

Mimen-Ekphrasis

Schauspielkunst in der Literatur
um 1800 und um 1900



144

Der neue Pygmalion An Iffland.

Sonnett.

Wie dem Sinn vorüberwallten,
wie sie mit sich rafft?
Ist ein Zauber schafft,
der mir entfalten?

der Gestalten:
der Arme Kraft,
die Leidenschaft,
die festzuhalten.

Werke deiner Hand,
die ich in
deiner Seele,
die ich in
deiner Handung fehle?

der sich dein Geist verband,
die von deiner Glut erwarmen;
die ich in deinen Armen.

A. W. SCHLEGEL.

Amynt-

V&R Academic

Palaestra

Untersuchungen zur europäischen Literatur

Band 343

Begründet von Erich Schmidt und Alois Brandl

Herausgegeben von

Bernd Auerochs, Heinrich Detering und

Maria Moog-Grünewald

Editorial Board:

Irene Albers, Elisabeth Galvan, Julika Griem, Achim Hölter,

Karin Hoff, Frank Kelleter, Katrin Kohl, Paul Michael Lützeler,

Per Øhrgaard

Rüdiger Singer

Mimen-Ekphrasis

Schauspielkunst in der Literatur
um 1800 und um 1900

Mit einem Vorwort von Heinrich Detering

Mit 38 Abbildungen

V&R unipress

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.

ISSN 0303-4607

ISBN 978-3-8470-0539-1

Weitere Ausgaben und Online-Angebote sind erhältlich unter: www.v-r.de

Diese Studie wurde im Frühjahr 2014 von der Philosophischen Fakultät der Georg-August-Universität Göttingen als Habilitationsschrift angenommen. Ihr Zustandekommen wurde wesentlich erleichtert durch ein zweijähriges Forschungsstipendium der Alexander von Humboldt-Stiftung, die auch die Drucklegung durch einen großzügigen Zuschuss ermöglichte.

© 2018, V&R unipress GmbH, Robert-Bosch-Breite 6, D-37079 Göttingen / www.v-r.de

Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt.

Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Titelbild: Titelillustration unter Verwendung von Anton Graffs Gemälde *Iffland als Pygmalion bei den Worten »aber eine Seele fehlet dir; deine Gestalt kann ihrer nicht entbehren«* (1800), GKI 2669.

Fotograf: Wolfgang Pfauder. © Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg.

Inhalt

Vorwort	13
Einführung. ›Rollenporträt‹ – ›Schauspielkunstbeschreibung‹ – ›Mimen-Ekphrasis‹: Annäherung an eine historische Textgattung	15
1. ›Rollenporträt‹/›Schauspielkunst-Beschreibung‹: eine Textgattung als theaterwissenschaftliche Entdeckung	15
2. ›Schauspiel-Kunstbeschreibung‹: eine Textgattung im Zeichen des ›Laokoon-Problems‹	23
3. ›Ekphrasis‹: eine Textgattung aus Sicht der Intermedialitätsforschung	30
4. ›Ekphrasis‹: die Textgattung aus Sicht der antiken Rhetorik	35
5. ›Mimen-Ekphrasis‹: Implikationen eines terminologischen Vorschlags	45
6. Korpusbildung und Analyseschwerpunkte	55
7. Zur Forschungslage	60
I Poetik der Mimen-Ekphrasis	69
1. Enargeia, <i>eloquentia corporis</i> und ästhetische Illusion	69
1.1 Körpersprache in enargeischer Beschreibungskunst	70
1.2 Enargeia und <i>actio</i> bei Quintilian	78
1.3 Enargeische <i>actio</i> und ästhetische Illusion in <i>Hamlet</i>	81
1.4 Ein Shakespeare-Darsteller als Inbegriff enargeischer <i>actio</i> in Schauspieltheorie und Kunst	86
1.5 Mimen-Ekphrasis als enargeische Wieder-Verkörperung in <i>Hamlet, Revenge</i> (1937)	97
2. »[F]olgen Sie mir [...] in einige Szenen«: Elemente der Ekphrasis	100
2.1 Elemente enargeischer Beschreibungskunst im Zeichen des › <i>celare artem</i> ‹ (Cicero und Lichtenberg)	101
2.1.1 Imaginations-Signale	101
2.1.2 Einführung eines intradiegetischen Publikums	102

2.1.3	Diskrete Empathie-Signale der Erzählinstanz	103
2.1.4	Zuspitzung auf handlungsintensive ›Szenen‹	104
2.1.5	Gegenstände als Konzentrate von Aktion	104
2.1.6	Kontraste	105
2.1.7	Plötzlichkeit	106
2.1.8	Beleuchtung	106
2.1.9	›Sprechende‹ Details	107
2.1.10	›Schemata‹ und Metaphorik	108
2.2	Elemente enargeischer Kunstbeschreibung im Zeichen ausgestellter Intermedialität (Philostrat, Shakespeare und Lichtenberg)	109
2.2.1	Die Enargeia von Text und graphischem Bild im Vergleich und als Wirkungskette	112
2.2.2	Ebene 1: Die Enargeia der poetischen Bildvorlage	114
2.2.3	Ebene 2: Die Enargeia des beschriebenen Bildes	116
2.2.4	Ebene 3: Die Enargeia der beschreibenden Prunkrede	120
2.2.5	Ausgestellte Intermedialität bei Shakespeare (<i>Lucrece</i> und »passionate speech«)	122
2.2.6	Garrick als ›Bild des Entsetzens‹ bei Lichtenberg und in drei graphischen Bildern	127
3.	Mimen-Ekphrasen und ›Bild‹-Begriff	137
3.1	Zur Untergliederung des ›Bild‹-Begriffs	137
3.2	Bild-Aspekte von Rolle, Verkörperung und Mimen-Ekphrasen: ein Schema	143
3.3	Image-Tendenz und Proteus-Ideal	147
4.	Funktionen von Mimen-Ekphrasen und graphischen Mimen-Bildern	148
4.1	Substitutions- und Memorialfunktion	148
4.2	Transpositionsfunktion und paragonale Funktion	149
4.3	Emotionalisierungs- und Evidenz-Funktion	150
4.4	Analytische Funktion	150
5.	Mimen-Ekphrasen und Theaterwissenschaft	152
5.1	Mimen-Ekphrasen und die Anfänge der Theaterwissenschaft	152
5.2	»Erscheinung« und »Tätigkeit« des Schauspielers im System der »Aufführung als Text«	154
5.3	Die »Präsenz« des Schauspielers in der »Ästhetik des Performativen«	160

II Enargeia, Allegorie und Karikatur. Zur Entstehung der englischen Mimen-Ekphrasis und ihrer deutschen Rezeption im 18. Jahrhundert	165
1. Thersites und Verres: Leitthesen zu Enargeia und Karikatur	165
2. »Grief's true picture«: Intermedialität, <i>vididness</i> und Allegorie in einer anonymen Trauerelegie auf Richard Burbage (1619)	176
2.1 Schauspielkunst und die Schwesterkünste	178
2.2 <i>Vividness</i> als Wiederbelebung des Toten	180
2.3 Tod und Zunge: eine allegorische Szene zwischen Text und Bild	182
3. »Corpulently Graceful«: Porträtkarikatur in Garricks <i>Essay on Acting</i> (1744)	185
3.1 David Garrick als Däumling	185
3.2 James Quin als Ertrinkender	190
4. »The hardy Muse«: Allegorie und Karikatur in Churchills <i>Rosciad</i> (1761)	198
4.1 Der Rahmen: Schauspieler und Schiedsrichter	198
4.2 Spöttische Karikaturen misslungener Schauspielkunst	205
4.3 Kritik der bloßen Verzerrung	209
4.4 Allegorisierende Beschreibungen gelungener Schauspielkunst	214
5. »Dieser Herr Bediente«: Karikatur, Enargeia und Präsenz in Lichtenbergs <i>Briefen aus England</i> (1775–1778)	224
5.1 Der Rahmen: ostentative Abschweifung und heimliche Ordnung	224
5.2 Spöttische Porträtkarikatur: Oper und Rollenfach-Überschreitung	226
5.3 Karikaturistische Stilisierung und <i>character</i> -Karikatur als mimische Verfahren	230
5.4 Typologie jenseits der Allegorie: Garrick, Hogarth und Shakespeare als »Geistesverwandte«	235
5.5 Körperliche Präsenz und galantes Gebaren	240
5.6 Intermediale Bezüge und Reflexionen über Enargeia	248
5.7 Mimen-Ekphrasis und Theateranekdote	258
5.8 Garricks Hamlet als Hogarth'scher »Character«	260
6. »Nach Shakespear's Zeichnung«: Schinks Monographie <i>Ueber Brockmanns Hamlet</i> (1778) als Beispiel einer »zergliedernden« Schauspielerkritik	269
7. Zusammenfassung	278

III Die ›Feinheiten‹ und die ›Einheit‹. Enargische Vermittlungsstrategien zwischen sensualistischer Detailbeobachtung und Gesamtdeutung in Böttigers <i>Entwicklung des Ifflandischen Spiels</i> (1796)	281
1. »Flick- und Lappenwerk«: Tieck und Goethe kritisieren Böttiger im Zeichen der Autonomieästhetik	281
2. Böttigers Zielbestimmung: analytische Funktion und Memorialfunktion	287
3. Böttigers Leitmetapher ›Umriss‹	292
3.1 Maske und Kostüm	293
3.2 Der erste Auftritt	295
3.3 Gesamteindruck	297
3.4 Einstimmung durch Motti	299
4. Böttigers Leitmetapher der »Vertheilung von Licht und Schatten« .	301
5. Böttigers Leitmetapher ›Schattierungen‹ – zwei Fallbeispiele	303
5.1 Das Milchglas des Lauschenden	303
5.2 Das Entsetzen des Phantasierenden	306
6. Böttigers ambivalente Haltung zu ›malerischer‹ Schauspielkunst .	310
6.1 Das Übertragbarkeits- und das Nachahmungsmodell ›malerischer‹ Schauspielkunst	310
6.2 ›Malerische‹ Schauspielkunst und ›Seelenmalerei‹	312
6.3 Relativierung ›malerischer‹ Schauspielkunst mit Diderot	320
7. Böttigers Weiterführung der Leitvorstellung »Caricatur«	324
7.1 Ablehnung der ›Thersites-Technik‹	324
7.2 Spöttische Karikaturen missglückter Schauspielkunst	327
7.3 ›Caricaturen-Rollen‹ und ›Character-Karikaturen‹	330
8. Böttigers ›Gesamtbild‹ »des Ifflandischen Spiels«	339
8.1 Verknüpfungen, »Beylagen« und Induktionen	340
8.2 Die »Nachschrift«	346
9. Fazit	352
IV Mimen-Ekphrasis des Ganzen als Ganzes? Bemühungen um neue enargische Strategien im Zeichen der Autonomieästhetik	355
1. ›Strukturanalytisch‹, ›poetisch‹, ›konfigurierend‹: Optionen ›einheitlicher‹ Kunstbeschreibung nach Karl Philipp Moritz	355
2. Symbolische Allegorie der enargeischen Wirkungskette: Goethes Elegie <i>Euphrosyne</i> (1798) als ›poetische‹ und ›konfigurierende‹ Mimen-Ekphrasis	363
2.1 Die Andeutung ›ästhetischer Konfiguration‹ im Paratext	363
2.2 Die Vision als ›poetisches‹ »Gebild«	368
2.3 Die symbolische ›Konfiguration‹ von Allegorie und Anekdote .	373
2.4 Mimen-Ekphrasis oder monumentales Symbol?	383

3. Der Schauspieler als Bild der »Harmonie«: Humboldts Briefe <i>Ueber die gegenwärtige Französische tragische Bühne</i> (1799) als ›strukturanalytische‹ Mimen-Ekphrasis	389
3.1 Verschiedene Extensionen des ›mimischen Kunstwerks‹	389
3.2 Der ›Umriss‹ des Schauspielerporträts	391
3.3 Blasse Porträts ›finsterer‹ Rollenverkörperungen	397
3.4 Nationalstil und Karikatur	399
3.5 Rezeptionsästhetik des mimischen ›Bildes‹	403
3.6 Mimen-Ekphrasis oder ästhetische Abhandlung?	410
4. ›Strukturanalytische‹ Theaterkritiken der ›Berliner Klassik‹ auf Iffland und sein Ensemble am Berliner Nationaltheater	412
4.1 Aufführungsrezensionen und Rollenporträts	412
4.2 A. F. Bernhards Schauspielerporträt <i>Ueber Ifflands mimische Darstellungen</i> (1799)	421
5. Romantische Mimen-Ekphrasis?	429
5.1 Tiecks Kritiken als ›strukturanalytische‹ Mimen-Ekphrasen?	429
5.2 Bildgedicht und musikalische Ekphrasis als romantische Ausprägungen ›poetischer Kunstbeschreibung‹	439
5.3 A.W. Schlegels Schauspielerinnen-Gedichte als ›poetische‹ Mimen-Ekphrasen	450
6. Fazit	477
V Poetische Mimen-Ekphrasis im Zeichen von ›nervöser Enargeia‹ und anti-literarischem Theater. Hofmannsthals Trauerelegien auf Friedrich Mitterwurzer (1898) und Josef Kainz (1910)	479
1. Die Elegie <i>Zum Gedächtnis des Schauspielers Mitterwurzer</i> als Gegenmodell zur Mimen-Ekphrasis der Verkörperung	479
1.1 ›Nervöse Enargeia‹, anti-literarisches Theater und die Schauspielkunst Mitterwurzers	479
1.2 Der Verlebendiger und die »Schatten«: Eugen Guglias Mitterwurzer-Monographie und die Kontinuität der Mimen-Ekphrasis im 19. Jahrhundert	486
1.2.1 Vorwort	486
1.2.2 Schauspielerporträt	489
1.2.3 Rollenporträts und »Schlußwort«	493
1.3 Kreative Allegorie und Evidenzfunktion: Das Schauspielerporträt Mitterwurzers in Hofmannsthals Guglia-Rezension (1895)	498
1.4 Entgrenzte Bildlichkeit und Präsentation von Absenz: <i>Zum Gedächtnis des Schauspielers Mitterwurzer</i> (1898)	503
1.4.1 »Er fiel«: Todesmetaphorik	506

1.4.2	»Wer aber war er?« Metaphorische Deutungen	509
1.4.3	»Und tötete den Leib«: Lebens-Metaphorik und Totentanz-Tradition	515
1.4.4	»Hier stand er«: Absenz und poetische Enargeia	516
2.	Die Elegie <i>Josef Kainz zum Gedächtnis</i> (1910) als ›musikalische Ekphrasis‹ der Stimme	517
2.1	›Vergeistigung‹ durch »Stimme«	517
2.2	Dialektische Struktur und Verklammerungselemente	520
2.3	Klage und »Anstand«	522
2.4	Frage und Ausruf	526
2.5	Schlussbild und Apotheose	537
3.	Fazit	539
VI	›Kunst-Umschreibung‹ und Präsenz. ›Bilder‹ Eleonora Duses in Lyrik, essayistischer Kunstprosa und semifiktionaler Prosa von Rainer-Maria Rilke, Hermann Bahr und Gabriele d’Annunzio	543
1.	»Statue des Erbarmens«: Kunst-Metaphern und ›lyrische‹ Elemente in essayistischen Duse-Ekphrasen am Beispiel Hermann Bahrs (1891/1903)	549
2.	<i>Bildnis</i> : Das Zusammenspiel sprachlicher und (photo-)graphischer Bildlichkeit in Rilkes Duse-Gedicht (1907)	560
2.1	›Wild gebunden«: Porträtbild und Bewegung	563
2.2	›Mit den schönen blinden Händen«: Beschränkung der Gestik als Steigerung der Präsenz	567
2.3	›Wie das Schreien eines Steines«: ›Ausbruch‹ aus der Verkörperung	572
2.4	›Wie ein fußloses Gefäß«: Präsenz und Allegorie	576
3.	›In dem großen Schweigen gemeißelt«: Kunstbezug und Präsenzbeschwörung in semifiktionalen Texten Rilkes und D’Annunzios (1897/1900/1910)	580
3.1	›Es wurde gespielt«: Amphitheater-Beschreibung als Vision antiken Theaters in einem Zeitungssessay D’Annunzios und einer ›Aufzeichnung‹ von Rilkes Malte	581
3.2	›Wie eine maskige Vorderansicht«: Die Duse als Wiederbelebung des antiken und Opfer des modernen Theaters in den ›Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge‹ (1910)	587
3.3	›Auf goldenem Amboß von Leidenschaften und Träumen gestaltet«: Duse-›Umschreibungen‹ in D’Annunzios Roman <i>Il Fuoco</i>	594
3.3.1	Der Dichter als enargeischer »Immaginifico«	597

3.3.2	In der Gondel: ›Bilder‹ von der Gesprächspartnerin . . .	600
3.3.3	Im Dogenpalast: die Allegorisierung der Zuschauenden.	604
3.3.4	Im Haus der Foscarina: Phantasiebilder von der Gefeierten	609
3.3.5	Im Garten: die Mimik der Flehenden	618
3.3.6	Auf Murano: der Kelch der Zerbrechlichen	621
3.3.7	Auf imaginärer Bühne: die Rollen-Vision der Instrumentalisierten	628
4.	Fazit	632
	Nachspiel mit Rückblicken. Zur Aktualität der Mimen-Ekphrasis	639
	Anhang	661
	Siglen	661
	Literatur	663
	Abbildungen	708
	Personenregister	711
	Dank	717

Angesichts dieser Studie fragt man sich, warum eigentlich bei allen literatur- und bildwissenschaftlichen Bemühungen der letzten Zeit, namentlich um Formen der Ekphrasis, ausgerechnet die sprachliche Repräsentation und Reflexion von Schauspielkunst und Schauspielern so nachrangig, ja stiefmütterlich behandelt worden ist. Rüdiger Singers Habilitationsschrift zeigt eindrucksvoll, wie umfangreich und mannigfaltig dieses – von ihm auf die prägnante und einprägsame Formel von der »Mimen-Ekphrasis« gebrachte – Subgenre auf der Grenze zwischen Text, Bild und Performance kulturgeschichtlich produktiv geworden ist, von David Garrick bis zu Josef Kainz, von Lichtenbergs Londoner Notizen bis zu Hermann Bahr und Alfred Kerr, von der Konstruktion des modernen Individualismus auch in der Schauspielkunst bis zur selbstkritischen Reflexion einer Schauspieler-Idolatrie, wie sie in der Verehrung der Eleonora Duse geradezu sprichwörtlich geworden ist und hier einen einleuchtenden Schlusspunkt setzt. Damit kommen auf überraschend neuartige Weise Grundprobleme der Medienkomparatistik in den Blick, die das Fach seit Lessings *Laokoon* immer wieder beschäftigt haben, und zwar als Gegenstände wie auch als Praktiken der Erörterung. Rüdiger Singer erweist sich dabei als ebenso scharfblickender Text- wie Bildinterpret.

So spezialisiert die Frage nach der Mimen-Ekphrasis auf den ersten Blick anmuten mag, so elementar sind die Probleme der Beziehungen zwischen Text und Bild, Sprachlichkeit und Zeitlichkeit, die mit dieser Frage berührt sind – wie auch der Begriff der Performativität hier eine verblüffende historische Konkretisierung erfährt. Diese Arbeit lehrt uns, anhand ihres konkreten Gegenstandsbereichs und weit über ihn hinaus, Grundprobleme der vergleichenden Literatur- und Medienwissenschaft mit neuen Augen zu sehen. Sie zeigt dabei auch, welcher methodischer Anstrengungen es bedarf, um adäquate Beschreibungskriterien für ein so komplexes intermediales Phänomen zu erarbeiten und hermeneutisch-analytische Zugänge zu finden, die zugleich den individuellen Texten gerecht werden und die institutions-, diskurs- und mediengeschichtlichen, nicht selten auch anthropologischen Prämissen und Implikationen freizulegen, die sich in diesen Texten artikulieren.

Die gerade angesichts der dafür erforderlichen thematischen Abstraktionen und terminologischen Reflexionen auffallende historische Detailgenauigkeit, Plastizität und – der Ausdruck sei gerade hier beim Wort genommen – Anschaulichkeit der Darstellung macht die Studie über die gattungs- und medien-geschichtlichen Einsichten hinaus auch zu einem Lesevergnügen. Der Verfasser schreibt geschmeidig, und er hat einen Blick für die signifikante Einzelheit des Bildes, für Denk- und Stilfiguren, in denen sich weitläufige Epochenzusammenhänge bündeln.

Und weitläufig sind diese Zusammenhänge wahrhaftig. Überblickt man allein die Reihe der ›kanonischen‹ literarischen Texte, die hier aus der Perspektive der Schauspielkunst in den Blick kommen, so zeigt sich im Lichte der Theaterbeleuchtung eine stattliche Bibliothek der europäischen Literatur von der Aufklärung bis zur Frühen Moderne weit über den hier zunächst einschlägigen Bereich der Theatertheorie und Literaturkritik hinaus, und zwar der britischen (Fielding, Churchill, allenthalben die nicht nur theatralische Rezeptionsgeschichte der Dramen Shakespeares), der französischen (Diderot), italienischen (D'Annunzio), skandinavischen (Herman Bang) und deutschsprachigen (Moritz und Humboldt, Goethe und Tieck, Rilke und Hofmannshal) Literaturen. Singer entwickelt so aus der neuen Perspektive der Mimen-Ekphrasis heraus fast nebenbei auch eine neue Einsichten eröffnende Geschichte der europäischen Literaturen auf dem Weg in die Moderne, im Spannungsfeld von Text-, Bild- und Körperinszenierungen, von abstrakter Theoriebildung und sinnlicher Performanz.

Einführung.

›Rollenporträt‹ – ›Schauspielkunstbeschreibung‹ – ›Mimen-Ekphrasis‹: Annäherung an eine historische Textgattung

1. ›Rollenporträt‹/›Schauspielkunst-Beschreibung‹: eine Textgattung als theaterwissenschaftliche Entdeckung

»Solange ich Nachwelt für Diesen bin: solange will ich ihm Kränze flechten«, gelobt der Theaterkritiker Siegfried Jacobsohn nach dem Tod des Schauspielers Alexander Girardi 1918.¹ *Kränze dem Mimen* lautet der Haupttitel einer Monographie, die Jacobsohns Kollege Julius Bab 1954 veröffentlichte; der Untertitel kündigt *Dreißig Porträts großer Menschendarsteller im Grundriß einer Geschichte moderner Schauspielkunst* an. Und der Klappentext zu einem 1965 erschienenen Band mit dem Titel *Schauspieler: Sechsenddreißig Porträts* beginnt:

Dem Mimen, heißt es, flicht die Nachwelt keine Kränze. Dennoch hat uns die Legende großer Schauspieler der Vergangenheit erreicht. Nie hätte sich Ruhm an Namen wie Garrick oder die Duse heften können, hätte es nicht Zeitgenossen gegeben, die aufzuzeichnen und zu erklären versuchten, was an den flüchtigen Abenden Tausende in Erregung, Ergriffenheit und Begeisterung versetzt hat. Ein solcher Zeitgenosse ist heute Siegfried Melchinger.²

In allen drei Fällen wird eine Textgattung, die nach weit verbreiteter Ansicht (›heißt es‹) gar nicht existieren dürfte, proklamiert, und zwar in ostentativer Abgrenzung zu einer Passage aus Schillers *Wallenstein-Prolog*:

Denn schnell und spurlos geht des Mimen Kunst,
Die wunderbare, an dem Sinn vorüber,
Wenn das Gebild des Meißels, der Gesang
Des Dichters nach Jahrtausenden noch leben. 35
Hier stirbt der Zauber mit dem Künstler ab,

1 Der Nachruf erschien am 25.4.1918 in der *Weltbühne* unter dem Titel *Folkungersage* (Jacobsohn: Schriften 2, 243ff., siehe auch Bronnen: Begegnungen mit Schauspielern, 40). – **Zur Zitierweise:** Die Abkürzung »ff.« bezieht sich im Folgenden nicht auf eine unbestimmte Seitenanzahl, sondern genau auf die folgenden zwei Seiten.

2 Melchinger/Clausen: Schauspieler.

Und wie der Klang verhallt in dem Ohr,
 Verrauscht des Augenblicks geschwinde Schöpfung,
 Und ihren Ruhm bewahrt kein daurend Werk.
 Schwer ist *die* Kunst, vergänglich ist ihr Preis, 40
 Dem Mimen flicht die Nachwelt keine Kränze,
 Drum muß er geizen mit der Gegenwart,
 Den Augenblick, der sein ist, ganz erfüllen,
 Muß seiner Mitwelt mächtig sich versichern,
 Und im Gefühl der Würdigsten und Besten 45
 Ein lebend Denkmal sich erbaun – So nimmt er
 Sich seines Namens Ewigkeit voraus,
 Denn wer den Besten seiner Zeit genug
 Getan, der hat gelebt für alle Zeiten.³

Wie die drei Ausgangszitate zeugen auch Schillers Verse von Hochschätzung für »des Mimen Kunst« (V. 32), und der Theaterleiter Goethe ersetzt diesen Begriff, als er Schillers *Prolog* für die Wiedereröffnung des umgebauten Weimarer Hoftheaters am 12. 10. 1798 bearbeitet, sogar programmatisch durch den noch umstrittenen *terminus technicus* »Schauspielkunst«.⁴ Eine Tätigkeit, die gegen Ende des 18. Jahrhunderts noch weithin als unschöpferisch, wenn nicht unehrenhaft galt,⁵ wird hier im Rahmen des Weimarer Theaterprojekts auf eine Stufe mit bildender Kunst und Dichtkunst gestellt und hat prinzipiell auch gleichen Anspruch auf Nachruhm. Dass dieser der Schauspielkunst versagt bleibt, liegt nicht in ihrer mangelnden Dignität begründet, sondern in ihrer spezifischen Medialität, ihrer konstitutiven *Flüchtigkeit*. Diese hat einen doppelten Aspekt: Zunächst sind die vom Schauspieler hervorgebrachten Zeichen (mit einem von Lessing geprägten Begriff) »in ihren Werken transitorisch«;⁶ die Tätigkeit des Schauspielers ist also, wenn der Vorhang fällt, vergangen. Immerhin könnte der Mime seine »Kunst« wiederholen oder weiterführen; da sie aber an seinen Körper gebunden ist, ist sie auch *vergänglich*: Sie stirbt mit ihm.

Mit dieser Tatsache kontrastiert Schiller das »daurend Werk« (V. 39), das als Produkt der bildenden Kunst oder der Literatur auf die »Nachwelt« kommt (V. 41). Dahinter steht die aristotelische Unterscheidung von *ergon* und *ener-*

3 SSW 2: 271, V. 32–49. – **Zur Zitierweise:** Besonders intensiv untersuchte Werke oder häufig benutzte Ausgaben werden im Haupttext durch **Siglen** abgekürzt, siehe dazu das Siglenverzeichnis vor dem Literaturverzeichnis. In diesem Fall steht die Seitenzahl stets nach dem Doppelpunkt.

4 Noch 1843 spricht Wilhelm Hebenstreit dem Tun der Schauspieler jeglichen Kunstanspruch ab und sogar die moralische Legitimität, wie schon im Titel seiner Schrift deutlich wird: *Das Schauspielwesen. Dargestellt aus dem Standpunkte der Kunst, der Gesetzgebung und des Bürgerthums* (siehe Roselt: Schauspieltheorie, 290).

5 Siehe Bender: Zur »Grammatik« der Schauspielkunst.

6 LFA 6: 186 (*Ankündigung zur Hamburgischen Dramaturgie*).

geia,⁷ die der englische Ästhetiker James Harris in seinen *Three Treatises* von 1744 auf die Einteilung der Künste übertragen hat: Wenn die Teile eines Kunstwerkes »*coe-existent*« seien, handle es sich um ein »WORK«; seien sie dagegen »*successive*« bzw. »*ever passing away*« wie das menschliche Leben, handle es sich um »a Motion or an ENERGY«.⁸ Zu beachten ist aber, dass Schiller die Dichtung als »Gesang« und damit, genau genommen, ebenfalls als »Energie« anspricht.⁹ Zum »Werk« wird sie erst durch das Speichermedium Schrift. Das aber legt, zumal vor Erfindung des Films, die Frage nahe, ob sich die flüchtige Schauspielkunst »speichern« lässt.¹⁰ Als Medien dafür kommen insbesondere Literatur und bildende Kunst in Frage.¹¹

Tatsächlich behauptet Julius Bab in *Kränze dem Mimen*, dass »die immer wiederholte Wendung: es sei unmöglich, sich Wesen und Werk einmal gestorbenen Schauspieler vorzustellen, auf Unkenntnis oder Phantasielosigkeit beruht«.¹² Konkret geht es um ein »Porträt« des französischen Schauspielers Henry Louis Lekain (1729–1778). Bab beruft sich zum einen auf »Rollenbilder, vor allem die unschätzbaren Bühnenskizzen von Fesch-Whirsker«, die »eine unmittelbare Vorstellung von der Ausdrucksart und Ausdruckskraft des Schauspielers« vermittelten, zum anderen auf »die zeitgenössische Literatur«, die »der Phantasie ein vollkommen sicheres Bild dieses besonderen Mannes« gebe.¹³ Zugrunde liegt ein Konzept, das verschiedene Aspekte des vieldeutigen Begriffes »Bild«¹⁴ aufeinander bezieht: Gezeichnete Bilder, im Zusammenspiel mit Texten,

7 Zu Beginn der *Nikomachischen Ethik* (Arist. Eth. Nic. 1.1; 1094a) heißt es (in der Übersetzung von Olof Gigon): »Wo es Ziele außerhalb der Handlungen gibt, da sind ihrer Natur nach die Werke [τά έργα] besser als die Tätigkeiten [των ενεργειων]« (Aristoteles/Gigon: Ethik, 1): »ὄν δ' εἰσὶ τέλη τινὰ παρὰ τὰς πράξεις, ἐν τούτοις βελτίω πέφυκε τῶν ενεργειῶν τὰ έργα.« (Aristoteles Ethica, 1). Die Unterscheidung war auch (über Leibniz vermittelt) für Schillers Freund Wilhelm von Humboldt grundlegend (vgl. Maurer: Humboldt, 286).

8 Harris: *Three Treatises*, 31 f. (Hervorhebung im Original). Zu Harris siehe Haym: Herder 1, 262 f.

9 Für Harris ist Musik die am deutlichsten »energische« Kunst, später ergänzt um Tanz und Reitkunst. Die Zuordnung der Poesie bleibt unklar; die Rede (»elocution«) allerdings wird ebenfalls zu den »energischen« Künsten gezählt (Harris: *Treatises*, 33).

10 Dass auch eine Filmaufzeichnung eine Theateraufführung nur unvollkommen wiedergibt, gehört zu den Grundüberzeugungen der Theaterwissenschaft, zumal, wenn sie den Aspekt des »Performativen« betont. Dennoch greifen Aufführungsanalysen in der Regel zumindest als Gedächtnisstütze auf filmische Aufnahmen zurück (siehe I.5.2, I.5.3).

11 Siehe auch August Wilhelm Schlegels Kontrafaktur zu Schillers Versen in einem Gedicht, das in Kapitel IV.5.3 dieser Arbeit behandelt wird.

12 Bab: *Kränze dem Mimen*, 65.

13 Bab: *Kränze dem Mimen*, 65f. In der eingangs erwähnten Monographie *Schauspieler* von 1965 werden Siegfried Melchingers Texte mit Photographien von Rosemarie Clausen kombiniert.

14 Zur Begriffsklärung siehe Kapitel I.3.1 dieser Arbeit.

lassen in der Imagination des Theaterhistorikers ein »Bild« des Schauspielers entstehen, das er wiederum in verbale »Porträts« umsetzt.

Auch die von Bab angesprochene »zeitgenössische Literatur«, die Schauspielkunst beschreibt, kann in Analogie zu bildender Kunst verstanden werden: So formulieren die Theaterhistoriker Hans Peter Doll und Günther Erken, dass mit der Etablierung von Schauspielkunst im 18. Jahrhundert, die ihren Ausdruck in einer elaborierten Schauspieltheorie fand, »eine ebenso aufmerksame und gedankenreiche Mimographie, eine detailversessene Beobachtungs- und Beschreibungskunst« einherging.¹⁵ Die Analogie ist allerdings nur angedeutet, insofern »gráphein« sowohl »zeichnen« (*Lithographie, Graphik*) als auch »schreiben« (*Biographie, Historiographie*) bedeutet; explizit aufgerufen wird sie jedoch, wenn Erika Fischer-Lichte den Begriff »Rollenporträt« verwendet.¹⁶ Sie benennt damit, spezifischer als Doll und Erken, eine Textgattung, die sich im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts aus der ohnehin besonders auf Schauspielkunst konzentrierten deutschsprachigen Theaterkritik ausgliederte:

Ende der siebziger und vor allem in den achtziger Jahren wurden nicht mehr nur bestimmte auffallend gelungene Details der Darstellung notiert, sondern ganze Rollenportraits verfaßt. Als wichtiges Vorbild dienten Lichtenbergs *Briefe aus England* (1775), in denen er ausführliche Beschreibungen des berühmtesten Schauspielers der Epoche, David Garricks (1717–1779), in den verschiedensten Rollen liefert; er konzentriert sich dabei – ähnlich wie Lessing und Nicolai – vor allem auf verschiedene charakteristische Details [...].¹⁷

Der Versuch, die Gattung metaphorisch als »Porträt« von Rollen zu fassen, scheint sich stützen zu lassen durch eine Formulierung Lichtenbergs in besagten *Briefen aus England*: »Dieses waren wieder ein paar Pinselstriche an seinem Porträt als Garrick. Nun noch ein paar am Hamlet« (BE: 340). Wie ein Künstler im Atelier arbeitet der Autor abwechselnd an einem *Porträt* und einem *Rollenporträt* und damit an zwei Bildtypen, die sich in der abendländischen Kunst erstmals in Bezug auf Garrick deutlich ausdifferenzierten.¹⁸ Damit ist der Begriff

15 Doll/Erken: Theater, 68.

16 Sie greift damit eine Begriffsprägung auf, die schon um 1900 geläufig war, siehe II.5.1.

17 Fischer-Lichte: Geschichte des deutschen Theaters, 133.

18 Siehe Wind: Schauspielporträts, bes. 107–119. Allerdings versteht Wind unter einem »Rollenporträt« auch ein Bild, das Garrick in der »Rolle« des Prologschriststellers oder auch in der »Rolle« des zwischen tragischer und komischer Muse Hin- und Hergerissenen zeigt. Für Wind sind deshalb »die Schauspielporträts von Reynolds fast durchweg *Rollenporträts*, während Gainsborough ausnahmslos den Schauspieler aus seiner Rolle herausnimmt, ihn in einen Gesellschaftsmenschen zurückverwandelt und ihn in seiner Zuständigkeit als Gesellschaftsmensch so natürlich schildert, daß man die Berufsfunktion des Schauspielers dabei überhaupt nicht bemerkt« (ebd. 106). Demgegenüber beschränke ich den Begriff »Rollenporträt« auf graphische oder verbale Darstellungen von Schauspielern in einer spezifischen dramatischen Rolle.

Rollenporträt zwar eine brauchbare Metapher, um einen Teilaspekt der *Briefe aus England* zu kennzeichnen, nicht aber für den gesamten Text. Wie bereits der Titel meiner Studie signalisiert, werde ich die Gattung unter dem Leitbegriff »Mimen-Ekphrasis« untersuchen, der sie als Objekt der Analyse vor dem Hintergrund einer spezifischen Tradition sichtbar machen soll. Da diese Begriffsbildung aber einigermaßen voraussetzungsreich ist, möchte ich zu ihr in mehreren Zwischenschritten hinführen, die mit einem mehrfachen Perspektivwechsel einhergehen, nämlich von der Theaterwissenschaft über Interart Studies und Intermedialitätsforschung zur antiken Rhetorik. Gerade die Kombination der Perspektiven erlaubt es, den Gattungscharakter dieses Textkorpus herauszuarbeiten und seine Attraktivität als literaturwissenschaftlichen Untersuchungsgegenstand deutlich zu machen.

Zunächst gehe ich davon aus, dass die Theaterwissenschaft eine Textgattung entdeckt hat, die (wenigstens im deutschen Sprachraum) im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts entstanden ist und dadurch bestimmt werden kann, dass sie (im impliziten oder expliziten Widerspruch zu Schillers *Wallenstein-Prolog*) die Schauspielkunst großer Darsteller beschreibt. Sie sei also zunächst ›Schauspielkunstbeschreibung‹ oder auch, verdeutlichend, ›Schauspielkunst-Beschreibung‹ genannt. Nun ist zu fragen, in welchem Sinn es sich hier um eine literarische ›Gattung‹ handelt und was deren Besonderheiten ausmacht. Dabei orientiere ich mich an Klaus W. Hempfer, da seine Monographie *Gattungstheorie* und sein Artikel im *Reallexikon der Literaturwissenschaft* die wohl bewährtesten germanistischen Referenzen für Gattungsbildung darstellen.¹⁹ Hempfer unterscheidet sechs Verwendungsweisen des Ausdrucks »Gattung«, von denen hier die vierte und fünfte einschlägig sind, nämlich

(4) die als ge- und bewußte Normen die Produktion und Rezeption von Texten bestimmenden ›historischen Textgruppen‹ wie Verssatire, Fabel, Ode, Tragödie usw.

(5) Untergruppen von (4) als typologische und/oder historische Spezifizierungen wie Briefroman, Bürgerliches Trauerspiel, anakreontische Ode usw.²⁰

19 Siehe Müller: Korpusbildung, 24; Dunker: Terminologien und Gattungsnamen, 25; Spörl: Inhalt als Bestimmungskriterium, 35. Dagegen halte ich die von Harald Fricke vorgeschlagene heuristische Unterscheidung zwischen einer rein deskriptiv bestimmbareren ›Textsorte‹ und einem historischem ›Genre‹, das ab einem bestimmtem Zeitpunkt etabliert sei (Fricke: Norm und Abweichung, 132–138), keineswegs für ein Kennzeichen der »elaborierteren Gattungstheorien der letzten Jahrzehnte« (Fricke: Invarianz und Variabilität, 20), sondern für einen Irrweg: Wie Borgstedt zu Recht kritisiert, »wird mit der ›Etabliertheit‹ der Textsorte ein kontextbezogenes Prädikat eingeführt, das selbst synchronistisch und ahistorisch gedacht wird«; zudem ist Genre in dieser Spezialverwendung »terminologisch verwechselbar und unübersetzbar« (Borgstedt: Topik des Sonetts, 8–11, hier 10).

20 Die übrigen sind (1) »die Sammelbegriffe Epik, Lyrik und Drama oder andere Klassenbildungen wie Gebrauchsliteratur, fiktionale Literatur usw.«, (2) die Staiger'schen »Qualitäten«, (3) »Schreibweisen als Repertoire transhistorischer Varianten wie das Narrative, [...] das

Bei den hier genannten Beispielen handelt es sich um Gattungsbezeichnungen, die bereits früh von den Autoren gebraucht und vom Publikum als rezeptionssteuerndes Signal verstanden wurden. Hempfer empfiehlt, bei Gattungsbestimmungen von solchen historischen Selbstetikettierungen auszugehen.²¹ Im Fall der Schauspiel-Kunstbeschreibung handelt es sich allerdings um eine nachträgliche Gattungsbestimmung, die sich jedoch verstehen lässt als Untergruppe (5) einer »historischen Textgruppe« (4), nämlich der Ekphrasis.²² Dieser Begriff lässt sich allerdings in unterschiedlicher Weise akzentuieren, nämlich, um es zunächst mit dem Titel eines von Gottfried Boehm und Helmut Pfotenhauer herausgegebenen Standardwerks anzudeuten, im Sinne von ›Beschreibungskunst‹ wie im Sinne von ›Kunstbeschreibung‹, wobei sich die zweite Textgruppe systematisch als Untergruppe der ersten verstehen lässt. Diese Zusammenhänge werden in den folgenden drei Kapiteln eingehend erörtert, zunächst jedoch sei auf den Aspekt der nachträglichen Gattungszuschreibung eingegangen.

Zwar ist die nachträgliche Etikettierung einer Gattung ohne Rückgriff auf Selbstetikettierungen eher die Ausnahme, in einigen Fällen aber durchaus etabliert, man denke etwa an das ›Dinggedicht‹²³ oder den ›Bildungsroman‹.²⁴ Die

Komische usw.« und (6) »feste, d. h. metrisch bestimmte Formen« (Hempfer: Gattung, 651, siehe auch Hempfer: Generische Allgemeinheitsgrade, 15f.).

- 21 Der erste Schritt wäre die Zusammenstellung eines Korpus von Texten, die von den Autoren beispielsweise »Ballade« genannt wurden, der zweite Schritt die Abstrahierung typischer Merkmale und ihre Verdichtung zu einer Definition oder einem Merkmalskatalog; auf dieser Grundlage können dann freilich auch Texte mit dieser Etikettierung als untypisch ausgeschlossen und solche mit anderer Etikettierung eingeschlossen werden (Hempfer: Gattungstheorie, 135f., siehe auch Müller: Korpusbildung, 26).
- 22 Ausdrücklich als Gattung deklariert im grundlegenden Aufsatz von Graf: Ekphrasis.
- 23 Der Begriff geht zurück auf Kurt Opperts 1926 erschienenen Aufsatz *Das Dinggedicht. Eine Kunstform bei Mörike, Meyer und Rilke*; die heuristische Ergiebigkeit dieser Gattungskonstruktion betont beispielsweise Burdorf: Gedichtanalyse, 211f.
- 24 Der Begriff »Bildungsroman« wurde zwar schon 1819 von Karl von Morgenstern geprägt, aber erst 1870 von Wilhelm Dilthey im Hinblick auf Goethes *Wilhelm Meister* durchgesetzt (Jacobs: Bildungsroman, 230), allerdings ist er, etwa in seiner Abgrenzung zum »Erziehungsroman«, nicht unumstritten. Siehe grundlegend Schings: Bildungsroman; Voßkamp: Aktualität des Lebens. Auch Peter von Matt greift in seiner Studie *...fertig ist das Mondgesicht. Zur Literaturgeschichte des menschlichen Gesichts* unter anderem auf den Alternativbegriff »Entwicklungsroman« zurück, um zu illustrieren, dass sich eine literarische Gattungen auch im Sinn einer nachträglich gebildeten »literarischen Reihe« verstehen lässt (53–59, bes. 54f.), als »ein Ergebnis der Rezeption, eine Begriffsbildung der Leser« (55). Doch auch als Konstruktion des auf eine »Reihe« zurückblickenden Literaturwissenschaftlers sei dieses Verständnis legitim und möglicherweise aufschlussreicher als Gattungsetikettierungen der Autoren selbst (57ff.) Auf die von mir postulierte Gattung bezogen, glaube ich allerdings, dass es schon früh auch bei den Autoren ein Bewusstsein für die Beschreibung von Schauspielkunst als eigener Gattung gegeben hat, auch wenn dies nicht in einem einheitlichen Begriff greifbar wird, sondern in einleitenden Reflexionen und nicht selten in

Gattung Bildungsroman teilt mit der (hier vorläufig so genannten) Gattung Schauspielkunstbeschreibung die Eigenschaft, sich auf die literarische Darstellung eines spezifischen kulturellen Konzepts zu beziehen, nämlich ›Bildung‹ bzw. ›Schauspielkunst‹, das eine traditionsreiche Praxis aufwertet und neu konturiert. Die Neukonturierung von Schauspielkunst steht im engen Bezug zur Durchsetzung des Literaturtheaters gegen das Improvisationstheater im 18. Jahrhundert.²⁵ Der Zusammenhang lässt sich verdeutlichen, indem man Schillers *Wallenstein*-Prolog mit jenem Text kontrastiert, den Goethe ursprünglich für die Wiedereröffnung des Weimarer Theaters vorgesehen hatte und schließlich dem *Faust* als *Vorspiel auf dem Theater* voranstellte.²⁶ Darin wird der Schauspieler als *Lustige Person* gekennzeichnet, was erstens daran erinnert, dass schon der Begriff ›Schauspieler‹ auf Professionalisierung hindeutet,²⁷ zweitens daran, dass die Akteure der Wanderbühnen meist auf einen Typus, ein Rollenfach festgelegt waren. Darunter war die ›Lustige Person‹ – als Harlekin, Hanswurst, Pickelhering und was der regionalen Ausformungen mehr waren – insofern typisch für den Charakter dieser ›Volks-Belustigung‹, als er besonders ausgeprägt die von allen geforderte Fähigkeit zur Improvisation besaß.²⁸ Dementsprechend lautet das Credo der *Lustigen Person* ganz im Gegensatz zum elegischen Gestus des *Wallenstein*-Prologs:

Wenn ich nur nichts von Nachwelt hören sollte;	75
Gesetzt daß ich von Nachwelt reden wollte,	
Wer machte dann der Mitwelt Spaß?	
Den will sie doch und soll ihn haben.	
Die Gegenwart von einem braven Knaben	
Ist, dächst' ich, immer auch schon was. ²⁹	80

Zwar gab es auch für Wanderbühnen Texte, und selbst die Commedia dell'Arte hatte sogenannte *Szenarien*, doch waren sie lediglich der Ausgangspunkt für die improvisierende Interaktion zwischen Mimen und Publikum.³⁰ Gegen diese Einstellung setzt Goethe den *Dichter*, der etwas ›Echtes‹ schaffen will, das der »Nachwelt unverloren« bleibe, nämlich: Literatur, Text. Gewiss hatte Caroline

Polemiken und Parodien von Kritikern dieser Gattung. Beispiele dafür werden in den Teilkapiteln II.1, III.1, V.1 und VI.1 vorgestellt.

25 Siehe Bauer/Wertheimer: Ende des Stegreifspiels; Haider-Pregler: Des sittlichen Bürgers Abendschule.

26 Ursprünglich geschrieben für »ein anständiges, nicht gar zu langes, schon bekanntes Stück« (zit. nach FGA 7.2 [Komm.], 155).

27 Siehe Kreuder: Schauspieler, 283f.; Mehlin: Fachsprache des Theaters, 217–260, bes. 225ff.

28 Siehe Gaier: Kommentar 1, 28f.; Fischer-Lichte: Geschichte des deutschen Theaters, 73–89. Prägend war die Tradition der Englischen Komödianten (Haekel: Englische Komödianten, darin zum Narren 235–342, zu Grundzügen der Schauspielkunst 257–294).

29 GFA 7.1: 16, V. 75–81.

30 Siehe Fischer-Lichte: Geschichte des Dramas 2, 249–263; Brauneck: Welt als Bühne 2: 49–52.

Neubers symbolische Verjagung des Harlekin von der Bühne im Jahr 1737 das Improvisationstheater keineswegs mit einem Schlag beendet,³¹ 1798 jedoch war das Extemporieren vom Mannheimer Nationaltheater bis zum Weimarer Hoftheater mit Geldstrafen belegt.³² Es galt das geschriebene Wort; Schauspieler hatten sich in seinen Dienst zu stellen, hatten es zu ›verkörpern‹.³³

Was das bedeutete, brachte Goethe selbst 1802 in einem Rechenschaftsbericht über die Entwicklung des von ihm geleiteten Weimarer Hoftheaters auf den Punkt: »Unter den Grundsätzen, welche man bei dem hiesigen Theater immer vor Augen gehabt, ist einer der vornehmsten: der Schauspieler müsse seine Persönlichkeit verleugnen und dergestalt umbilden lernen, daß es von ihm abhänge, in gewissen Rollen, seine Individualität unkenntlich zu machen.«³⁴ Der Begriff ›Rolle‹ impliziert hier, entsprechend seiner Ursprungsbedeutung der auswendig zu lernenden Textrolle,³⁵ ein spezifisches, literarisch fixiertes Drama im Gegensatz zur stehenden Figur. Vor diesem Hintergrund galt die Prämisse, das Tun des Schauspielers werde umso mehr zur ›Kunst‹, je mehr er sich in den Dienst der Wortkunst stelle. So jedenfalls proklamierten dies, gegen eine noch weit ins 19. Jahrhundert reichende Denunziation der Schauspielerei als ›unschöpferisch‹ und dem Drama gegenüber ›parasitär‹,³⁶ Dichter und Theoretiker, die sich der Theaterpraxis zuwandten, wie Gottsched, der Theaterdirektor Goethe und sein Hausdichter und Dramaturg Schiller. An Letzteren erinnert sogar, Peter Matussek zufolge, die Figur des Dichters im *Vorspiel auf dem Theater* »in manchen Zügen«.³⁷ Auch für Verfasser von Schauspielkunstbeschreibungen wie Lessing, Lichtenberg und Johann Georg Schink stand Schauspielkunst im Dienst der ›Rolle‹ als Element des dramatischen Textes, obgleich sie, wie zu zeigen sein wird, »die Individualität des Schauspielers« nicht nur antagonistisch, sondern auch komplementär zur Rolle verstanden. Insbesondere aber versuchten sie, die in Schillers *Prolog* herausgestrichene Flücht-

31 Zumal im Volkstheater des österreichischen Raumes hielt sich die Tradition der komischen Figur und des Improvisierens bis ins 20. Jahrhundert hinein (siehe Fischer-Lichte, 93; Müller/Riha: Kasperletheater für Erwachsene; Müller-Kampel: Hanswurst, Bernadon, Kasperl).

32 Siehe Heßelmann: Gereinigtes Theater, 155–170, 280–296.

33 Siehe Fischer-Lichte: Verkörperung.

34 Weimarisches Hoftheater (GFA 18: 842–850, hier 843). Dass Goethe auch durchaus Sympathien für die Position der komischen Figur hatte, bezeugt sein Romanfragment *Wilhelm Meisters theatralische Sendung* von 1786. Im 8. Kapitel des 3. Buches klagt eine Theater-Prinzipalin, »daß wir um das Extemporieren gebracht sind« (GFA 9: 150), und wirft damit ein kritisches Licht auf die Gottsched'sche Theaterreform (siehe Bender: Grammatik der Schauspielkunst, 12f.). In den *Lehrjahren*, der Umarbeitung des Romans ab 1794, fehlt dieser Passus.

35 Siehe Haß: Rolle, 278.

36 Siehe Košenina: Anthropologie und Schauspielkunst, 20–22; eine Zusammenfassung der zeitgenössischen Vorbehalte in Hebenstreit: Das Schauspielwesen.

37 Matussek: *Faust I*, 362.

tigkeit der Kunst großer Schauspieler in Text und damit in ein »daurend Werk« zu transformieren, das als »Denkmal« fungierte (SSW 271, V. 39, 46).

Zurück zur Gattungsproblematik und zum Vergleich zwischen den posthumen Gattungskonstruktionen ›Bildungsroman‹ und ›Schauspielkunstbeschreibung‹. Es lässt sich noch eine weitere Analogie anführen: Da es in beiden Fällen keine zeitgenössische Gattungsbezeichnung gab, welche bestimmte Rezeptionserwartungen wecken konnte, war die *Orientierung an einem rezeptionsprägenden Prototyp* umso wichtiger, nämlich an Goethes *Wilhelm Meister* bzw. (im deutschen Sprachraum) an Lichtenbergs *Briefen aus England*.

Damit erschöpfen sich die Analogien, und es fallen Unterschiede ins Auge, insbesondere im Hinblick auf die ›historischen Textgruppen‹, deren Untergruppe Bildungsroman und Schauspielkunst-Beschreibung bilden. Im Gegensatz zum Roman begegnet die Beschreibung oder Ekphrasis nämlich sowohl als Teiltext (etwa innerhalb eines Romans) wie als eigenständiger Text, kann fiktional oder faktual sein und als ›Gebrauchsliteratur‹ beziehungsweise ›Kunstprosa‹³⁸ oder auch als ›Literatur‹ im emphatischen Sinn auftreten – in diesen Hinsichten ist sie mit der Anekdote zu vergleichen³⁹ und die ›Schauspielkunstbeschreibung‹ mit der Theateranekdote.⁴⁰

Nach diesen vorläufigen Klarstellungen zur Untergruppe ›Schauspielkunstbeschreibung‹ möchte ich sie in einem nächsten Schritt mit Blick auf die übergeordnete Klasse ›Kunstbeschreibung‹ konturieren: Es geht, anders gesagt, um die Schauspielkunstbeschreibung als ›*Schauspiel-Kunstbeschreibung*‹ aus Sicht der Interart Studies.

2. ›Schauspiel-Kunstbeschreibung‹: eine Textgattung im Zeichen des ›Laokoon-Problems‹

Obwohl Kunstbeschreibungen fiktional sein können, machen faktuale Beschreibungen einen wichtigen Bestandteil der Gattung aus, wenn sie nicht sogar den Regelfall bilden.⁴¹ Zudem ist mit Bernard Dieterle hervorzuheben, dass

38 Siehe Fischer: Gebrauchsliteratur; Schwitalla: Gebrauchstexte; Weissenberger: Theorien der Kunstprosa.

39 Nicht zuletzt aufgrund dieser Zwischenstellung dient die Gattung ›Anekdote‹ in zwei Artikeln des von Rüdiger Zymner herausgegebenen *Handbuchs Gattungstheorie* als Demonstrationsobjekt für Gattungsdefinition (Fricke: Definitionen und Gattungsnormen, dort zunächst als »Wirklichkeitserzählung«, dann als »fiktionale Erzählung« bestimmt, 8f.) bzw. für Korpusbildung (Müller: Korpusbildung, 15).

40 Im Übrigen können Theateranekdoten auch Teiltexthe von Schauspielkunstbeschreibungen werden, siehe II.7, IV.2.3.

41 Ich verstehe unter einer fiktionalen Kunstbeschreibung die Beschreibung eines fiktiven

faktuale Kunstbeschreibungen insofern grundsätzlich anders als fiktionale zu interpretieren sind, als

das Wissen darüber, dass eine Erzählung von einem wirklich existierenden Kunstwerk handelt, dem Lesevorgang und also auch dem Text eine andere Dimension verleiht, unter anderem, indem es die Aufmerksamkeit auf die Mechanismen, die Intensität und die Bedeutung der Bild-Umerzählung richtet. Dann erst wohnt man dem Spektakel einer Text-Bild-Kollision (oder Kollusion) bei, dann erst erlebt man das ›Abenteuer‹ einer Bild-Lektüre.⁴²

Schauspiel-Kunstbeschreibungen nun sind gerade in ihren Anfängen ganz überwiegend faktual, wollen sie doch erklärtermaßen ihren ›flüchtigen‹ Gegenstand für Besucher, welche die Aufführung versäumt haben, vor allem aber für die (in Schillers *Prolog* und Goethes *Vorspiel* thematisierte) Nachwelt festhalten.⁴³ So überrascht es kaum, dass die Gattung nicht von der Literatur-, sondern von der Theaterwissenschaft entdeckt und fast ausschließlich auf ihren theatergeschichtlichen Quellenwert hin befragt wurde. Eine solche Befragung ist – wie die eingangs zitierte Stellungnahmen von Julius Bab bezeugt – besonders dann aussichtsreich, wenn das mimische ›Kunstwerk‹ auch in anderen Texten und graphische Werken und Texte ›übersetzt‹ wurde, die vergleichend und ergänzend herangezogen werden können.

Das Interesse dieser Studie gilt aber nicht der historischen Rekonstruktion des mimischen ›Kunstwerks‹, sondern den Strategien, mit denen Schauspielkunstbeschreibungen versuchen, die – um vorläufig Schillers Begriffe einzusetzen – »Gegenwart« von Schauspielkunst sprachlich zu evozieren und ihren Text zu einem »lebend[en] Denkmal« zu machen. Ich möchte zeigen, dass Schauspielkunstbeschreibung unter diesem Gesichtspunkt ein lohnender Untersuchungsgegenstand für eine intermedial interessierte Literaturwissenschaft ist, nicht weniger, als der beliebte Untersuchungsgegenstand Kunstbeschreibung es unter dem Aspekt der ›Übersetzung‹ eines graphischen in einen verbalen Code ist. Um diesen Zusammenhang zu verdeutlichen, möchte ich das spezifische Interesse der komparatistischen Interart Studies und ihrer neueren Variante, der Intermedialitätstheorie, zunächst auf das sogenannte ›Laokoon-Problem‹ zurückführen,⁴⁴ um vor diesem Hintergrund ein besonderes Interesse des 18. Jahrhunderts auch für Schauspielkunst zu belegen.

Kunstwerks und unter einer faktualen Kunstbeschreibung die eines tatsächlich existierenden. Eine faktuale Kunstbeschreibung kann also auch in einem fiktionalen Text vorkommen.

42 Dieterle: *Erzählte Bilder*, 211. Für eine exemplarische Studie zu fiktionaler Ekphrasis siehe Weidenhiller: *Ekphrasis und Imagination*.

43 Allerdings kann die Beschreibung auch andere Funktionen haben, etwa, wenn, wie von Dieterle für faktuale Kunstbeschreibungen proklamiert, das Interesse am Medienwechsel im Vordergrund steht (siehe I.4, bes. I.4.2).

44 Siehe Port: *Laokoon-Problem*.

Kunstbeschreibungen gelten als besonders lohnender Untersuchungsgegenstand für die Beschäftigung mit einer ästhetischen Streitfrage, die im 18. Jahrhundert erstmals in voller Schärfe zutage trat und in jüngerer Zeit besonders im Zeichen von *iconic* und *visual turn* diskutiert wird. Sie lautet in der Formulierung von Monika Schmitz-Emans:

Besteht zwischen Texten und Bildern eine innere Analogie, eine wie auch immer gartete Entsprechung – oder *kann* eine solche zumindest bestehen? Existiert so etwas wie eine verbindende Tiefengrammatik von Text- und Bildphänomenen? [...] Oder sind Texte und Bilder einander stattdessen unwiderruflich fremd? [...] Stehen sie einander auch dort, wo sie scheinbar und vordergründig ein gemeinsamer Gegenstand oder ein gemeinsames Thema verbindet, ja sogar, dort, wo Texte sich ausdrücklich auf Bilder beziehen und Bilder sich Texten anlagern, unvermittelt und unvermittelbar gegenüber?⁴⁵

Beide Positionen haben eine lange Vorgeschichte. Die *Analogie-These* steht in der Tradition des antiken Modells von den ›Schwesterkünsten‹ Dichtung und Malerei (wobei Malerei meist synekdochisch für bildende Kunst steht). Ihre *loci classici* sind die von Plutarch überlieferte Formel des Simonides, »daß die Malerei eine stumme Poesie, und die Poesie eine redende Malerei sei«,⁴⁶ und die prägnante, wenngleich sinnentstellend verkürzte Formel *ut pictura poesis* aus der *Ars poetica* des Horaz.⁴⁷ Die *Fremdheits-These* geht zurück auf das in der Renaissance entstandene Modell vom *Paragone* der Künste, einem Wettkampf in Bezug auf Wirkung und ›wahrere‹ Repräsentation von Wirklichkeit.⁴⁸ Die bis heute meistdiskutierte Zuspitzung fand sie in Lessings *Laokoon* von 1766, in dem Malerei und Poesie von ihren medialen Voraussetzungen her auf verschiedene Gegenstandsbereiche eingeschränkt werden:

Wenn es wahr ist, daß die Malerei zu ihren Nachahmungen ganz andere Mittel, oder Zeichen gebraucht, als die Poesie; jene nemlich Figuren und Farben in dem Raume, diese aber artikulierte Töne in der Zeit; wenn unstreitig die Zeichen ein bequemes Verhältnis zu dem Bezeichneten haben müssen: So können nebeneinander geordnete

45 Schmitz-Emans: Das visuelle Gedächtnis, 17.

46 So übersetzt Lessing in der *Vorrede* zum *Laokoon* die »blendende Antithese des griechischen Voltaire« (LFA 5.2: 14).

47 Horaz vergleicht poetische Texte, die nur bei einmaliger Lektüre befriedigen, mit Gemälden, die nur bei schlechter Beleuchtung und in einigem Abstand erfreuen, und umgekehrt Texte, die mehrmalige Lektüre verdienen, mit Bildern, die gute Beleuchtung und genaue Begutachtung nicht zu scheuen brauchen (Hor. *Ars* 361–65). Von einer darüber hinaus gehenden Gleichsetzung beider Künste kann keine Rede sein. Allerdings werden in den Einleitungsversen seiner *Dichtkunst* Darstellungen grotesker Wesen in Poesie und Malerei verglichen und verurteilt (Hor. *Ars* 1–37; siehe Hagstrum: *Sister Arts*, 9f.). Einen aktuellen Überblick über die Wirkungsgeschichte des Dictums bietet Arnulf: *Ut pictura poesis*.

48 Siehe Baader: *Agon der Künste*; Pfister: *Paragone*. In diesen Kontext stellen die Ekphrasen namentlich Krieger: *Ekphrasis*; Scott: *Sculpted Words*.

Zeichen, auch nur Gegenstände, die nebeneinander, oder deren Teile neben einander existieren, aufeinander folgende Zeichen aber, auch nur Gegenstände ausdrücken, die aufeinander, oder deren Teile aufeinander folgen.⁴⁹ Gegenstände, die nebeneinander oder deren Teile nebeneinander existieren, heißen Körper. Folglich sind Körper mit ihren sichtbaren Eigenschaften, die eigentlichen Gegenstände der Malerei.// Gegenstände, die auf einander oder deren Teile aufeinander folgen, heißen überhaupt Handlungen. Folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie. (LFA 5.2: 116)

Aus dieser Perspektive musste nicht nur die von Lessing kritisierte poetische Beschreibungsliteratur eines James Thomson, Albrecht von Haller oder Ewald von Kleist als tadelnswerter Versuch erscheinen, die *Grenzen der Malerei und Dichtung* zu überschreiten, sondern auch und insbesondere die Kunstbeschreibung.⁵⁰ Trotz dieses ›Laokoon-Problems‹ aber blieb – wie Gottfried Boehm und Helmut Pfotenhauer im Anschluss an Murray Krieger formulieren – auch nach Lessing »der Wunsch der Sprache, der literarischen zumal, ihr Anderes, das Bild, als scheinbar natürliches Zeichen im Medium der willkürlichen Zeichen fassen zu können«,⁵¹ lebendig und manifestierte sich in Texten, die mit neuen Formen intermedialer Bezugnahmen experimentierten.⁵²

Eine Leitthese meiner Arbeit ist, dass einerseits das neue Bewusstsein für die Eigenheiten der Künste einen wichtigen Grund für die verbreitete, in Schillers *Prolog* besonders prominent formulierte Skepsis gegenüber der Fixierbarkeit von Schauspielkunst darstellt, dass andererseits aber Texte wie Lichtenbergs *Briefe aus England* von der komplementären Suche nach neuen Analogien oder Homologien zeugen. Als erster Beleg kann Lichtenbergs oben zitierte metaphorische Gleichsetzung seiner Garrick-Beschreibung(en) mit gemalten Porträts dienen. Vor dem Hintergrund von Lessings Antithesen fällt auf, dass Lichtenberg nicht von der Vorstellung fertiger Kunst-Werke ausgeht, sondern ein *work in progress* präsentiert (»wieder ein paar Pinselstriche«) und somit ›Zeit‹- und ›Raumkunst‹ einander annähert. Das entspricht Lessings Vorschlag, »Gegenstände«, wenn sie denn überhaupt in ihrer spezifischen Erscheinung dargestellt werden müssten, nach Homers Vorbild durch die Erzählung ihrer Verfertigung zu evozieren.⁵³ Allerdings ist fraglich, ob der Leser nach Lektüre einer solchen

49 **Zur Zitierweise:** Doppelte **Virgeln** stehen für Absätze oder Strophen.

50 Explizit wird diese Konsequenz allerdings erst gezogen in Karl Philipp Moritz' Essay *In wie fern Kunstwerke beschrieben werden können* von 1788/89 (Pfotenhauer: *Signatur des Schönen*, 69; siehe III.1, IV.1).

51 Boehm/Pfotenhauer: Einleitung, 2 (als Zusammenfassung einer Grundthese von Krieger: Problem der *Ekphrasis*, 41–58).

52 Siehe etwa Schmitz-Emans: Die Literatur, die Bilder und das Unsichtbare.

53 Lessings Beispiele sind Junos Wagen (LFA 5.2: 118; siehe II. 5, V. 722–731) und Pandarus' Bogen (LFA 5.2: 122; siehe II. 5, V. 105–111).

Erzählung die ›nebeneinander existierenden Teile‹ des in Handlung umgesetzten ›Körpers‹ als Ganzes vor Augen hat.⁵⁴

Schauspielkunst dagegen lässt sich so zumindest in ihren konsekutiven Aspekten mediumsadäquat erfassen. Überhaupt kommt ihr vom Standpunkt des *Laokoon* aus betrachtet ein medialer Sonderstatus zu: Sie benutzt menschliche ›Körper‹, also Gegenstände der Malerei, um ›Handlungen‹, also Gegenstände der Dichtung, darzustellen.⁵⁵ Ja mehr noch: Sie ›verkörpert‹ konkrete Dichtungen und überwindet damit die zweite für den *Laokoon* konstitutive Dichotomie zwischen ›künstlichen‹ und ›natürlichen Zeichen‹.⁵⁶ Dieses Verständnis spricht etwa aus einer Definition, die von Conrad Ekhof, dem ›deutschen Garrick‹,⁵⁷ stammt: »Die Schauspielkunst ist belebte Bildnerey«. ⁵⁸ Sie manifestiert sich aber auch in der Mode der ›lebenden Bilder‹,⁵⁹ jenem Nachstellen berühmter Gemälde meist im geselligen Rahmen, das sich bis in die Festkultur des Spätmittelalters und vor allem der italienischen Renaissance zurückverfolgen lässt⁶⁰ und das Denis Diderot für das Theater modifizierte: Zu wohlkomponierten *tableaux*⁶¹ soll die Bühnenhandlung in bedeutsamen und/oder besonders bewegenden Momenten erstarren, insbesondere am Schluss einer Szene.⁶² Eng verwandt ist die Kunst der Attitüde, die der körperlichen Nachahmung von Statuen gilt, jedoch als dynamisch verbundene Folge verschiedener Werke oder Posen angelegt ist.⁶³

Schließlich relativiert auch der Diderot-Übersetzer Lessing selbst⁶⁴ seine

54 Diesen Einwand macht bereits Herder im ersten *Kritischen Wäldchen* (Herder: Werke 2, 207 f.).

55 Siehe Fischer-Lichte: *Geschichte des deutschen Theaters*, 122.

56 Aus Platons Dialog *Kratylos*, siehe Hagstrum; konkret schließt Lessing (siehe *Laokoon* Nr. 16 und 17) an Dubos' *Réflexions critiques sur la poésie et sur les peintures* von 1719 an.

57 Zu Ekhoofs Bedeutung für die deutsche Schauspielkunst siehe Sosulski: *Ekhof and the Reform*.

58 Zitiert in Böttiger: *Entwicklung des Ifflandischen Spiels*, 246, siehe III.6.

59 Grundlegend sind Holmström: *Monodrama, attitudes, tableaux vivants*; Langen: *Attitüde und Tableau*; Jooss: *Lebende Bilder*.

60 Dazu Helas: *Lebende Bilder*.

61 Die oxymorale Fügung *tableau vivant* und ihr deutsches Pendant setzten sich erst im 19. Jahrhundert durch, im 18. Jahrhundert sprach man auch im Fall der Nachstellung spezifischer Gemälde meist einfach von *tableaux*, im Deutschen mitunter auch von ›Gemä(h)lden‹ (Jooss: *Lebende Bilder*, 19 f.).

62 Siehe Holmström: *Monodrama, attitudes, tableaux vivants*, 11–39; Langen: *Attitüde und Tableau*; Jooss: *Lebende Bilder*, 44–54; außerdem Godden: ›*Peinture parlante*‹; Berger: *Tableau*; speziell zu Diderot auch Heeg: *Phantasma der natürlichen Gestalt*, 77–80.

63 Siehe zusätzlich zu den in den vorigen Anmerkungen genannten Arbeiten von Holmström, Langen und Jooss neuerdings Baum: *Attitüden*. Das Thema wird aufgegriffen in den Kapiteln III.6.2 und IV.5.3.

64 Sein *Theater des Herrn Diderot* von 1760 vereinigt mit den *Unterredungen über den »Natürlichen Sohn«* (1757) und der Abhandlung *Von der dramatischen Dichtkunst* (1758) sowie den dazu gehörigen Musterstücken diejenigen Schriften, die in Frankreich am entschie-

Entgegensetzung von Raum- und Zeitkünsten im Fünften Stück der *Hamburgischen Dramaturgie* (1767), und zwar im Anschluss an seine im *Laokoon* formulierte Forderung, dass für die unbeweglichen Darstellungen der Kunst »Schönheit«, für die transitorischen Darstellungen der Dichtung dagegen »Wahrheit und Ausdruck« das oberste Prinzip sein sollten:

Die Kunst des Schauspielers stehet hier, zwischen den bildenden Künsten und der Poesie, mitten inne. Als sichtbare Malerei muß zwar die Schönheit ihr höchstes Gesetz sein; doch als transitorische Malerei braucht sie ihren Stellungen jene Ruhe nicht immer zu geben, welche die alten Kunstwerke so imponierend macht. Sie darf sich, sie muß sich das Wilde eines Tempesta, das Freche eines Bernini öfter erlauben; es hat bei ihr alle das Ausdrückende, welches ihm eigentümlich ist, ohne das Beleidigende zu haben, das es in den bildenden Künsten durch den permanenten Stand erhält. Nur muß sie nicht allzu lange darin verweilen, nur muß sie es durch die vorhergehenden Bewegungen allmählich vorbereiten und durch die darauf folgenden wiederum in den allgemeinen Ton des Wohlanständigen auflösen, nur muß sie ihm nie alle die Stärke geben, zu der sie der Dichter in seiner Bearbeitung treiben kann. Denn sie ist zwar eine stumme Poesie, aber die sich unmittelbar unsern Augen verständlich machen will [...]. (LFA 6: 210)

Die Formulierung, Schauspielkunst sei eine »stumme Poesie«, recurriert auf das erwähnte, bereits in der *Laokoon*-Vorrede thematisierte Bonmot des Simonides, »daß die Malerei eine stumme Poesie, und die Poesie eine redende Malerei sei.«⁶⁵ Lessing sieht hier also vom Aspekt der Deklamation ab und konzentriert sich auf Bewegungszeichen, die mit Gesten der bildenden Kunst verglichen werden. Er folgt damit wiederum Diderot, der in seinem Essay *Lettre sur les sourds et muets* von 1749, einem Gründungstext der Gebärden-Semiotik, berichtet, dass er sich im Theater gern die Ohren zuhalte, um zu prüfen, wie weit die Schauspieler ihren Text in Zeichen umsetzen, die »unmittelbar unseren Augen verständlich« sind.⁶⁶ Die Forderung nach sofortiger Verständlichkeit gilt für schauspielerische Bewegungszeichen weit stärker als für bildende Kunst, weil man die Körpersprache einer Figur im »permanenten Stand« mit Muße entschlüsseln kann.

Andererseits hat gerade Lessing in der *Hamburgischen Dramaturgie* dem Aspekt der Deklamation in einem Doppelzugriff von Schauspielkunstbe-

densten zu einer Aufwertung der visuellen Dimension in der Theaterpraxis beitragen (siehe das Nachwort von Klaus-Detlef Müller, ebd. 425–456; Berger: *Tableau*, 133–136; alle französischen Texte in Diderot: *Œuvres Complètes* 10).

65 LFA 5.2: 14; siehe Einf. 4. Auf den Zusammenhang dieser Stelle mit dem *Laokoon* weist bereits Fischer-Lichte hin (*Semiotik des Theaters* 2, 135f.), eingehend zum Verhältnis von *Laokoon* und *Hamburgischer Dramaturgie* Packard: *Lessings Affektsemiotik*.

66 Der Essay *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient* findet sich in Diderot: *Œuvres complètes* 4, 129–243, die erwähnte Passage ebd. 149f.; dazu Fischer-Lichte: *Semiotik des Theaters* 2, 120f.

schreibung und Analyse breite Aufmerksamkeit geschenkt.⁶⁷ Dies ist vom Standpunkt des *Laokoon* aus insofern unproblematisch, als Deklamation an textlich verfasste Figurenrede anschließt und ihre Beschreibung, wenigstens so weit sie diese zitiert, »ein bequemes Verhältnis« zu ihrem Gegenstand aufweist. Generell ist daran zu erinnern, dass Schauspielkunstbeschreibungen zwar darauf gerichtet sind, ein ›Werk‹, das einem transitorischen Medium angehört, in einen Text zu transformieren, dass dieses Schauspielkunst-Werk aber wiederum, wenigstens unter dem Vorzeichen des Literaturtheaters, auf das *ergon* des Dramentextes rekurriert und sich in Bezug zu diesem beschreiben lässt. Insofern teilen alle drei Repräsentationsebenen, die eine Schauspielkunstbeschreibung konstituieren – Drama, Verkörperung und Beschreibung – das Merkmal der Konsekutivität. Andererseits ist Schauspielkunst durch die Gleichzeitigkeit plurimedialer Zeichen charakterisiert, deren Umsetzung in textuelle Nachzeitigkeit eine beachtliche Herausforderung darstellt. Dies gilt für den Verfasser einer Schauspielkunstbeschreibung im 18. Jahrhundert ebenso wie für die Verfasserin einer modernen theaterwissenschaftlichen Aufführungsanalyse; in Kapitel I.5 wird denn auch gezeigt, dass in beiden Textgattungen teilweise vergleichbare Strategien ausgebildet wurden, dieses Problem zu bewältigen.

Grundsätzlich jedoch – so eine zentrale These dieser Arbeit – folgen Schauspielkunstbeschreibungen einem Darstellungsideal, das sie von modernen Aufführungsanalysen ebenso unterscheidet wie von kunstwissenschaftlichen Bildanalysen; sie teilen es jedoch mit den meisten faktualen und fiktionalen Kunstbeschreibungen der Antike und frühen Neuzeit. Gemeint ist das Ideal der ›Lebendigkeit‹ bzw. ›Anschaulichkeit‹, das noch in Julius Babs Behauptung nachwirkt, Bild- und Textquellen vermöchten »der Phantasie ein vollkommen sicheres Bild« spezifischer Schauspielkunst zu geben,⁶⁸ oder auch, Lichtenbergs *Briefe aus England* lieferten »vielleicht die anschaulichste Schilderung schauspielerischer Leistung, die in deutscher Sprache je zustande gekommen ist.«⁶⁹ Dieses Ideal ist auf die römisch-hellenistische Rhetorik zurückzuführen, wo es erst griechisch als *ἐνάργεια*, dann als *evidentia* auftritt und die Gattung der *Ekphrasis* kennzeichnet – nicht im modernen Sinn von ›Kunstbeschreibung‹, sondern im umfassenderen Sinn von ›Beschreibungskunst‹.⁷⁰ Um plausibel zu machen, dass dieses Modell nicht nur historisches, sondern auch systematisches

67 Besonders berühmt ist in dieser Hinsicht das 3. Stück (LFA 6: 196–201), in dem Lessing ausgehend von Ekphofs Deklamation über das Verhältnis von dargestellter und tatsächlich empfundener Emotion beim Schauspieler reflektiert (siehe Roselt: Seelen mit Methode, 124–127).

68 Bab: Kränze dem Mimen, 66.

69 Bab: Kränze dem Mimen, 27.

70 Das prägnante Begriffspaar entlehne ich dem Titel der bereits klassischen Aufsatzsammlung von Gottfried Boehm und Helmut Pfotenhauer.