische Anthropologie des Akteurs. Bd. 1. Schauspielstile. In: *[rezens.tfm]* (2012), Nr. 2. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/15627>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://rezenstfm.univie.ac.at/index.php/tfm/article/view/r264>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0 License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>

Rezension zu

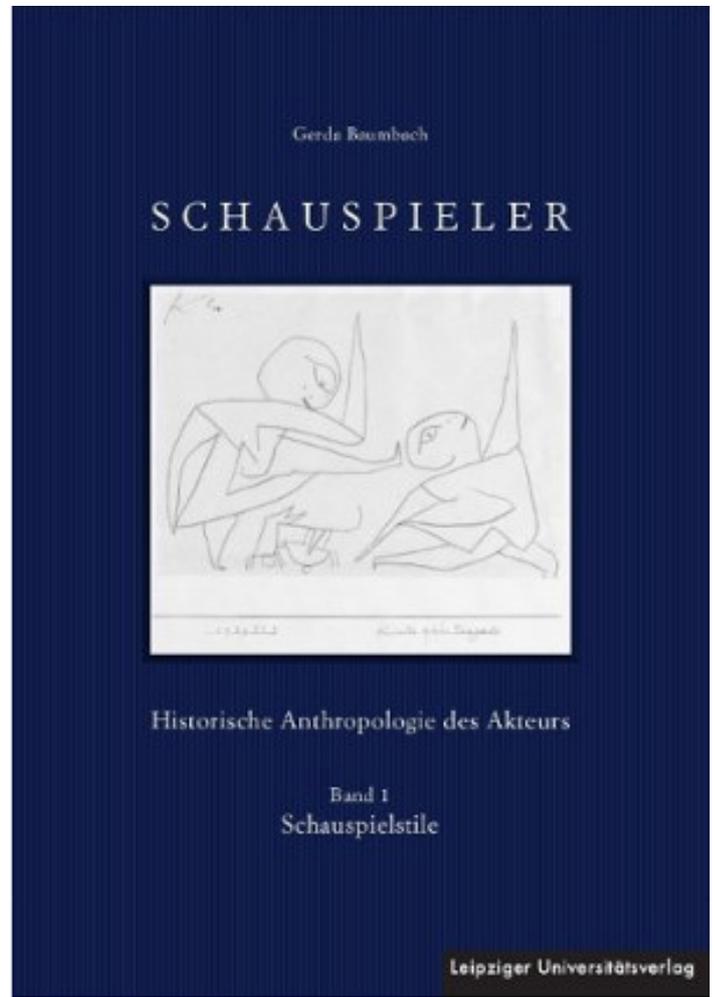
Gerda Baumbach: Schauspieler. Historische Anthropologie des Akteurs. Bd. 1. Schauspielstile.

Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2012. ISBN 978-3-86583-611-3. 295 S. Preis: € 29,90.

von **Stefanie Schmitt**

"SCHAUSPIELEN – WAS IST DAS?" Gerda Baumbach eröffnet den Lektüregang mit einer Frage. In dieser schlichten, eingängigen Manier wird sie in weiterer Folge viele stellen. Dabei wird schon im Vorwort, in dem die Autorin die Suche "nach einem spezifisch 'Schauspielerischen'" (S. 15) als eine persönliche deklariert, klar, dass hier eine Wissende spricht. Die Frage-Antwort-Rhetorik lädt den Leser ein, Baumbach bei der folgenden Entnahme der "Stichproben" über die Schulter zu schauen. Ihren Boden – das zur Prüfung herangezogene "scheinbar bekannte[] Gelände" (ebd.) – findet die Untersuchung zunächst im 18. Jahrhundert: Dessen Dichter und Denker, Schauspieler und andere Theatermacher dienen als Referenzpunkte, wenn es gilt, eine "historische Anthropologie des Akteurs" auszuloten.

Dass Menschendarstellung und die Wissenschaft vom Menschen (Menschenkunde) in einem Wechselverhältnis stehen, zählt zu den grundlegenden theatergeschichtlichen Übereinkünften, die ihre Wurzeln im 'aufgeklärten' Jahrhundert haben. Hier setzt Baumbach an und beginnt, tradierte Grundannahmen zu unterlaufen. Den Spuren Hegels folgend, wendet sie sich zunächst dem "geliebten Harlekin" mitsamt seiner Columbine und deren oftmals für 'unwürdig' befundenen Praktiken zu. Hernach markiert sie das zumeist Verschwiegene, das mit der Verpflichtung des Schauspielers auf 'reine Menschendarstellung' einhergeht: die "veränderten Relationen von Fiktion und Realität"



(S. 30), die Implikationen der 'Menschenmalerei' für das Bild vom Menschen sowie die sich wandelnden Konzeptionen vom Schauspieler, der von der Antike bis heute mal als Handwerker, Künstler, Darsteller, Naturnachahmer, Deklamator oder Erzähler verstanden wurde.

In profunder Kenntnis der Quellen unternimmt die Autorin eine Annäherung an den Begriff 'Schauspieler' und dessen Konnotationen. Derweil sie aus dem Sprachgebrauch den 'Bedeutungsgehalt' herleitet, schlägt sie behelfshalber vor, stattdessen vom 'Akteur' zu sprechen, "um den Bewertungen zu entgehen" (S. 21). Um Wertigkeiten und Urteile geht es ohnedies auf verschiedenere Weise in diesem Band, zeigt Baumbach doch, wie diese historisch gewachsen sind, um zudem eigene vorzunehmen. So lautet eine ihrer zentralen Fragen: "Mit welchem Verlust ging der bürgerliche Beruf des Schauspielers und seine Anerkennung als Künstler einher?" (S. 56)

Zunächst geht es also um die 'Ernennung' des Schauspielers zum 'Menschendarsteller' mitsamt der Kehrseite der Medaille – den mit der Professionalisierung verbundenen Einschränkungen der künstlerischen Gestaltungsfreiheit: "Bürgerliche Akzeptanz erhielt Schauspielen durch die alleinige Festlegung auf die Nachahmung und Darstellung des Menschen" (S. 22). Solches erlaubte, fortan künstlerische Leistung anhand der Kriterien 'Nachahmung' und 'Verkörperung' zu bemessen. Die hieraus hervorgehenden Implikationen für den Verstellungsbegriff beeinflussen nachhaltig die Vorstellungen von 'Rolle und Figur', die im Körper des Schauspielers kulminieren.

Die Haut des Schauspielers hält her als Metapher für dessen Begrenzung. Schließlich ist es diese Membran, die besonders ins Blickfeld rückt, wo es um den "sichtbaren Anteil an den Gedanken der Seele" geht (S. 47). Doch die unter der Ägide der Anthropologen heraufbeschworenen Zusammenhänge von Seelenkräften und Maschine münden im 18. Jahrhundert mitunter in verkürzende Kausalerklärungen, so zum Beispiel bei der "Verknüpfung der Seele-Körper-Beziehung mit der Tugend-Laster-Lehre" (S. 49), die dem Schauspieler moralische Verantwortung auferlegt. Die mannigfaltigen Schriften über die Kunst des Akteurs handeln bisweilen mehr von den Anforderungen an denselben, als davon "seine Seele [...] zur glänzendsten Entfaltung kommen zu lassen" (S. 69). Den "Anthropologische[n] Voraussetzungen" widmet Baumbach im zweiten Teil des Bandes rund fünfzig Seiten voller versiert argumentierter Bezugnahmen.

Während für die um weitläufige Kenntnis des Menschen ringenden Universalgelehrten Menschenkunde und Menschenmalerei bzw. Menschendarstellung Hand in Hand gehen, wird von ängstlicheren Gemütern "Menschennachmachen für eine *Gaukeley des Teufels* gehalten" (S. 39). Die Gefahr, die vom Schauspieler ausgeht, liegt nicht nur im Potential zu Verstellung, Lug und Trug. Sorge bereitet vielmehr die eigene Fehlbarkeit: das Betrogen- und Lächerlich-Werden, das Hereinfallen auf die Täuschung, die (öffentliche) Blamage und damit zugleich die Be-

drohung des hehren Selbstbildes. Absicherung hiergegen verheißt eine generelle "Abwertung und Geringschätzung" (S. 107) des Komödiantischen bzw. dessen 'Verbannung' aus dem Feld des Künstlerischen. (Spuren hiervon verfolgt Baumbach bis in die Gegenwart, u. a. am Beispiel der Kritikerurteile über den Schauspieler Gert Voss.) Die mit den Bemühungen der Theaterschaffenden um Aufnahme in den Kanon der 'freyen Künste' vermehrt einsetzenden Disziplinierungsbestrebungen und die damit einhergehenden Kontrollen kamen dem um seine Integrität fürchtenden Bürger ergo nur zu gelegen.

Bemerkenswert ist, dass zahlreiche Kapitel Fragezeichen im Titel tragen: "Hegels Erhebung des Schauspielers zum Künstler?" "Schauspielstile?" und "Die theatrale Grundsituation?" – die letztere Überschrift ist bereits dem zweiten Teil entnommen. Dieser fragt, anthropologisch korrekt, nach "Mensch und Schauspieler" und eröffnet unter diesen Vorzeichen das Thema "Schauspielstile" mit einer Problembebestimmung des "vielfachen Seins" (S. 135) erneut. Für die im ersten Teil gegebenen 'Antworten' stehen indes Personen mit ihren Namen Pate: Schütze, Schiller, Goethe, Brecht und Meyerhold. Daneben exemplifiziert Baumbach Versuche, dem Verständnis des Schauspielerischen begrifflich bzw. über die Bestimmung historisch gewachsener Konzepte näher zu kommen: Ihr Interesse gilt dem "Komische[n] Schauspieler" als Kontrapunkt zum "auf den Darsteller verpflichtet[en]" (S. 121) Akteur wie auch der "Arte histrionica" mitsamt den Comödianten, die mithilfe ihrer Körper Geschichten erzählen. Die Untersuchung dieser Spielweisen verdeutlicht, wie in linearen Argumentationsverläufen das Nebeneinander der verschiedenen Schauspielstile nachgerade ausgeblendet wird.

Die "Geschöpfe einer unordentlichen Einbildungskraft" (S. 124) erhalten im zweiten Teil weiteren Raum, wenn es um Vervielfachung, Verwandlung, Verstellung, Vorspiegelung, Vorführung oder Vorzeigen geht. Indes Baumbach nach Alternativen zum Repräsentationsgedanken und dem damit verknüpften 'Als-ob' sucht, erläutert sie so differenziert wie detailliert die klassische Einteilung in Comödien-Stil,

Rhetorischen Stil und Veristischen Stil und klärt deren jeweilige anthropologische Voraussetzungen unter Zuhilfenahme von Gemälden und Kupferstichen, die sie u. a. hinsichtlich gestischer Zeichen untersucht. Bei der vergleichenden typologischen Betrachtung der drei historischen Stile scheut die Autorin "auch die Schematisierung nicht, freilich unter Beachtung des Historisierens – und des Vergnügens" (S. 152), zumal sie hier einige Grundlagen "für die theoretische und praktische Auseinandersetzung mit dem Variantenreichtum [der Spielweisen] seit dem 20. Jahrhundert" (ebd.) lokalisiert.

Das Bildangebot des Bandes ist ausgesprochen reichhaltig: So verdeutlichen Photographien von August Sander die "Konstellation Mensch und Schauspieler" (S. 127) anhand der diversen Erscheinungen "privater Rollenträger" (S. 129) zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts. Zudem legen anatomische Stiche von u. a. gehäuteten Leibern die mannigfaltigen Funktionen und Bedeutungen offen, die dem menschlichen Körper zugeschrieben werden. Das Kapitel "Doppelter Ort" lotet die Relationen von 'Realitätsebene und Fiktionsebene' auf Basis baulicher Strukturen und Raumverhältnisse aus: Zahlreiche Szenenbilder geben Aufschluss über Bühnenanordnungen und Bühnenhandlungen sowie die hieraus resultierenden Konsequenzen für die Kommunikation; Theaterzettel und Titelblätter fungieren als Belege für Spielweisen und Exempel aus dem Feld der Portraitmalerei veranschaulichen, wie der 'doppelte Ort' auch im Körper des Akteurs beheimatet ist. Vermittels dieser "ikonographischen Zeugnisse" (S. 216) und der aus Haltungen, Kostümen und Masken ablesbaren Informationen macht Baumbach fest, dass Theater ein "aus verschiedenen Wirklichkeiten zusammengesetztes Kommunikationsmodell" (S. 229) sei.

Die Anschaulichkeit von "Fiktionsschranke respektive Repräsentationsgrenze" (S. 246) befördern zudem Skizzen des Malers und Graphikers Frank Naumann, die in enger Zusammenarbeit mit der Autorin eigens für diese Ausgabe entwickelt wurden. In ihnen kommen die überzeitlichen Anwendbarkeiten zum Tragen, um die sich Baumbach in ihrer komple-

xen Argumentations- und Querverweisstruktur bemüht. Die Zeitebenen sind intensiv ineinander verschachtelt, zumal die Autorin in aktuellen Beispielen immer wieder unvermittelt auf die Gültigkeit des Verhandelten für die Gegenwart verweist. Dabei kommt man nicht umhin zu bemerken, dass Baumbach ihre Argumente gern an den Urteilen von Theaterkritikern entzündet, insbesondere wenn es um den 'öffentlichen Konsens' hinsichtlich verschiedener Spielstile geht. Um das 'verlachte' Comödienpiel zu nobilitieren, akzentuiert Baumbach dessen Eignung zur Erkenntnis "auf der Grundlage von Erinnerung und Erfahrung": "Erfahrungswissen" werde aktiviert im "Durchbrechen der Begrenzungen des cartesianischen Subjekts" (S. 255). So verortet die Autorin das "Zentrum der Schauspieler-Praxis" im "'Einstürzen' des (theorienahen) Theaters (der sozialen Öffentlichkeit und der Kunst) [...], weil in diesem kurzen Moment alle die wahnhaften Projektionen und Konstruktionen mit stürzen" (S. 256).

Baumbach, die in ihrer Materie überaus bewandert ist, spricht gern von "Spaziergängen" und "Expeditionen", auf die sie ihre Leser mitzunehmen bestrebt ist. Allerdings schadet es nicht, in der Theatergeschichte gut zu Fuß zu sein, will man mit Gerda Baumbachs behändigem Schritt mithalten. Die Sprünge, die sie unternimmt, überwinden nicht selten kühn Jahrhunderte und suggerieren kurze Reisewege zwischen einander fernen Themenfeldern. Die Führungen durch allerlei historisches wie heutiges Terrain unternimmt die Autorin allerdings auf so gewinnende Weise, dass man als Leser gern bereit ist, der kundigen Expeditionsleiterin auf ihrer Route durch die Geschichte zu folgen. Die Navigation unterstützt zudem eine übersichtliche Bibliographie mitsamt Personenindex, wobei ein Sachwortverzeichnis im geplanten zweiten Band erfolgen soll. Dieser Querverweis führt – wie viele der das Buch durchziehenden Ausblicke auf Band zwei – derweil noch ins Leere, lässt aber hoffen, dass dieser bald folgen wird.

Wem sei diese dichte Abhandlung empfohlen? Theaterwissenschaftlern, ja, natürlich. Und zudem gerade

jenen Studierenden, die bereit sind, auch mal nachzuschlagen. Denn schließlich ist Baumbachs *Anthropologie des Akteurs* eine Einladung, die geschichtlichen Quellen aufzusuchen und daran die gegenwärtig gültigen Schreibungen frisch zu messen. Aber auch Schauspielschülern mag sie helfen zu verste-

hen, was ihre Kollegen auf den heutigen Bühnen treiben und wo so mancher 'innere Knoten' seinen Ursprung nimmt. Schauspiellehrern daher ebenso. Es sind basale Fragen, die dieses Buch aufwirft und eine, die sich im Laufe der Lektüre auftut, lautet: Inwiefern kann ein Regelwerk der Kunst dienlich sein und wo behindert es – bis heute?

Autor/innen-Biografie

Stefanie Schmitt

1983 in Saarbrücken geboren. Studium in Glasgow (Scottish Literature) und Wien (Theater-, Film- und Medienwissenschaft), dort von 2007 bis 2010 Assistentin der Institutsleitung. Hospitanzen und Assistenzen am Saarländischen Staatstheater und dem Burgtheater Wien; eigene Arbeiten in den Bereichen Dramaturgie, Text, Regie und Ausstattung. Diplomarbeit über Medizin, Malerei und Menschendarstellung im 18. Jahrhundert ("Von der Oberfläche des Leibes zum Inneren der Seele"). Derzeit tätig als Inspizientin am Burgtheater und in den Redaktionen von *Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film und Medienwissenschaft* und *rezens.tfm*.

Forschungsinteressen: Dramaturgie, Anthropologie und Erzähltheorie, Kunst und Schauspielkunst im 18. Jahrhundert in Deutschland und England; Gegenwartsdramatik, Text- und Aufführungsanalyse.