

Rosemarie Brucher

Schauspiel &
Doppeltes Bewusstsein

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

PROSKENION 4

AISTHESIS VERLAG

PROSKENION

Studien zu Theater und Performance

4

Herausgegeben von Meike Wagner (München, Sprecherin),
Wolf-Dieter Ernst (Bayreuth), Susanne Foellmer (Coventry),
Berenika Szymanski-Düll (München)

Die Buch-Reihe *Proskenion* dient der Förderung neuer Perspektiven in der theaterwissenschaftlichen Forschung. Eine grundsätzliche Offenheit für Genres, Formen und Praxen der szenischen Künste zeichnet *Proskenion* dabei ebenso aus wie theoretischer und methodischer Pluralismus. Die Reihe fördert den Brückenschlag zwischen anglo-amerikanischen und europäischen – insbesondere deutschsprachigen – Diskursen jüngerer und jüngster Theater-, Performance- und Tanzforschung und versteht sich somit als Mittlerin im Feld. Daher werden sowohl deutschsprachige als auch englischsprachige Manuskripte in die Reihe aufgenommen. Eine historisch-kritische Positionierung der theaterwissenschaftlichen Forschung zu fordern und zu fördern, ist ein grundlegendes Anliegen des Herausgeber:innen-Teams. Daher sollen kritische Theorien einen produktiven Denkraum für Theater-, Tanz-, Musik-Analyse bilden und als besonders wirksame Impulsgeber dienen wie etwa:

- Gender-Theorie/Queer Studies – im Hinblick auf Theater als kritische Praxis von den Rändern der Gesellschaft her gedacht, Theater, Performance und Tanz als politischer Aktivismus, als utopischer Impuls
- Körpertheorien – im Hinblick auf Subjekt-Objekt-Verhältnisse, Embodiment und phänomenologische Konzepte
- Postkoloniale Theorien/Postcolonial Studies – im Hinblick auf Machtverhältnisse szenischer Repräsentationen
- Critical Historiography – im Hinblick auf eine kritische Reflexion der Genese historischer Narrative sowie auf Praxen des ‚doing history‘
- Kulturgeschichte/cultural studies – im Hinblick auf gesellschaftliche Determinanten und Materialisierungen von szenischen Kunstpraxen
- Praxis-Theorie-Verbindungen – im Hinblick auf künstlerische Forschung, Forschung als Praxis mit dem close up auf Produktionsprozesse und praktische Theoriebildungen

Proskenion macht es sich zur Aufgabe, insbesondere jungen Wissenschaftler:innen eine Plattform zu bieten. Die Auswahl der Buchprojekte erfolgt durch Board Review und Peer Review. Ein umfassendes Lektorat begleitet den Redaktionsprozess.

Rosemarie Brucher

Schauspiel & Doppeltes Bewusstsein

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

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2024

die
MUK MUSIK UND KUNST
PRIVATUNIVERSITÄT
DER STADT WIEN

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

FWF Österreichischer
Wissenschaftsfonds

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



Publiziert von
Aisthesis Verlag Bielefeld 2024
Oberntorwall 21, D-33602 Bielefeld
Satz: Germano Wallmann, www.geisterwort.de

Open Access (PDF) ISBN 978-3-8498-1994-1
<https://doi.org/10.46479/RBS00007>
Print ISBN 978-3-8498-1993-4
Print ISSN 2942-898X
Online ISSN 2943-7911
www.aisthesis.de

Inhaltsverzeichnis

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

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

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

Bahr (2010 I), 35

I. Schauspiel & die Vielheit des Ich

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

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

1 Bab (1909), 44.

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

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

4 Bab (1909), 4.

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

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

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

5 Reinhardt (1984), 7.

6 Bab (1909), 18.

7 Bab (1909), 13.

8 Bab (1909), 7.

9 Bab (1909), 21.

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

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

10 Bahr (2010 I), 29.

11 Reinhardt (1989), 433.

12 Bab (1909), 44.

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

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

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

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

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

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

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

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

16 Lütkehaus (1989), 13.

17 Lütkehaus (1989), 13.

18 Bahr (2013), 183.

19 Binet (1905), 1.

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

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

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

20 Vgl. hierzu auch Makari (2008).

21 Ribots (1885), 137.

22 Bahr (2010 II), 45.

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

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

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

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

23 du Prel (2008), 89.

24 Dessoir (1896), 21.

25 Baumbach (2012), 86.

26 Bühler-Dietrich (2012), 19f.

27 Vgl. Lessing (1907a).

28 Vgl. Lessing (1907).

29 Vgl. Binet (1896).

30 Martersteig (1900), 32.

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

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

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

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

31 Ernst (2007), 35.

32 Ernst (2007), 35.

33 Conrad (2004), 15.

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

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

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

34 Vgl. hierzu auch Marx (2008).

35 Jaron/Möhrmann/Müller (1986), 47.

36 Vgl. Otto (2021).

37 Bab (1954), 273.

38 Fischer-Lichte (1993), 263.

39 Vgl. Balme (1988).

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

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

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

40 Martersteig (1900), 22.

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

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

41 Ellenberger (2005), 557.

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

43 Janet (1886), 139.

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

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

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

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

44 Dessoir (1896), 22.

45 Binet (1905), 43.

46 Binet (1903), 98.

47 Binet (1903), 147.

48 Binet (1903), 153.

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

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

49 Hallet (2010), 293f.

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

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

50 Hallet (2010), 293.

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

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

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

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

52 Bernhardt (1983), 340f.

53 Kraus (1973), 110.

54 Simmel (1996), 442f.

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

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

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

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

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

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

⁵⁶ Bab (1915), 39.

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

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

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

58 Coquelin (1883), 42.

59 Archer (1888), 168.

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

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

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

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

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

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

61 Mach (1906), 10.

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

63 Platon (2001), 398a, 217.

Sokrates' Position basiert auf verschiedenen Argumenten, welche jedoch an dieser Stelle allesamt um die Ideale von Einheit und Beständigkeit kreisen.

So betrifft die zentrale Grundannahme des gesamten Argumentationsstrangs die Gefahr, die dem Charakter des Nachahmenden im Moment der Nachahmung drohe, d. h. die Frage, „inwieweit der Gefühlsinhalt der darzustellenden Individualität in den des Schauspielers übergehe.“⁶⁴ Dieser könne nämlich, so Sokrates, durch mimetisches Handeln transformieren bzw. das, was man nachahmt, könne sich festsetzen, also in Form einer mimetischen Angleichung „zur Natur“ werden. Man internalisiere folglich etwas permanent, was man bloß nachzuzahlen glaubte. So Sokrates: „Oder hast du nicht bemerkt, daß die Nachahmungen, wenn man es von Jugend an stark damit treibt, in Gewöhnungen und in Natur übergehen, es betreffe nun den Leib oder die Töne oder das Gemüt?“⁶⁵ Diese Gefahr der psychologischen Assimilation legt nahe, dass die Wahl des Nachgeahmten von entscheidender Bedeutung ist. Der Identitätswandel würde folglich an Brisanz gewinnen, wenn die nachgeahmte Identität eine moralische Kontamination mit sich brächte. Daher, so Sokrates, sei es von existenzieller Wichtigkeit, wenn überhaupt, dann lediglich nachstrebenswerte Charaktere nachzuzahlen, keinesfalls aber Frauen, Sklaven, feige Männer und Ähnliches. Diese Argumentation Platons ist insbesondere auch aus gendertheoretischer Sicht interessant, da sie auf die Performativität und zugleich Instabilität der Geschlechtsidentität verweist.

In der schauspielerischen Nachahmung dringe folglich etwas – „neue Lebensmöglichkeiten“ aus „unbekannten Sphären“⁶⁶ – in den Nachahmenden ein, sobald dieser sich dem Gegenstand seiner Nachahmung zuwende. Dies habe langfristig, so auch Friedrich Balke, eine „fundamentale Alterisierung“⁶⁷ zur Folge. Es ließe sich aber ebenso argumentieren, dass die Mimesis alternative, bereits vorhandene Charakteranteile mobilisiere und somit eine genuin angelegte Multiplizität zur Geltung bringe. Diese Argumentation wird sich auch bei der Analyse von Max Martersteig wiederfinden. Auf eine solche Option Bezug nehmend stellt auch der Altphilologe Stephen Halliwell fest:

the identification involved in performing or reciting dramatic poetry represents a threat to the soul's unity, because the operation of ‚self-likening‘, the enactment of experiences fictionally other than one's own, requires the

64 Martersteig (1900), 17.

65 Platon (2001), 395c-d, 209.

66 Bab (1909), 44.

67 Balke (2010), 115.

mind to discover within itself, so Plato believes, the nature of what it is brought to imagine.⁶⁸

In beiden Fällen jedoch verschieben sich die Grenzen des Ich, sei es nun nach innen oder nach außen, indem etwas Unbekanntes ein- oder quasi aus dem „Inneren“ hervortritt.

Diese „transformative psychological power“⁶⁹ der Nachahmung blieb, wie beispielhaft an Babs Rede ablesbar, über Jahrhunderte hinweg zentraler Bestandteil schauspieltheoretischer Überlegungen. Ob in Form von (biografischen) Anekdoten⁷⁰, medizinischen Warnungen⁷¹, ethischen bzw. identitätstheoretischen Bedenken⁷² oder auch Theorien zur Schauspielkunst, wie sie als eigenständige Textsorte erstmals im 18. Jahrhundert auftreten, man stößt in der langen Tradition des Diskurses

68 Halliwell (2002), 93.

69 Halliwell (2002), 73.

70 Dahingehend erzählt etwa Bab in dem kurzen Text *Das Paradox vom Schauspieler*, wie der französische Schauspieler Lucien Guitry nach der zehnten Aufführung von Zolas *Totschläger*, in welcher er einen Alkoholiker spielte, einen schweren Herzanfall erlitt, der als typische Folge einer Alkoholvergiftung diagnostiziert wurde. (Bab (1960 III), 270). Auch Seneca weiß bereits von dem singenden Deklamator Gallus Vibius zu berichten, der, Wahnsinn spielend, selbst wahnsinnig wurde, und Plinius steuert die Anekdote eines Schauspielers bei, der Gicht so wahrhaftig nachahmen konnte, dass er tatsächlich an dieser erkrankte. Vgl. hierzu auch Roach (2011). In dem ersten Kapitel seiner Studie befasst sich Roach eingehend mit solcherlei Zuschreibungen in antiken Rhetoriktheorien sowie mit auf diesen aufbauenden Vorstellungen von Schauspiel im 17. Jahrhundert.

71 So versteht beispielsweise Bab „Lampenfieber“ wörtlich als „Fiebererscheinungen“ vor dem Auftritt, die auf den „Schock der Verwandlung“ (272) zurückzuführen seien und sich zu „schwerer Krankheit“ (273) steigern können. (Bab (1960 I). Dieser „Verwandlungskrankheit“ (272) wurden bereits im 17. und 18. Jahrhundert gesundheitsbedrohliche Erregungs- bzw. anschließende Erschöpfungszustände zugeschrieben. Zudem verwiesen Ärzte, wie etwa Edmund Gayton in *Pleasant Notes upon Don Quixot* (1654) oder John Bulwer in *Anthropometamorphosis* (1650), aus medizinischer Sicht auf die Gefahren der Nachahmung für die eigene Identität. (vgl. Roach (2011), Kapitel 1, 23-57)

72 In diesem Sinne schreibt Theodor Lessing beispielhaft: „Und besser, auf jenen Kern zurückgeworfen, sich selber als das vor aller Welt verdammte, gemiedene Tier wiederfinden, als jenen grauenhaften Zustand erdulden, in dem ich nicht mehr weiß, ob „ich“ noch bin, ob „ich“ noch träume und in dem ich schließlich gar zu zweifeln beginne, ob ich den je richtig gelebt habe und Handlungen tat, ungetrieben, aus innigster Freiwilligkeit und aus jenem unausdeutbaren Geheimnis heraus, das in jedem Menschen allen andern unzugänglich und verborgen lebt.“ (Lessing (1907), 13)

zur Schauspieler*in unausweichlich auf deren „Zauber“, ihre Identität „umtauschen und auswechseln“⁷³ zu können.

Für Platon ist dieser unheimliche Zauber Grund genug, seinen Wächtern von Nachahmung gänzlich abzuraten, wobei sowohl ethische als auch identitätstheoretische Überlegungen eine Rolle spielen. So macht die Angst vor der Mimesis zunächst deutlich, dass Platon von einer prinzipiellen und anhaltenden Formbarkeit des Charakters ausgeht. Zwar verfüge ein Mensch über individuelle Veranlagungen, die es mittels Erziehung zu entwickeln und zu festigen gelte – denn ein gerechter Staat ist ein solcher, in dem jeder, so Platons Idiopragieformel, das „Seine erfüllen kann“⁷⁴ –, doch wirken diese keineswegs determinierend. Vielmehr berge jeder Mensch in sich prinzipiell die Vielheit des Seins. Wenn Sokrates im vierten Buch der *Politeia* folglich unterstreicht, Ziel der Erziehung sei es, dass der Heranwachsende „einer wird aus vielen“⁷⁵, so tritt im Umkehrschluss das mögliche Scheitern dieses Projektes vor Augen, dass nämlich die Herausbildung einer einheitlichen Identität von vornherein scheitert.⁷⁶ Diese potenzielle Offenheit und Pluralität des Charakters – „[T]he many selves that Plato sees lurking in every mind“⁷⁷ – werden von Platon als fundamentale Bedrohung empfunden, die es prinzipiell zu vermeiden gilt.

In dieser grundsätzlichen Warnung kommt Platons Ideal eines in sich harmonischen, stabilen, und integren Menschen zum Ausdruck, der nach Ansicht des Philosophen allein tugendhaft wie gleichsam glücklich sein kann; ein Ideal, dem in seinem Einfluss auf abendländische Subjekttheorie und damit auch auf Theorien zur Schauspieler*in große Bedeutung zukam. Dabei fordert Platon Einheit sowohl in jedem Moment, d. h. die Homogenität der Person, als auch diachron im Sinne von Beständigkeit und Charakterfestigkeit. Es ist folglich nicht nur die Transformation hin zum Schlechteren, die Sokrates besorgt, sondern Transformation überhaupt. Denn dadurch dringe sowohl Heterogenität als auch Unbeständigkeit in die Einheit der Seele ein, wodurch die zentrale Grundlage des idealen Staates, „a harmonious ordering of the soul, in which there are no conflicts or tensions“⁷⁸, gefährdet würde.

Hinter dieser Warnung vor dem Einzug des Heterogenen in die Einheit des Ich steckt jedoch noch eine weiterführende Sorge, vielleicht die eigentliche Sorge des Philosophen. So verändert Nachahmung den Charakter nicht nur einmalig; mimetische Prozesse können sich darüber

73 Bahr (2010 I), 30.

74 Schmitt (2010), 245.

75 Platon (2001), 443e, 357.

76 Halliwell (2002), 93.

77 Halliwell (2002), 95.

78 Moss (2007), 434.

hinaus auch verselbstständigen, können wuchern, und schließlich kann die ihnen eigene Wandlungsfähigkeit – wie bei Woody Allens *Zelig* – zum alleinigen Prinzip von Identität werden bzw. dieses sich dadurch in Multiplizität auflösen. Mimesis formt, verformt und führt schließlich, wird ihr nicht Einhalt geboten, zur Formlosigkeit zurück, welche vor jeglicher (mimetischen) Charakterbildung bestanden hat. Hierbei geht es folglich nicht mehr um spezifische Transformationen oder Vermischungen von Identitäten, sondern vielmehr um jenes proteische Potenzial der uneingeschränkten Wandelbarkeit, das Nietzsche mehr als zweitausend Jahre später als „Vielheit des Ich“ bezeichnen wird. Nicht eine bestimmte Nachahmung werde „zur Gewohnheit und zur Natur“, sondern Nachahmung überhaupt, was schließlich in dem, so Sokrates, „zweigestaltigen oder gar vielgestaltigen Mann“⁷⁹ münde. Ein Mensch ohne singulären Charakter, der viele Personen anstatt eine ist, oder eine multiple Persönlichkeit. Denn auch die psychologische „disaggregation of the mind“⁸⁰, so weiß der französische Mediziner Pierre Janet am Beginn des 20. Jahrhunderts, führe dazu, dass der Charakter mit der Zeit zunehmend „mobile and contradictory“⁸¹ würde: „The patient does not remain long in one and the same moral condition. She passes every moment from affection to indifference, from gladness to sadness, from hope to despair. She seems to be in an unstable equilibrium and to fall every moment from one side to the other.“⁸² Max Dessoir wird Anfang des 20. Jahrhunderts mit Blick auf multiple Bewusstseinszustände von einer „Vielfältigkeit des Ich“⁸³ sprechen. Dabei ist diese identitäre Vielheit, so Platon, nicht im Sinne eines Überschusses, sondern vielmehr als Mangel zu verstehen, der die Drohung impliziert, letztlich nichts bzw. niemand zu sein. Denn, so Lear: „Indeed it is the multifariousness of mimesis that makes full identification with any one character impossible.“⁸⁴ Die Folgen dieser psychischen Unbeständigkeit seien, so Platon, Verwirrung und Zerwürfnis, sowohl für die Seele als auch für den Staat.

Insbesondere der Schauspieler, der gemeinhin Vieles nachahmt, drohe der Gefahr der Charakterlosigkeit zum Opfer zu fallen. Denn es gelte auch für diesen, was Immanuel Kant in Bezug auf den Poeten lehrt: „Poeten sind gemeiniglich ohne allen Character, weil Sie sich in jeden Character in gedanken hinein denken können.“⁸⁵ Dass diese Annahme eines

79 Platon (2001), 397e, 215.

80 Janet (1901), 220.

81 Janet (1901), 221.

82 Janet (1901), 221f.

83 Dessoir (1896), 31.

84 Lear (2011), 198.

85 Kant (1997), 1172.

potenziellen Identitätsverlustes, die über Jahrhunderte hinweg einer der wesentlichen Gründe war, Schauspieler*innen bürgerliche Rechte und soziales Ansehen vorzuenthalten, um 1900 nach wie vor das Denken über die Schauspieler*in und damit zugleich auch deren moralische Bewertung wesentlich beeinflusst, zeigen unter anderem die Schriften des deutschen Philosophen und Schriftstellers Theodor Lessing oder auch die Constant Coquelins. Während Theodor Lessing das Abhandenkommen eines stabilen und kontinuierlichen Ich nach wie vor als ethischen Makel der Schauspieler*in begreift, da sie, gleich einem Parasiten, „aus der Seele der andern“⁸⁶ lebt, versucht Coquelin die soziale Anerkennung für die Schauspieler*in gerade dadurch zu erwirken, diese identitäre Wandelbarkeit als Missverständnis zu entlarven. Denn die Schauspieler*in läge lediglich fremde Häute wie Kleidungsstücke an und ab, ihre eigene Identität bliebe davon aber untangiert. Diesen einzelnen kritischen Stimmen ungeachtet, überwiegen um 1900 solche Ansätze, wie exemplarisch an Bab ablesbar, in denen die identitäre Unbeständigkeit der Schauspieler*in eine positive Umwertung erfährt.

Als prominenter Wendepunkt innerhalb dieses diskursiven Bewertungsprozesses kann Denis Diderots berühmtes *Paradox über den Schauspieler* gelten, das zwischen 1769 und 1773 verfasst, aber erst 1820 posthum publiziert wurde. Dieses greift die Charakterisierung des Schauspielers als „the one who never seems to be himself [...] haunted by not having an identity“⁸⁷ auf und radikalisiert sie zugleich, indem er die Charakterlosigkeit der Schauspieler*in zu deren einzigem Charaktermerkmal erhebt. Demgemäß betont Diderot in Differenz zu Platon, dass es sich hierbei um die Ursache schauspielerischer Begabung, nicht jedoch um eine Folgeerscheinung mimetischer Praxen handeln würde. So stellt der Mann des Paradoxes, d. h. Diderots erster Sprecher, pointiert fest:

Man hat gesagt, die Schauspieler hätten keinen Charakter, denn da sie alle spielten, verlören sie den, den ihnen die Natur gegeben habe, und sie würden falsch wie der Arzt, der Chirurg und der Metzger hart. Ich glaube, man hat die Ursache für die Wirkung genommen. Sie sind nur deshalb fähig, alle zu spielen, weil sie überhaupt keinen haben.⁸⁸

Dem Ideal der Beständigkeit setzt Diderot folglich die radikale Formlosigkeit des Schauspielers entgegen. Hierbei kommen zwei Alternativen in Betracht: Entweder dieser vollzieht eine „unfassbare Loslösung seiner selbst von sich selbst“⁸⁹, er „entledigt“ sich seines Charakters

86 Lessing (1907), 10.

87 Peretz (2013), 118.

88 Diderot (1981), 38.

89 Diderot (1981), 23.

gewissermaßen in einer aktiven Abspaltung, um Raum für eine identitäre Doppelstruktur zu schaffen – worauf ich zurückkommen werde –, oder er verfügt von vornherein über keinen Charakter. Diese zweite Alternative, d. h. die Definition des großen Schauspielers als im Identitätstheoretischen Sinn charakterloses und damit identitätsloses Wesen, macht das Kernstück des Dialogs aus. Denn es ist der, so Diderot, „ohne Charakter Geborene[n]“⁹⁰, der allein für die unbegrenzte Vielfalt möglicher Rollenidentitäten offen ist. So lautet eine der hierfür elementaren Dialogpassagen des Textes:

Zweiter: Wenn man Sie hört, ist der grosse Schauspieler alles und nichts.

Erster: Und vielleicht ist er gerade deshalb, weil er nichts ist, alles mit Auszeichnung, seine eigene Form steht niemals im Gegensatz zu den fremden Formen, die er annehmen muss.⁹¹

Was hier zur Diskussion steht, ist folglich nicht mehr lediglich die vermeintliche Flexibilität sozialer Rollen bzw. die ethische Fragwürdigkeit einer bestimmten Berufsklasse, sondern vielmehr ein Gegenentwurf zu dem auf Identitätslogik basierenden Konzept von Individualität. Denn die „gleichen Anlagen für alle Arten von Charakteren und Rollen“⁹² zu haben, bedeutet letztlich das Fehlen jeglicher Anlagen. So heißt es denn auch weiter:

Zweiter: Die Seele eines grossen Schauspielers ist geformt aus dem zarten Stoff, aus dem unser Philosoph den Weltraum erfüllen würde, der nicht kalt, nicht schwer, nicht leicht ist, der keine bestimmte Form annimmt und der, gleichermassen geeignet für alle, keine behält.

Erster: Ein grosser Schauspieler ist weder ein Klavier, noch eine Harfe, noch ein Cembalo, noch ein Cello. Er hat keinen ihm eigenen Klang, aber er nimmt den Klang und den Ton auf, die zu seiner Rolle passen, und er weiss sich allen hinzugeben.⁹³

In einem ähnlichen Wortlaut beschreibt auch Theodor Lessing Schauspieler*innen als „inhalteleere Gefässe [...], in die erst der Moment des Spiels und die jeweilige Rolle ihren Inhalt füllt.“⁹⁴ Der große Schauspieler vermag folglich nur deshalb alles zu sein, weil er eigentlich nichts ist, weil keine eigene Identität „im Gegensatz zu den fremden Formen steht“. Innerhalb der Logik des Paradoxes ließe sich jedoch zugleich sagen,

90 Diderot (1981), 42.

91 Diderot (1981), 34.

92 Diderot (1981), 17.

93 Diderot (1981), 37.

94 Lessing (1907), 33.

der große Schauspieler ist letztlich nichts, weil er alles ist, weil er „sich allen hinzugeben“⁹⁵ weiß. In diesem Sinne würde gerade das Nichtvorhandensein von Alterität das Zustandekommen von dauerhaften Identitätseffekten verhindern. Indem die Schauspieler*in ausnahmslos „alle Naturen kennen zu lernen und zu kopieren“⁹⁶ vermag, muss eine stabile Differenzierung zwischen sich und anderem, zwischen Identität und Alterität, notwendig scheitern. Vielmehr geht die sich in einer ständigen Bewegung befindliche Differenzbeziehung mit einer Infinität der eigenen Identität einher: Diese ist in ihrer potenziellen Vielheit radikal uneindeutig sowie unabschließbar. Die Schauspieler*in kann folglich in ihrer konsequenten Unbestimmbarkeit als exemplarisch für eine Identität gelesen werden, die immer schon in ihrer Negativität als Nicht-Identität gedacht werden muss. Indem ihre Wandelbarkeit auf der Potenzialität unbegrenzter Identitätsverschiebungen basiert, lässt sie zudem an Jacques Derridas Konzept der *différance* denken, das „die konstituierende, produzierende und originäre Kausalität bezeichnet, den Prozeß von Spaltung und Teilung, dessen konstituierende Produkte oder Wirkungen die *différents* oder die *différences* wären.“⁹⁷ Nachahmung ließe sich folglich als Bewegung des Verschwindens bzw. des sich immer schon vollziehenden Entzugs von Identität fassen. Dahingehend stellt auch Philippe Lacoue-Labarthe in seiner Auseinandersetzung mit Diderot auf den Schauspieler bezogen fest: „Sein Akzent liegt auf Abwesenheit, dem Fehlen jedweder Eigentlichkeit.“⁹⁸

Was bei Platon jedoch noch als fundamentale Bedrohung von Mensch und Gemeinschaft gegolten hatte, gerät bei Diderot und nachfolgenden Denker*innen zur Superiorität. Die Charakterlosigkeit zeichne nicht nur den großen Schauspieler aus, sondern dieser Mensch ohne Charakter, der formlose, kalte Mensch⁹⁹ dient dem französischen Theoretiker nun insgesamt als Sinnbild eines überlegenen Menschentyps, worauf auch der Vergleich mit dem zarten Stoff des Äthers, als fünftes Element, das masselos und unveränderlich ist, verweist. So Diderot: „Ich habe eine hohe Meinung von der Begabung eines grossen Schauspielers. Ein solcher Mensch ist selten, sehr selten, und vielleicht grösser als der Dichter.“¹⁰⁰

Unterstreicht Diderot somit die Außergewöhnlichkeit des charakterlosen Schauspielers, so war es Platon gerade daran gelegen, mit dessen Verbannung aus dem idealen Staat auf eine Gefahr hinzuweisen, die

95 Diderot (1981), 37.

96 Diderot (1981), 34.

97 Derrida (2004), 118.

98 Lacoue-Labarthe (2003), 24 ; vgl. hierzu auch Brucher (2019).

99 Vgl. Lethen (1994).

100 Diderot (1981), 37.

prinzipiell jeder Person droht, d. h., die letztlich gerade nicht exzeptionell ist. In diesem Sinne führt auch Halliwell aus: „The many selves into which the soul can be diffracted exist potentially within each person; Plato’s philosophical psychology declares that the possibility of this disordered or constantly changing multiplicity is given by the very nature of the human mind.“¹⁰¹ Vor diesem Hintergrund lässt sich folgern, dass es letzten Endes der Schutz von Identität per se ist, der Platon solch strenge Kritik an mimetischen Verfahren üben lässt. Dahingehend stellt auch Hans-Thies Lehmann fest: „Der Mimesis möchte Platon die Daseinsberechtigung im Staat absprechen, weil sie mit der Gefahr der Selbstauflösung der Person verknüpft ist.“¹⁰²

Ob nun aber als bedrohliche Selbstauflösung oder als genuine Durchlässigkeit verstanden, für ein solches aus mimetischen Prozessen resultierendes proteisches Ich war die Schauspieler*in über Jahrhunderte hinweg geradezu sinnbildlich geworden. Es verwundert daher nicht, dass sie um 1900, als der illusorische Charakter jeglichen Festhaltens an stabilen Identitäten zu einem fixen Bestandteil des kulturellen Denkens avancierte, als exemplarische „Verkörperung“ eben jener gedanklichen Revolution fungieren konnte. Denn wie die Schauspieler*in ihre Rollen wechselt, so sind es auch ganz „fremde, mächtige Dinge, über deren Natur wir garnichts wissen, [...] die in uns einströmen und aus uns ausströmen und durch deren beständigen Wandel und Durchgang wir sind – Wo aber ist der feste Punkt. Was sind „wir“ da noch? Was für eine Berechtigung hat es da, „Ich“ zu sagen? Was ist eine Persönlichkeit, was ist ein Charakter.“¹⁰³

Schauspiel und Pluralismuseuphorie um 1900

Affekte fliegen an uns vorbei wie der Wind an Bäumen und biegen uns und schütteln uns und das merkwürdige ist, daß wir aber dann glauben, wir Bäume, wir seien es, die den Wind haben, oder seien wohl gar selbst der Wind. Wir lachen den Schauspieler aus, der sich nachher in der Kneipe immer noch als der König fühlt, den er gespielt hat, und sind ihm doch alle gleich, wenn wir ‚Charakter‘ haben: denn ‚Charakter‘ ist doch nur der Wahn, die Rolle fortzuspielen, die wir, in der Hypnose einer Leidenschaft, einen Moment einmal gewesen sind.¹⁰⁴

War Platon das „Ausgiessen und Neu-Beschliessen ihres Ich“¹⁰⁵ noch Grund genug, Schauspieler gänzlich aus seinem idealen Staat zu verbannen

101 Halliwell (2002), 94.

102 Lehmann (1977), 55f.

103 Bahr (2010 I), 33.

104 Bahr (2010 I), 33.

105 Bab (1909), 35.

und seinen Wächtern mimetisches Handeln generell zu verbieten, so versteht Bab nun am Beginn des 20. Jahrhunderts die „geringere Stabilität“ dieser „grossen Menschen“¹⁰⁶ als Überlegenheit. Dahingehend schreibt er über die Schauspieler*in in auf die Postmoderne vorausweisender Pluralismuseuphorie, wo „Pluralitätskompetenz [...] zu einer Bedingung gelingender Subjektivität“¹⁰⁷ werden wird:

Es ist das Wunder, dass die Seele sich enthüllt aus dem Körper heraus, dass sie alle ihre Möglichkeiten entfaltet, anders zu sein, als jenes durch die Physis begrenzte, das wir zu kennen meinen. Es ist das Wunder, das hier offenbart wird: wir sind doch eigentlich viel mehr, als der Mensch, den wir nach rationeller Meinung mit uns herumtragen. Unbekannte grosse Möglichkeiten da draussen gehören zu uns, die wir irgendwie, wenn wir die Macht haben, ergreifen können. Wir können anders sein, können eine neue Persönlichkeit aus uns heraus gestalten.¹⁰⁸

Es lässt sich folglich festhalten, dass von Platon bis Bab – und darüber hinaus – zahlreiche Theoretiker die uneingeschränkte Wandlungsfähigkeit der Schauspieler*in als *die* Essenz ihrer Kunst ausgemacht haben. Denn, so ist man sich einig: „The actor of one part [...] is inferior to the actor who has the command of many.“¹⁰⁹ Doch die jeweiligen Bewertungen dieser Wandlungsfähigkeit sind, wie aufgezeigt, konträr. Diese Differenz in der Bewertung hängt wesentlich von den je zu einer Zeit vorherrschenden Vorstellungen und Idealen von Identität, vom Subjekt, von Charakter, der Person oder dem Selbst ab. Denn, wie die Zuschreibungen, so wechseln auch die Konzepte und Begriffe, mit denen das, was im mimetischen Spiel eine Veränderung erfährt, erfasst werden soll. Schauspieltheorien sind somit immer auch Identitätstheorien eingeschrieben, welche wiederum vor allem im Laufe des 19. Jahrhunderts starken Veränderungen ausgesetzt waren. 1785 hatte der schottische Philosoph Thomas Reid in seinen *Essays on the Intellectual Powers of Man* noch selbstbewusst feststellen können:

The identity of a person is a perfect identity: wherever it is real it admits of no degrees; and it is impossible that a person should be in part the same and in part different; because a person is a *monad* and is not divisible into parts. Identity, when applied to persons, has no ambiguity, and admits not of degrees, or of more and less.¹¹⁰

106 Bab (1909), 32.

107 Welsch (1993), 159.

108 Bab (1909), 21.

109 Coquelin (1926), 22; „le comédien d'une création [...] est inférieur au comédien de plusieurs.“ (Coquelin (1894), 33)

110 Reid (1852), 244; Herv. i. O.

Nur hundert Jahre später war diese scheinbare Gewissheit bereits massiv ins Schwanken geraten, denn, „wie im Umdrehen eines Handschuhs“, war „aus denselben Erkenntnissen, die jene Generation stolz und sicher und rational machte, etwas ganz Irrationales, etwas Unheimliches, etwas Fragwürdiges geworden.“¹¹¹ Diese so genannte Krise des Ich, wie sie Philosophie, Naturwissenschaften und Kunst des 19. Jahrhunderts gleichermaßen erfasste, bezog sämtliche psychisch-mentalen Phänomene ein, wie Wahrnehmung, Gedanken, Gefühle, Erinnerungen und Fantasie. Hierfür waren insbesondere Denker wie Ernst Mach und Friedrich Nietzsche ausschlaggebend, auf welche sich Schauspieltheoretiker explizit bezogen. So beispielsweise Hermann Bahr, dessen Einschätzung nach insbesondere Ernst Mach versprach, „der Philosoph der Zeit zu werden“¹¹².

Tatsächlich war der Einfluss von Machs Hauptwerk *Analyse der Empfindungen* von 1886 sowie der in diesem dargelegten epistemologischen Skepsis, welche die Grundfesten des Ich in Frage stellte und in dem berühmt gewordenen Ausspruch „Das Ich ist unrettbar“¹¹³ kulminierte, auf seine Zeitgenoss*innen enorm. Mach ging davon aus, dass das Ich bloß ein gedankliches, wenn auch aus praktischer Sicht notwendiges Konstrukt sei, das der Mensch benötige, um Vorstellungen zu ordnen. Tatsächlich bestünde dieses aber lediglich aus der Verbindung von Empfindungen respektive Elementen wie „Farben, Töne, Wärmen, Drücke, Räume, Zeiten usw.“¹¹⁴, die wiederum mit Stimmungen und Gefühlen verknüpft seien und so eine Ich-Illusion hervorriefen. Denn über diese Verbindung hinaus gebe es keine Substanz. Vielmehr bestünde die „scheinbare Beständigkeit des Ich [...] vorzüglich nur in der Kontinuität, in der langsamen Aenderung.“¹¹⁵ Es sei folglich die „Kette der Erinnerungen“, die den „Grundstock des Ich“¹¹⁶ ausmache. So Mach:

Nicht das Ich ist das Primäre, sondern die Elemente (Empfindungen) [...]. Die Elemente bilden das Ich. Ich empfinde Grün, will sagen, daß das Element Grün in einem gewissen Komplex von anderen Elementen (Empfindungen, Erinnerungen) vorkommt. Wenn ich aufhöre Grün zu empfinden, wenn ich sterbe, so kommen die Elemente nicht mehr in der gewohnten geläufigen Gesellschaft vor. Damit ist alles gesagt. Nur eine ideale denkökonomische, keine reelle Einheit hat aufgehört zu bestehen. Das Ich ist keine unveränderliche, bestimmte, scharf begrenzte Einheit. Nicht auf die Unveränderlichkeit, nicht auf die bestimmte Unterscheidbarkeit

111 Bab (1909), 25.

112 Bahr (2010), 26.

113 Mach (1906), 20.

114 Mach (1906), 1.

115 Mach (1906), 3.

116 Mach (1906), 3.

von anderen und nicht auf die scharfe Begrenzung kommt es an, denn alle diese Momente variieren schon im individuellen Leben von selbst, und deren Veränderung wird vom Individuum sogar angestrebt. Wichtig ist nur die Kontinuität.

Mit diesem Ansatz einer assoziativen Gedächtnistheorie ist Mach in der theoretischen Nähe zu Ribot zu verorten. Das Ich ist folglich als praktische Konstruktion das Resultat von Empfindungen und nicht umgekehrt. Und so kommt Mach denn auch zu dem Schluss:

Der einfachen Wahrheit, welche sich aus der psychologischen Analyse ergibt, wird man sich auf die Dauer nicht verschließen können. Man wird dann auf das Ich, welches schon während des individuellen Lebens vielfach variiert, ja im Schlaf und bei Versunkenheit in eine Anschauung, in einen Gedanken, gerade in den glücklichsten Augenblicken, teilweise oder ganz fehlen kann, nicht mehr den hohen Wert legen.¹¹⁷

Neben diesen wahrnehmungs-, erkenntnis- und identitätstheoretischen Überlegungen ist es insbesondere die facettenreiche Entdeckung des Unbewussten, welche nun die bislang gültigen Vorstellungen vom Ich massiv erschüttert. So zählte prominenterweise Nietzsche den Glauben an das Primat des Bewusstseins im Seelenleben zu den „Grundirrtümern in der Geschichte metaphysischen Denkens“¹¹⁸ und stellte stattdessen fest, es „dämmert uns (jetzt erst) die Wahrheit auf, dass der allergrösste Theil unseres geistigen Wirkens uns *unbewusst, ungefühl* verläuft.“¹¹⁹ Auf diesen sich im 19. Jahrhundert ereignenden Umbruch im Denken verweisend, führte auch Freud seine viel zitierte Erkenntnis, dass „*das Ich nicht Herr in seinem eigenen Haus*“¹²⁰ sei, mit der er seinem Verständnis nach die dritte große narzisstische Kränkung der Menschheit benannte, bis auf Schopenhauer zurück, „dessen unbewußter ‚Wille‘ den seelischen Trieben der Psychoanalyse gleichzusetzen ist“¹²¹; eine Annahme, die viele Denker*innen im ausgehenden 19. Jahrhundert teilten.

Vor dem Hintergrund dieser Entwicklungen erfährt die Multiplizität der Schauspieler*in eine signifikante Aufwertung und damit ungeahnte Relevanz. In der Folge kann der Schauspieler*in nun verstärkt, wie beispielhaft ablesbar an Babs Feststellung, diese sei nichts „*als ein besonders krasser Fall des Menschen überhaupt*“¹²², eine exemplarische anthropolo-

117 Mach (1906), 20.

118 Gödde (2002), 177.

119 Nietzsche (1999 II), 559; Herv. i. O.

120 Freud (1999 II), 11; Herv. i. O.

121 Freud (1999 II), 12.

122 Bab (1960 II), 267; Herv. i. O.

gische, identitätstheoretische bzw. psychologische Position zugeschrieben werden. Denn das, „was der Schauspieler dort auf der Bühne tut, ist ja unser eigentliches Lebensgeschäft. Das tun wir ja, wenn wir uns entwickeln, wenn wir ein Mensch, ein Eigenes, eine Persönlichkeit werden wollen.“¹²³ Wenn folglich das Menschenbild historisch hinterfragt wird, so Gerda Baumbach, kommen „auch Metapher und Analogie vom Schauspieler als Doppelgänger oder Modell des Menschen in Gebrauch“¹²⁴ (142). In diesem Sinne findet sich auch in Bahrs *Dialog vom Tragischen* die Feststellung:

Wir alle sind Schauspieler, wir verleugnen und verwandeln uns so, daß wir oft selber vor uns erschrecken, und immer heftiger empfinden wir, daß alles Leben Verwandlung ist und daß wir nichts sein, aber alles werden können. Was uns daran erinnert, uns darin bestärkt, daß auch unser stolzes Ich nur die Illusion einer Erregung ist, die mit dieser gleich wieder verlischt, das hilft uns unserer neuen Wahrheit bewußt zu werden, die eben erst, langsam und still, in der Menschheit aufzudämmern beginnt.¹²⁵

Auf soziologischer Ebene ist es Georg Simmel, der in seinem Text *Zur Philosophie des Schauspielers* (1908) diesen als Vorbild des modernen Menschen erkennt, der sich in einer Heterogenität gesellschaftlicher Rollen wiederfinden muss und zugleich seine Individualität bewahren soll. Diese Gedanken werden in Erving Goffmans Studie *The Presentation of Self in Everyday Life* (1959) ihre Fortsetzung erfahren, in der Goffman alltägliche Interaktionsprozesse als Formen der Selbstinszenierung untersucht. So resümiert Bettina Conrad: „In der schöpferischen Bildung der Rollenidentität als symbolischer Einheit versinnbildlicht der Schauspieler paradigmatisch die Dynamisierung der Ich-Kategorie innerhalb der Moderne.“¹²⁶ Dabei wird der Schauspieler*in um 1900 nicht nur eine exemplarische, sondern hierin zugleich auch eine pädagogische Funktion zugesprochen. An dem „Schauspieler als Erzieher“¹²⁷, der „das neue Geschlecht beherrschen wird, das uns erfüllt“¹²⁸, gilt es folglich nicht nur „eine neue Art von Menschen“¹²⁹ zu erkennen, sondern zugleich auch anhand eben dieser Erkenntnis, jenen neuen Menschen individuell zu akzeptieren bzw. sich diesem anzugleichen. Der Schauspieler*in wird folglich auf der Schwelle zum 20. Jahrhundert eine zentrale

123 Bab (1909), 34.

124 Baumbach (2012), 142.

125 Bahr (2010), 32.

126 Conrad (2004), 210.

127 Bahr (2010), 35.

128 Bahr (2010), 35.

129 Bahr (2010), 12.

kulturpädagogische Funktion zugeschrieben. In diesem Sinne schließt Julius Bab sein eingangs zitiertes Plädoyer denn auch mit den Worten:

Weil wir dieses unser eigenstes Geheimnis verstehen können im Schauspiel, weil diese Stärkung unseres Selbstgefühls, unseres Individualitäts-Gefühls, dieser Mut, an unsere eigene bewusste schöpferische Tätigkeit als Bildner eines Selbst zu glauben, aus der Schauspielkunst wieder erwachsen kann, deshalb scheint es mir so wichtig, dass diese Kunst in Ehren gehalten werde [...].¹³⁰

Bevor ich im Folgenden anhand einzelner Fallanalysen systematisch die Zusammenhänge von Schauspiel- und Dissoziationstheorien erarbeite, soll zunächst ein erster Einblick in die bewusstseinstheoretischen Fragestellungen um 1900 geboten werden. Auf die zentralen Themenfelder doppeltes Bewusstsein, Automatismus, Hypnose, Suggestion und Somnambulismus wird in den Folgekapiteln ausführlicher eingegangen werden.

Die Entdeckung des Un(ter)bewussten in den Psychowissenschaften

Wir tragen gleichsam eine verborgene Bewusstseinsphäre in uns, die, mit Verstand, Empfindung und Willen begabt, eine Reihe von Handlungen zu bestimmen fähig ist. Das gleichzeitige Zusammensein beider Sphären nenne ich Doppelbewusstsein.¹³¹

Im Laufe der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts nimmt das Interesse an veränderten Bewusstseinszuständen sukzessive Gestalt an und avanciert in der Folge zu einem zentralen Forschungsgegenstand der sich etablierenden und zugleich ausdifferenzierenden Psychowissenschaften. Dabei rücken insbesondere solche Prozesse in den Fokus, wo eine intelligente Handlung, jedoch scheinbar ohne Kenntnis der handelnden Person, zu beobachten ist – „involuntary movements, unconscious and yet intelligent“¹³². So beispielsweise beim automatischen Schreiben, dem somnambulen Sprechen oder – in seiner ausgeprägtesten Form – bei alternierenden Persönlichkeitszuständen. Für das Bewusstsein selbst und für solcherart veränderte Bewusstseinszustände wurden je nach theoretischer Ausrichtung verschiedene Erklärungen angenommen. So galt das Bewusstsein materialistischen Ansätzen, wie sie in England und

130 Bab (1909), 45.

131 Dessoir (1896), 11.

132 Janet (1901), 427.

Deutschland führend waren, als Begleiterscheinung physiologischer Prozesse, die jedoch auf diese Prozesse selbst kaum Einfluss nehmen würden. Dementsprechend würden bei einem temporären Ausfall des Bewusstseins, wie er beispielsweise den Somnambulismus kennzeichne, physiologische Prozesse fortgesetzt werden. Wahrnehmungen und darauf basierende Adaptionshandlungen fänden weiterhin statt, wie dies auch bei gewohnheitsmäßigen oder instinktiv durchgeführten Handlungen der Fall sei. Das Unterbewusste bzw. auch ein scheinbar zweites Bewusstsein im Sinne einer Persönlichkeitsspaltung wären demnach automatisierte physiologische Prozesse in Abwesenheit von Bewusstsein.

Diesem Ansatz wurde jedoch im ausgehenden 19. Jahrhundert von Denkern wie Pierre Janet, Alfred Binet oder auch Max Dessoir das Argument entgegengebracht, dass die untersuchten Prozesse ohne primäres Bewusstsein häufig zu komplex seien, wie beispielsweise komplizierte Rechen- oder Schreibaufgaben, um bloße Automatismen sein zu können. Stattdessen würden sie einen eigenständigen intelligenten Charakter aufweisen. Die untersuchten Patient*innen würden nicht nur bereits bekannte Handlungen wiederholen, sondern in interpretierender Weise auf ihre Umwelt reagieren. So argumentiert Binet mit Blick auf seine Experimente zum automatischen Schreiben: „Automatic writing does not only serve to express sensations perceived by the second consciousness; it is likewise able to express the thoughts that this second consciousness spontaneously combines.“¹³³ Der strittige Punkt der Auseinandersetzung war folglich nicht, ob alternierende Bewusstseinszustände prinzipiell möglich wären, sondern vielmehr ob man diesen ein eigenständiges Bewusstsein, eine eigenständige Intelligenz zuschreiben könne. Jene eigenständige Intelligenz, so die französischen Theoretiker, würde gleichsam außerhalb des gewohnten Ich wirken, was die in zahlreichen Versuchen getesteten unterbewussten kognitiven Fähigkeiten nahelegten. So Janet:

Diese Phänomene scheinen zu einem besonderen Bewusstsein unter dem normalen Bewusstsein eines Individuums zu gehören. Dies ist keine Erklärung ohne Zweifel, sondern die Feststellung einer Tatsache, so merkwürdig sie auch erscheinen mag, und wir werden diese Beobachtungen, indem wir diese Handlungen fortan als unterbewusste Tatsachen bezeichnen, die ein Bewusstsein unter dem normalen Bewusstsein haben, bloß zusammenfassen, auch wenn wir, wenn wir sie besser kennen, mit größerer Präzision auf ihre Natur zurückkommen werden.¹³⁴

133 Binet (1905), 25.

134 Janet (1889), 265; „Ces phénomènes semblent appartenir à une conscience particulière au-dessous de la conscience normale de l'individu. Ce n'est pas là une explication sans doute, c'est la constatation d'un fait, si bizarre qu'il

Für diese „Entdeckung des Unbewußten“ sind nach Henri Ellenbergers gleichnamiger seminaler Studie insbesondere drei Einflüsse maßgeblich, die im Folgenden kurz ausgeführt werden: Franz Anton Mesmers Theorien und Versuche zum thierischen Magnetismus, das vermehrte Interesse an Fällen von Somnambulismus, das mit den neu entdeckten Möglichkeiten, diesen künstlich zu evozieren, einhergeht, sowie die daraus hervorgehenden systematischen Experimente zu Hypnose.¹³⁵

Der 1734 geborene Arzt Franz Anton Mesmer vertrat die Lehre, dass alle organischen Körper mittels eines unsichtbaren magnetischen Fluidums, Allflut, Lebensfeuer oder „*gravitas animalis*“ genannt, mit anderen Körpern auf der Erde, Himmelskörpern und dem gesamten Universum verbunden seien. Wenn dieses Fluidum, das auch den menschlichen Körper durchdringe, blockiert bzw. ungleich verteilt sei – beispielsweise durch ungünstige Kräfteeinwirkungen der Planeten –, komme es zur Entwicklung von Krankheiten. Dabei diene das Nervensystem als primärer Leiter des Fluidums, das wiederum als „das nervenbelebende Princip selbst, oder doch mit ihm sehr nahe verwandt“¹³⁶ gedeutet wurde. Dem Magnetiseur falle es zu, dieses blockierte Fluidum in Form von „heilsamen Krisen“ zu konzentrieren und schließlich wieder in gleichmäßigen Fluss zu versetzen: „Ziel jeder magnetischen Therapie ist folglich die Wiederherstellung der Harmonie im Körper des Patienten sowie die harmonische Vereinigung des Menschen mit der ihn umgebenden Natur und seinen Mitmenschen.“¹³⁷ Hierfür setzte Mesmer zunächst Magneten ein, kam aber um 1776 zu dem Schluss, dass die heilende Wirkung nicht den Magneten, sondern dem physischen Einfluss des behandelnden Magnetiseurs zuzuschreiben sei, der hinsichtlich des vermuteten feinen Fluidums über besondere Kräfte verfüge. Somit handle es sich beim Magnetismus um „ein Übertragungsphänomen [...], das die Grenzen des einzelnen Menschen überschreitet, indem er durch das Abgeben und Empfangen dieser Wirkkraft nach außen hin und von außen her durchlässig und empfänglich wird für Wechselwirkungen mit anderen Menschen.“¹³⁸ Dieser im zwischenmenschlichen, sympathetischen Rapport¹³⁹ wirkende Magne-

paraisse, et nous ne ferons que résumer ces observations en appelant désormais ces actes des faits subconscients, ayant une conscience au-dessous de la conscience normale, quittes, quand nous les connaissons mieux, à revenir avec plus de précision sur leur nature.“ (Übersetzung, R. B.)

135 Vgl. Ellenberger (2005).

136 *Conversations-Lexicon* (1817), 39.

137 Brucke (2002), 17.

138 Weder (2008), 29.

139 Der Rapport – von franz. Beziehung, Verbindung – bezeichnet die „im eingengten Bewußtseinszustand bestehende (verbale) Verbindung zwischen Hypnotiseur und Hypnotisiertem als eine bes. Art innerer Abhängigkeit

tismus wurde von Mesmer als „thierischer“ bzw. „animalischer“ Magnetismus oder auch als „Lebensmagnetismus“ bezeichnet. Die Begriffe „thierisch“ und „animalisch“ bezogen sich auf die animalischen Anteile des Menschen, die ihn mit anderen Lebewesen verbinden würden. Die Behandlungen erfolgten u. a. durch Handauflegen, „Luftstriche“, d. h. heilsame Streichbewegungen der Hände, den Einsatz von magnetisiertem Wasser oder magnetisierten Bäumen, die Verwendung von Spiegeln oder die Übertragung des Fluidums durch Rohre. Auch spielte bereits bei Mesmer, wie später auch bei der Hypnose, der Einsatz des Blicks durch den Hypnotiseur eine Rolle.

Der thierische Magnetismus gewann an großer Popularität und übte weitreichenden Einfluss auf die romantische Medizin und Philosophie sowie auf die Frühformen der hypnotischen Behandlung aus, blieb aber von Anfang an auch nicht unhinterfragt. So kam eine vom französischen König Ludwig dem XVI. 1784 einberufene Kommission, der u. a. Benjamin Franklin und Antoine Laurent de Lavoisier angehörten, zu dem Schluss, dass die positive Wirkung der Behandlung lediglich auf die Einbildungskraft der Behandelten zurückzuführen sei. Dieser Einwand wird in der Geschichte der dynamischen Psychiatrie, insbesondere im Kontext von Suggestion und Hypnose, wiederkehren. Nichtsdestotrotz wurden 1816 sowohl in Berlin als auch in Bonn Lehrstühle für animalischen Magnetismus eingerichtet. Mesmer hielt bis zu seinem Tod an seiner Theorie eines magnetischen Fluidums fest, weshalb Fragen des Bewusstseins respektive des Unterbewussten bei ihm noch keine Rolle spielten. Dem ungeachtet legten seine Behandlungen der evozierten „Krisen“ den Grundstein für spätere Somnambulismus- bzw. Hypnoseexperimente.

Die Entdeckung des künstlich induzierten Somnambulismus, d. h. des magnetischen Schlafs, geht auf den Mesmer-Schüler Marquis de Puységur, eigentlich Armand Marie Jacques Chastenot, zurück. Puységur, der auf seinem Landgut bei Soissons magnetische Behandlungen durchführte, fiel 1784 bei einem seiner Patienten, dem Bauer Victor Race, auf, dass dieser während der Behandlung in einen scheinbar schlafenden Bewusstseinszustand verfiel, dabei aber ansprechbar blieb und sogar über geschärfte Sinneswahrnehmungen verfügte. In der Folge gelang es ihm, diesen Zustand der „vollkommenen Krise“ auch bei anderen Patient*innen hervorzurufen. Seinem Charakter nach wurde der auf diese Weise evozierte magnetische Schlaf mit dem natürlichen Schlaf oder dem natürlichen Somnambulismus, d. h. dem Schlafwandeln, in

und Bereitschaft zur Realisierung der gegebenen Suggestion.“ (Lexikon der Psychologie (1997), 1840f.). Mesmer definiert ihn schlicht als das „Einverständnis zweier Willen“. (Mesmer (1812), 65)

Verbindung gebracht, von denen er sich, so die Annahme, nur dem Grad nach unterscheidet.

Nach Carl Alexander Ferdinand Kluges Publikation *Versuch einer Darstellung des animalischen Magnetismus als Heilmittel* (1811) ließen sich insgesamt sechs magnetische Grade unterscheiden, wobei zunächst lediglich somatische Symptome wie ein beschleunigter Puls, Müdigkeit oder Hautrötungen auftreten würden. Ab dem dritten Grad, dem magnetischen Schlaf, befände sich der Körper in einem schlafähnlichen Zustand, der mit Amnesie einherginge.¹⁴⁰ Als vierten Grad bezeichnete Kluge Puységurs „vollkommene Krise“, die oft erst nach wiederholten Behandlungen eintrete. Die magnetisierte Person erwache nun „in dem magnetischen Schlafe, nicht aus ihm“¹⁴¹. In diesem Zustand, den Puységur auch als „künstlichen Somnambulismus“ bezeichnete, vermochten einige Patient*innen ihre eigenen Krankheiten zu diagnostizieren und geeignete Heilmethoden vorzuschlagen. Nach Kluge handle es sich bei dieser autodiagnostischen *Clairvoyance* um den fünften Grad des magnetischen Schlafes. Im sechsten Grad schließlich trete die Betroffene* in eine höhere Verbindung mit der ganzen Natur, die sich auch über Vergangenes und Zukünftiges erstreckte und prophetische sowie telepathische Fähigkeiten einschloße. Die Klarsicht der Somnambul*innen löse sich folglich von Zeit und Raum. Die Verbindung zum Magnetiseur sei dabei so innig, dass die Hypnotisierte* „in dessen Seele zu lesen“¹⁴² vermöge.

Durch die Annahme hellseherischer Fähigkeiten rückte fortan, so Heinz Schott, „die Subjektivität des Magnetisierten in den Mittelpunkt des Interesses: Die Erlebnisse, Äußerungen und Produktionen der Somnambulen wurden jetzt eingehend studiert.“¹⁴³ Puységur legte damit den Grundstein für eine moderne psychowissenschaftliche Forschung, die das betroffene Individuum ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückte und den Willen des Magnetiseurs als zentralen Wirkungsmechanismus ausmachte. 1785 gründete er in Straßburg eine eigene Schule, die *Société Harmonique des Amis Réunis*, die den traditionellen thierischen Magnetismus überlagerte und sogar zum Teil verdrängte.¹⁴⁴ So resümiert Barkhoff mit Blick auf Deutschland:

140 Vgl. Kluge (1815).

141 Conversations-Lexicon (1817), 43. Wie der natürliche Schlaf, so nahm Kluge an, führe auch der magnetische Schlaf zu einer gesteigerten Tätigkeit des Gangliensystems, dem der Instinkt zugeordnet wurde. Dieses dominiere schließlich über das Cerebralsystem, in welchem der Wille verortet wurde. Vgl. hierzu Kluge (1815) § 210, 262f. und § 214, 270.

142 Conversations-Lexicon (1817), 45.

143 Schott (1989), 86.

144 Vgl. hierzu Barkhoff (1995), 27f.

Als der Mesmerismus 1787 nach Deutschland gelangte, tat er dies bereits in der Gestalt des Puysegur-Magnetismus, und auch das romantische Interesse nach der Jahrhundertwende betraf eine Melange aus magnetischen und somnambulen Praktiken und Theoriesplittern und richtete sich oft eher auf die Divinationen der Somnambulen als auf die medizinische Indikation des Verfahrens.¹⁴⁵

Wie Jürgen Barkhoff festhält, kam es in der Folge zu einem Einbezug spiritistischer bzw. okkultur Elemente in den von Mesmer noch als streng wissenschaftliche Methode verstandenen Magnetismus. Praktiken wie etwa das Lesen versiegelter Briefe zogen in der Folge nicht nur wissenschaftliche Vorführungen, sondern auch Varieténummern nach sich. Wichtigste Vertreter dieser „spiritualistischen Wende“ in Deutschland waren Johann Heinrich Jung-Stilling und Justinus Kerner, dessen Buch über seine Patientin Friederike Hauffe unter dem Titel *Die Seherin von Prevorst* (1829) reüssierte.

Als Begründer der wissenschaftlichen Hypnose schließlich gilt der schottische Arzt James Braid mit seiner 1843 publizierte Schrift *Neurohypnology or the Rationale of Nervous Sleep considered in Relation with Animal Magnetism*, in der er dem „magnetischen Schlaf“ bzw. dem „künstlichen Somnambulismus“ erstmals die Bezeichnung „Hypnotismus“ gibt.¹⁴⁶ Dass es sich bei allen drei Formen letztlich um dasselbe Phänomen handelt, galt Forschern des 19. Jahrhunderts, so etwa Joseph Philippe François Deleuze, Alexandre Bertrand, François Joseph Noizet, Jean-Martin Charcot und Pierre Janet, als Gewissheit. Im Zuge seiner Auseinandersetzung mit dem Mesmerismus gelangte Braid in den 1840er-Jahren zu der Einsicht, dass die magnetische Wirkung weder auf ein unsichtbares Fluidum noch auf die magnetischen Fertigkeiten des Hypnotiseurs zurückzuführen sei, sondern auf die gelenkte Konzentration des Blicks der magnetisierten Person. Das anhaltende Starren auf einen möglichst glänzenden Gegenstand habe eine Lähmung der zum Auge gehörenden Nervenzentren zur Folge, auf welcher der künstliche Schlaf basiere. Um jemanden in einen solchen zu versetzen, seien demnach auch keine speziellen magnetischen Fähigkeiten vonnöten, sondern die Hypnose könne, mit einiger Übung, im Prinzip jede Person durchführen. Darüber hinaus sei auch Selbsthypnose möglich. Braid hielt die Hypnose insbesondere für den Einsatz zur Behandlung von Nervenkranken geeignet. Auch experimentierte man schon früh mit dem anästhetischen Potenzial der Hypnose bei chirurgischen Eingriffen, wobei sich diese trotz berichteter Erfolge nicht gegen den Einsatz von Chloroform

145 Barkhoff (1995), 27.

146 Der Begriff ist von dem altgriechischen Wort *hýpnos* (ὑπνος), Schlaf, abgeleitet, nach welchem auch der griechische Gott des Schlafes benannt ist.

durchsetzen konnte. Als anerkannte Heilmethode innerhalb der Psychowissenschaften etablierte sich die Hypnose erst ab den 1880er-Jahren, wofür insbesondere der Internist und Neurologe Jean-Martin Charcot ausschlaggebend war. Charcot, der von 1862 bis zu seinem Tod 1893 die Position eines Chefarztes an der Salpêtrière in Paris innehatte, der zu dieser Zeit größten psychiatrischen Anstalt Frankreichs, und ab 1870 ebendort die Leitung der „Abteilung für Krampfkranke“ übernahm, machte diese im ausgehenden 19. Jahrhundert zur bekanntesten Forschungsstätte der Hysterie und damit einhergehender veränderter Bewusstseinszustände, welche zuvor häufig als bloße Simulationen abgewertet wurden. Eine elementare Rolle bei der Erforschung der Hysterie spielte die Hypnose, der Charcot nun, zumindest für die Zeit seiner Tätigkeit, den Rang eines ernst zu nehmenden Forschungsinstruments verlieh. Dahingehend schrieb Freud in seinem Nachruf für Charcot:

Die Arbeit Charcots gab dem Thema zunächst seine Würde wieder; man gewöhnte sich allmählich das höhnische Lächeln ab, auf das die Kranke damals sicher rechnen konnte; sie mußte nicht mehr eine Simulantin sein, da Charcot mit seiner vollen Autorität für die Echtheit und Objektivität der hysterischen Phänomene eintrat.¹⁴⁷

Im ausgehenden 19. Jahrhundert lautete die gängige Definition von Hypnose:

Die Hypnose ist eine besondere Methode um einen zentralnervösen Schlaf hervorzurufen, einen künstlichen Somnambulismus, begleitet von Anästhesie, Hypästhesie, Katalepsie und einigen anderen Phänomenen, die mit der kinästhetischen Wahrnehmung und der Intelligenz zusammenhängen.¹⁴⁸

Bei dem ab Ende der 1870er-Jahre beginnenden systematischen Einsatz der Hypnose im Kontext der Hysterie gelang es, mittels Suggestion dieselben Symptome hervorzurufen, wie sie im Rahmen der *grande hystérie*¹⁴⁹ auftraten, wie etwa Krampfanfälle, aber auch eine Spaltung des Bewusstseins samt damit einhergehender Begleiterscheinungen, wie beispielsweise

147 Freud (1999 I), 30.

148 Azam (1887), 9; „L’hypnotisme est un moyen particulier de provoquer un sommeil nerveux, un somnambulisme artificiel, accompagné d’anesthésie, d’hyperesthésie, de catalepsie, et de quelques autres phénomènes portant sur le sens musculaire et l’intelligence.“ (Übersetzung, R. B.)

149 Mit „grande hystérie“ bezeichnete Charcot eine in vier Phasen unterteilte „multiple und komplexe somatoform-dissoziative Störungen“, für die insbesondere den ganzen Körper betreffende Krampfanfälle charakteristisch waren. (Fiedler (2006 I), 35)

Amnesien. Dieses mimetische Potenzial der Hypnose wurde sowohl zu Diagnose- und Forschungszwecken als auch zur Behandlung bereits diagnostizierter Störungsbilder eingesetzt.

Gemein war Mesmerismus, Somnambulismus und Hypnose, dass sie den Rückschluss auf unterbewusste psychologische Vorgänge, die jedoch, wie eingangs festgestellt, eine unterbewusste Intelligenz voraussetzen, nahelegten. Auf diese Weise trugen sie dazu bei, das bis dahin geltende Wissen über die menschliche Psyche zu hinterfragen bzw. zu erweitern. So dienten solche desintegrativen Bewusstseinszustände häufig dazu, Überlegungen zum Bewusstsein oder zur Persönlichkeit *an sich* anzustellen bzw. allgemeine Fragen zu Gedächtnis, Träumen oder suggestiven Phänomenen zu erörtern. Im Zuge dessen wurde auch von Seiten der Psychowissenschaften die Einheit und Kontinuität des Ich zunehmend in Frage gestellt. Dahingehend vermerkte beispielsweise der amerikanische Journalist und Autor psychologischer Bücher Henry Addington Bruce in seiner 1908 publizierten Schrift *The Riddle of Personality*:

The obvious question rose: If under certain conditions, still to be exactly ascertained, the range of human consciousness may be immeasurably extended, is it not possible, nay probable, that the prevailing ideas of the nature of consciousness, or rather of the nature of the self, are erroneous?¹⁵⁰

Anstatt also weiterhin eine einheitliche Psyche als Norm anzunehmen, kam man zunehmend zu dem Schluss: „that a single organism can sometimes be steered by two or more systems of consciousness, by subsystems which interfere with each other or take control in capricious succession [...]“¹⁵¹ Diese Ableitung allgemeiner Überlegungen über die Psyche von psychopathologischen Phänomenen oder zumindest von psychischen Ausnahmerecheinungen war charakteristisch für Frankreich und hier vor allem für die Pariser Schule rund um Charcot.¹⁵² Dahingehend resümiert Alfred Binet, die französische Ausrichtung der psychologischen Forschung jener in Deutschland und England entgegensehend:

With relatively few exceptions, the psychologists of my country have left the investigations of psychophysics to the Germans, and the study of comparative psychology to the English. They have devoted themselves almost exclusively to the study of pathological psychology, that is to say psychology affected by disease. Such, if I do not mistake it, is the foremost feature of our work in psychology.¹⁵³

150 Bruce (1908), 32.

151 Van der Hart/Rutger (1989), 402.

152 Vgl. hierzu auch Lombardo/Foschi (2003).

153 Binet (1905), 8f.

Dieser Fokus auf Psychopathologie – Janet spricht von dem Wissenschaftszweig der „pathologischen Psychologie“¹⁵⁴ – basiert auf der Annahme, dass unter den Extrembedingungen ausgeprägter Störungen allgemeine Mechanismen, wie beispielsweise die Fähigkeit zur Dissoziation, deutlicher hervortreten würden und die Psyche dadurch wie unter einem Brennglas erforscht werden könne. Die damit einhergehenden klinischen Methoden der experimentellen sowie beobachtenden Forschung an Patient*innen, die an naturwissenschaftlichen Methoden angelehnt waren, wurden den bis dahin innerhalb der Psychowissenschaften vorherrschenden, nun aber zunehmend als unwissenschaftlich erachteten Techniken der Introspektion bzw. der abstrakten Kategorisierung entgegengesetzt. Als bevorzugte Darstellungsform dienten Fallgeschichten, die häufig auch für eine breitere Öffentlichkeit publiziert wurden. Die Schlüsse aber, die aus solchen Untersuchungen gezogen wurden, konnten je nach Schule diametral variieren, was vor allem auf Phänomene wie das doppelte Bewusstsein, Somnambulismus und Hypnose zutraf. Fühlten sich auf der einen Seite parapsychologische Denker, wie beispielsweise Henry Sidgwick und Frederic W.H. Myers, beide Mitglieder der *Society for Psychological Research*¹⁵⁵, durch bewusstseinstheoretische Experimente darin bestätigt, dass eine vom Körper unabhängige Seele existiere, die etwa auch telepathische Fähigkeiten erlaube, so sahen sich umgekehrt auch strenge Positivisten, wie etwa der Autor der einflussreichen Schrift *De l'intelligence* (1870), Hippolyte Taine, durch das Phänomen des doppelten Bewusstseins in ihrer Annahme bestärkt, dass es weder eine transzendente Seele noch ein noumenales Selbst gebe. Vielmehr werde das Selbst durch Erinnerungsketten überhaupt erst hervorgebracht; eine Annahme, die, wie beispielhaft an Ernst Mach aufgezeigt, im ausgehenden 19. Jahrhundert in unterschiedlichen Disziplinen vertreten wurde. So etwa auch von dem bereits in Bezug auf Bahr en passant erwähnten Professor der Experimentalpsychologie am *Collège de France*¹⁵⁶, Théodule Ribot, der sich in seinen Abhandlungen *Les Maladies de la Mémoire* (1881) und *Les Maladies de la Personnalité* (1885) explizit mit Fragen des doppelten Bewusstseins auseinandersetzte. Schon die Einführung des Lehrstuhls für Experimentalpsychologie war unter anderem mit der intendierten Erforschung des doppelten Bewusstseins begründet worden. Im Zuge seiner Tätigkeit stellte auch Ribot, gegen die Annahme eines stabilen Ich argumentierend, fest:

154 Janet (1887), 175.

155 Die 1882 in London von William F. Barrett, Edmund Gurney, Frederic W.H. Myers und George John Romanes gegründete *Society for Psychological Research* diente explizit der Erforschung parapsychologischer Phänomene.

156 Vgl. hierzu Hacking (1996), 215.

Das „Ich“ existiert nur unter der Bedingung der kontinuierlichen Veränderung: Dieser Punkt ist unbestritten. Was seine Identität betrifft, so ist sie nur eine Frage der Anzahl: Sie bleibt bestehen, solange die Summe der Zustände, die relativ fest bleiben, höher ist als die Summe jener Zustände, die zu dieser stabilen Gruppe hinzukommen oder sich von ihr ablösen.¹⁵⁷

Vor diesem Hintergrund versteht er das Phänomen der „double personnalité“ als eine „Diskontinuität, ein[en] Defekt der Verschmelzung zwischen zwei Perioden des psychischen Erlebens“¹⁵⁸, macht hierfür aber in erster Linie organische Ursachen aus.

Für die vorliegende Studie sind insbesondere solche Ansätze elementar, die den dynamischen Psychowissenschaften zuzurechnen sind. Also jene Zugänge um 1900, wo psychische Phänomene nicht als statische Zustände, sondern als dynamische Abläufe verstanden werden, wie dies bei allen tiefenpsychologischen Schulen der Fall ist. Ellenberger datiert die erste Phase der dynamischen Psychiatrie, die bei meiner Forschung den theoretischen Hintergrund bildet, auf die Zeit von 1775 bis 1900.¹⁵⁹ Als zweite Phase beschreibt Ellenberger die Psychoanalyse Freuds und seiner Nachfolger*innen, betont aber zugleich, dass es sich hierbei nicht um eine Ablöse, sondern um eine Ergänzung der ersten Phase der dynamischen Psychiatrie handle. Letztere sei gekennzeichnet durch die aus der Arbeit von „Generationen von Magnetisierenden und Hypnotisierenden“ erstmals resultierende „Ausbildung eines abgerundeten Systems“¹⁶⁰. Ausschlaggebend für die Bildung eines solchen Systems waren vor allem Jean-Martin Charcot in Paris und Hippolyte Bernheim, Arzt für innere Medizin, Psychiatrie und Neurologie in Nancy. Während man an der Salpêtrière in Paris rund um Charcot davon ausging, dass lediglich an Hysterie leidende Patient*innen hypnotisierbar seien, weshalb Charcot noch organische Ursachen hierfür annahm, vertrat man an der Universität in Nancy die Meinung, dass die Hypnose und alle damit einhergehenden Erscheinungen in erster Linie auf Suggestion basierten und dass jeder Mensch bis zu einem gewissen Grad hypnotisierbar sei. Mit dieser Annahme ging eine Aufwertung der Einbildungskraft innerhalb

157 Ribot (1885), 33; „Le moi n'existe qu'à la condition de varier continuellement: ce point est incontesté. Quant à son identité, ce n'est qu'une question de nombre: elle persiste tant que la somme des états qui restent relativement fixes est supérieure à la somme des états qui s'ajoutent à ce groupe stable ou s'en détachent.“ (Übersetzung, R. B.)

158 Ribot (1885), 38; „discontinuité, un défaut de fusion entre deux périodes de la vie psychique [...]“ (Übersetzung, R. B.)

159 Vgl. hierzu Ellenberger (2005), 162.

160 Ellenberger (2005), 162.

psychischer Prozesse einher. Die zentrale Rolle der Einbildungskraft im Kontext der Hypnose und das Potenzial deren möglicher Nutzung für therapeutische Zwecke erforschte in Nancy neben Bernheim vor allem der Mediziner Ambroise-Auguste Liébault.

Nach Ellenberger war die erste Phase der dynamischen Psychiatrie durch fünf Merkmale gekennzeichnet:

- 1) Den Fokus auf bestimmte klinische Krankheitsbilder, bei denen un(ter)bewusste Vorgänge sichtbar werden, wie vor allem das doppelte Bewusstsein, spontaner Somnambulismus, Katalepsie, Lethargie und gegen Ende des Jahrhunderts in erster Linie die Hysterie, welche die genannten Krankheitsbilder in sich vereint.
- 2) Die Wahl der Hypnose „als „via regia“ zum Unbewußten“¹⁶¹.
- 3) Ein neues Modell der menschlichen Psyche, das dem Bewusstsein ein Un(ter)bewusstes bzw. ein „„Bündel von Sub-Persönlichkeiten““¹⁶² zur Seite stellt, denen intelligente Handlungen zugeschrieben werden können, die von bloß organisch-un(ter)bewussten Vorgängen abzugrenzen sind. Bei dieser Frage steht insofern viel auf dem Spiel, als dieses Modell eine prinzipielle Dualität oder gar Multiplizität des Menschen nahelegen würde, was bei Gegnern der dynamischen Psychiatrie auf große Ablehnung stieß. So etwa bei dem deutschen Physiologen, Psychologen und Philosophen Wilhelm Wundt, auf den es bei der Analyse von Martersteig zurückzukommen gilt.
- 4) Neue Theorien über die Pathogenese von Nervenkrankheiten, die auf dem genannten neuen Modell der menschlichen Psyche basieren.
- 5) Der Fokus im therapeutischen Prozess auf Hypnose und Suggestion, wobei dem Rapport zwischen Arzt und Patient*in besonderes Gewicht zugeschrieben wurde.

Die Merkmale, die Ellenberger für die erste systematische Phase der dynamischen Psychiatrie ausmacht, finden sich auch in den nachfolgenden Analysen. Dabei werden, wie einleitend dargelegt, die wichtigsten und für das Thema relevantesten schauspieltheoretischen Positionen des ausgehenden 19. Jahrhunderts mit den genannten Schwerpunkten der dynamischen Psychiatrie – doppeltes Bewusstsein, Automatismus, Hypnose, Suggestion und Somnambulismus – auf solche Weise in Bezug gesetzt, dass daraus exemplarische Fallanalysen mit jeweils spezifischem Fokus resultieren.

161 Ellenberger (2005), 163. Ellenberger betont, dass durch den Einfluss des Spiritismus gegen Ende des 19. Jahrhunderts auch weitere Techniken vermehrt zum Einsatz kamen, wie beispielsweise die Verwendung von Medien, das automatische Schreiben sowie das Schauen in Kristalle.

162 Ellenberger (2005), 163.

Der Grund für das geradezu unausweichliche Zusammenfinden von Schauspieltheorie und Dissoziationstheorien liegt jedoch nicht nur in der Tatsache, dass die Idee des doppelten Bewusstseins und verwandter Phänomene gegen Ende des 19. Jahrhunderts zu einem fixen Bestandteil der kulturellen Öffentlichkeit geworden waren, sondern vor allem auch – wie im vorangegangenen Kapitel ausgeführt – in den sich über Jahrhunderte ausformenden Theorien zur Schauspieler*in selbst. So ließ sich aufzeigen, dass die den verschiedenen psychowissenschaftlichen Debatten zugrunde liegende Annahme einer Diskontinuität bzw. einer Vielheit des Ich der Schauspieler*in von Platon an essenziell zugeschrieben und in der Diskursgeschichte der Schauspieltheorie immer wieder in neuen Facetten diskutiert wurde. Dementsprechend brachte die Schauspieler*in als diskursive Figur bereits die nötigen „Attribute“ mit, um gegen Ende des 19. Jahrhunderts zum „Nährboden“ psychowissenschaftlicher Auseinandersetzungen mit dem Ich und seinen unbekanntem Sphären avancieren zu können.

Abschließend vor den eigentlichen Fallanalysen erfolgt ein Fokus auf das Phänomen des doppelten Bewusstseins, in dessen Kontext, so wird mit Constant Coquelin verdeutlicht werden, die von verschiedenen Theatertheoretikern postulierte Dualität der Schauspieler*in bzw. deren Fähigkeit zur inneren Spaltung gestellt werden können. Dieses „Störungsbild“ fungiert im ausgehenden 19. Jahrhundert nicht nur – wie auch die Schauspieler*in – als Sinnbild eines veränderten Ichmodells, sondern an ihm werden auch weiterführende Fragen zur Dissoziation festgemacht. Denn die Spaltung des Bewusstseins ist die Grundvoraussetzung für die weiteren hier behandelten psychologischen Phänomene wie Automatismus, Hypnose und Somnambulismus, bzw. – mit anderen Worten – bei all diesen spezifischen veränderten Bewusstseinszuständen handelt es sich im Grunde um Formen des doppelten Bewusstseins, allerdings in unterschiedlicher Ausprägung. In diesem Sinne stellte auch Pierre Janet fest: „The simplest somnambulism should be considered as identical with these great phenomena of double existence, which are sometimes so manifest. It is always the result, the manifestation, of an undoubling (dedoublement) of the personality.“¹⁶³ Die Auseinandersetzung mit dem doppelten Bewusstsein, vor allem auch mit dessen historischer Entwicklung, soll daher sowohl hinsichtlich der ausgewählten Schauspieltheorien um 1900 als auch der psychowissenschaftlichen Erforschung veränderter Bewusstseinszustände als Basis für weiterführende Fragestellungen und vertiefende Analysen von Teilbereichen dienen, weshalb dieses vorab gesonderte Aufmerksamkeit erfährt.

163 Janet (1901), 491.

Das doppelte Bewusstsein als Ichmodell des 19. Jahrhunderts

We have established, almost with certainty in fact, that in such subjects there exists side by side with the principal personality a secondary personality, which is unknown by the first, which sees, hears, reflects, reasons, and acts.¹⁶⁴

Das heute in psychiatrischen Handbüchern als *Dissoziative Identitätsstörung* (vormals *Multiple Persönlichkeit*)¹⁶⁵ geführte Phänomen der Existenz von zwei oder mehr scheinbar separaten Bewusstseinszuständen innerhalb eines Individuums ist seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert bekannt¹⁶⁶ und wurde im Laufe der Auseinandersetzung mit verschiedenen Bezeichnungen bedacht: als *dédoublement de la personnalité*, *doublement de la vie*, *alternierende Persönlichkeit*, *double consciousness*, *double conscience*, *doppeltes Bewusstsein*, *double personality* oder auch als *gespaltene Persönlichkeit*. Vor Ende des 18. Jahrhunderts wurden Phänomene doppelten Bewusstseins, so die bereits von Charcot vertretene und bis heute von Expert*innen geführte These, in erster Linie als dämonische Besessenheit bzw. als schamanische Transformationszustände innerhalb religiöser Interpretationsschemata begriffen. Es musste sich demnach erst der epistemologische Rahmen ändern, um das doppelte Bewusstsein als psychisches Phänomen „entdecken“ zu können.

Wurde die gespaltene Persönlichkeit zunächst häufig auf der Ebene von Legenden abgehandelt, so begann man sich ab 1840 „objektiver“ mit ihr zu befassen, und „bis 1880 war dieses Problem zu einem der von Psychiatern und Philosophen am häufigsten diskutierten Themen geworden.“¹⁶⁷ Daran änderte auch der Umstand nichts, dass das

164 Binet (1905), 44f.

165 1980 wurde die Multiple Persönlichkeitsstörung in das amerikanische Diagnosehandbuch für Geisteskrankheiten (DSM III) und 1992 in die von der WHO publizierte Internationale Klassifikation von Krankheiten (ICD-10) aufgenommen und integrierte sich damit international in die Curricula der Psychiatriebildung. 1994 wurde das Störungsbild in der vierten Auflage des amerikanischen Handbuchs (DSM IV) in Dissoziative Identitätsstörung umbenannt.

166 So veröffentlichte in Deutschland etwa der Heilbronner Stadtarzt und Anhänger Mesmers Eberhart Gmelin bereits 1791 einen Fall einer „umgetauschten Persönlichkeit“. Vgl. hierzu Ellenberger (2005), 187.

167 Ellenberger (2005), 186. Als ersten seriös erforschten Fall nennt Ellenberger jenen der „Estelle“, veröffentlicht 1840 von Dr. Despine d. Ä., der als praktischer Arzt gelegentlich magnetische Behandlungen durchführte. Vgl. Ellenberger (2005), 190.

Phänomen selbst eher selten, wenn auch gegen Ende des 19. Jahrhunderts deutlich häufiger beobachtet wurde. Um 1900 wurden unter dem Begriff des doppelten Bewusstseins verschieden ausgeprägte Formen und Stärkegrade subsumiert, die von kurzen Phasen des Automatismus bis hin zu komplexen und langanhaltenden Formen einer multiplen Persönlichkeit reichten – „intelligences of a parasitic kind, existing side by side with the normal personality, which is not aware of them.“¹⁶⁸

Die wissenschaftliche Auseinandersetzung fand vor allem in Frankreich, „the cradle of the scientific study of personality“¹⁶⁹, sowie in den USA statt, wo insbesondere Boris Sidis, „the Janet of the United States“¹⁷⁰ und Autor des Buches *The Psychology of Suggestion* (1898), sowie Morton Prince, der Gründer des *Journal of Abnormal Psychology*, die Erforschung des doppelten Bewusstseins vorantrieben. Princes berühmtester Fall der „Miss Beauchamp“ wurde international rezipiert, so etwa auch von Hugo von Hofmannsthal, der sich bei seinem Romanfragment *Andreas oder Die Vereinigten* (1932) von diesem nachweislich beeinflussen ließ. Die erste systematische Beschreibung einer Doppelpersönlichkeit, der französischen Näherin Félicité X, erfolgte 1875 durch den Mediziner Eugène Azam, Chirurg und Anhänger der Hypnose-technik Braids. Als Azam Félicité fünfzehnjährig kennenlernte, wechselte diese bereits seit drei Jahren regelmäßig zwischen ihren Persönlichkeitszuständen. Alternierend auftretende Persönlichkeiten wurden zu dieser Zeit als ausgeprägte somnambule Zustände verstanden, da auch Letztere meist durch eigene, im Wachzustand nicht vorhandene Erinnerungen gekennzeichnet waren und sind. Azam selbst wählte vor diesem Hintergrund für das bei Félicité beobachtete Phänomen die Bezeichnung des „totalen Somnambulismus“, da die betroffene Person wie im Wachzustand uneingeschränkt alle Handlungen ausführen konnte, dabei aber zugleich eine andere zu sein schien.

Bei Félicité war sowohl natürlicher, d. h. spontan auftretender, als auch in der Folge künstlicher, d. h. durch Hypnose induzierter Somnambulismus zu beobachten, wobei in beiden Fällen eine unterschiedliche

168 Binet (1903), 94.

169 Bruce (1908), 53.

170 Bruce (1908), 89. Der aus der Ukraine stammende Psychiater Boris Sidis verstand psychische Erkrankungen in erster Linie als Begleiterscheinungen neuronaler Disaggregationsprozesse, welche er wiederum als Resultat traumatischer Ereignisse ausmachte. Physische oder psychische Belastungssituationen, wie beispielsweise schwere Krankheiten oder ein mentaler Schock, hätten Störungen in der neuronalen Anordnung zur Folge, was Dissoziationsprozesse des Bewusstseins und damit Symptome wie Amnesien, Halluzinationen oder sogar eine alternierende Persönlichkeit mit sich führen könne.

Persönlichkeit mit scheinbar je eigenem Bewusstsein sowie eigener Erinnerungskette zum Vorschein kam. Azam erklärt sich Félicas Krankheit hirnpfysiologisch. Seiner Annahme nach führe ein Anfall, der dann einen Persönlichkeitswechsel zur Folge habe, zur Behinderung des Blutflusses in einer der beiden Gehirnhälften. Dies wiederum blockiere den Zugang zu den dort gespeicherten Erinnerungen, was die amnestischen Begleiterscheinungen erkläre. Wie häufig bei den sowohl historischen als auch zeitgenössischen Fallbeispielen des doppelten Bewusstseins bzw. der dissoziativen Identitätsstörung unterschieden sich die verschiedenen Zustände eklatant. In ihrem „Normalzustand“ wurde Félica als ernst, still und eher missmutig beschrieben. Darüber hinaus wies sie zahlreiche klassische Symptome der Hysterie auf, wie etwa den Ausfall der Geschmacksempfindung, regelmäßige Krampfanfälle oder die Empfindungslosigkeit verschiedener Körperteile. Die zweite Persönlichkeit hingegen erschien den Ärzten fröhlich, energiegeladener und auch körperlich gesund zu sein. Azam verwendete für diese zweite Persönlichkeit die Ausdrücke *état second* bzw. *condition seconde*; Bezeichnungen, die sich im französischen Sprachraum durchsetzen werden. Max Dessoir listet in seiner Studie *Das Doppel-Ich* von 1890 die Kennzeichen dieses „schlummernden sekundären Ich“¹⁷¹: eine relative bis absolute Unabhängigkeit von der Kontrolle des bewussten Willens, Automatismus, konzentrierte Aufmerksamkeit, erhöhte Suggestibilität, kindliche Gläubigkeit, die Neigung, alles ins Sinnliche zu wandeln sowie die Unversehrtheit der meisten seelischen Fertigkeiten. Auf derlei Charakteristika werde ich in den einzelnen Analysen punktuell zurückzukommen.

Die Fallgeschichte der Félica X und mit ihr die Diagnose des doppelten Bewusstseins hatten auf die weiteren Entwicklungen der dynamischen Psychiatrie einen enormen Einfluss. So weiß Bruce zu berichten:

Almost from the first the French investigators were forced to recognize the fact that under the hypnotic influence personality is subject to strange alterations. Indeed, even before they began to gain any insight into the mechanism of these alterations there was suggested to them, by the peculiar case of Félica X., the possibility that every human being is born with at least the germ of a secondary personality latent within him.¹⁷²

Das Zitat hebt zugleich die sich gegen 1900 auch in breiten Gesellschaftsschichten zunehmend etablierende Ansicht hervor, dass die bei Félica und anderen Betroffenen auftretende Spaltung der Persönlichkeit ihrem Prinzip nach in jedem Menschen angelegt sei. Auf die Schlüsselposition

171 Dessoir (1896), 33.

172 Bruce (1908), 62.

der Azam'schen Fallgeschichte nimmt auch Pierre Janet Bezug, wenn er in seiner 1906 an der Harvard Medical School gehaltenen Vorlesungsreihe *The Major Symptoms of Hysteria* retrospektiv hervorhebt:

Allow me to make you acquainted with Férida. She is a very remarkable personage who has played a rather important part in the history of ideas. Do not forget that this humble person was the educator of Taine and Ribot. Her history was the great argument of which the positivist psychologists made use at the time of the heroic struggles against the spiritualistic dogmatism of Cousin's school. But for Férida, it is not certain that there would be a professorship of psychology at the Collège de France, and that I should be here, speaking to you of the mental state of hystericals.¹⁷³

Darüber hinaus verwies Janet wiederholt auf den großen Einfluss, den Puysegur auf seine Forschung ausübte. In der Nachfolge Azams setzte insbesondere die Schule um Jean-Martin Charcot in der *Société de Psychologie Physiologique*, der auch Janet angehörte, die Spaltung des Bewusstseins sowie dissoziative Phänomene im Allgemeinen ins Zentrum ihrer Forschung sowie ihrer Theorien über Psychopathologie und nicht zuletzt die Psyche generell. Dabei wurden dissoziative Zustände von den meisten französischen Theoretikern nicht als eigenständige Störung, sondern in der Regel als Teilbereich der Hysterie verstanden.¹⁷⁴ Zwar entwickelten

173 Janet (1907), 78. Auch Charcot stellt in seinem Vorwort zu Azams Schrift *Hypnotisme, double conscience et altération de la personnalité* aus dem Jahr 1887 anerkennend fest: „Jetzt, wo es dem Hypnotismus dank der regelhaften Anwendung der nosographischen Methode gelungen ist, seinen Platz unter den Errungenschaften der positiven Wissenschaft endgültig zu erobern, wäre es ungerecht, die Namen derjenigen zu vergessen, die den Mut hatten, diese Frage zu einer Zeit zu untersuchen, als sie allgemein verpönt war.“; „Aujourd'hui que l'hypnotisme est arrivé, grace à l'application régulière de la methode nosographique, a conquerir definitivement sa place parmi les faits de la science positive, il y aurait de l'injustice a oublier le noms de ceux qui ont eut le courage d'etudier cette question a un moment ou elle etait frappée d'une réprobation universelle.“ (Azam (1887), 5; Übersetzung, R. B.)

174 Pierre Janet erläutert die Ursachen des doppelten Bewusstseins wie folgt: „the essential phenomenon that, in my opinion, is at the basis of these double existences, is a kind of *oscillation of mental activity*, which falls and rises suddenly. These sudden changes, without sufficient transition, bring about two different states of activity: the one higher, with a particular exercise of all the senses and functions; the other lower, with a great reduction of all the cerebral functions. These two states separate from each other; they cease to be connected together, as with normal individuals, through gradations and remembrances. They become isolated from each other, and form

nicht alle Hysteriker*innen alternierende Persönlichkeiten, aber alle Personen, die das taten, so die von Charcot oder Janet vertretene Lehrmeinung, litten eigentlich an Hysterie. Zudem hätten alle Hysteriker*innen zumindest eine Disposition für dissoziative Phänomene. So Binet: „As a matter of fact the hysterical subject is doubled; he possesses two distinct consciousnesses [...]“¹⁷⁵ Nur so ließe sich die suggestive Manipulierbarkeit hysterischer Symptome erklären. Dementsprechend hatte auch bereits Azam Férida als Hysterikerin diagnostiziert. Eine der Ursachen für diese Zusammenführung lag darin, dass die meisten Patient*innen mit doppeltem Bewusstsein auch weitere Symptome der Hysterie aufwiesen, wie beispielsweise Anästhesien ganzer Körperpartien, Hyperästhesie, d. h. eine gesteigerte Erregbarkeit der Gefühls- und Sinnesnerven, Paralysen, Krämpfe, Katalepsien, Störungen der Sinneswahrnehmungen, chronische Kopf- und Leibscherzen sowie unerklärliche Blutungen. Derartige Symptome, für welche keine organischen Ursachen gefunden wurden, werden heute als Konversionsstörungen oder auch synonym als dissoziative Störungen bezeichnet, wobei historische Varianten bzw. Abweichungen in deren Charakteristik zu beobachten sind.

Henri Ellenberger schlägt in *Die Entdeckung des Unbewußten* (1970) für die nähere Bestimmung des doppelten Bewusstseins folgende Klassifikation vor, wobei mit „multipler Persönlichkeit“ zwei oder mehr alternierende Persönlichkeitszustände gemeint sind¹⁷⁶:

these two separate existences. [...] There is dissociation, not only of an idea, not only a feeling, but of one mental state of activity.“ (Janet (1907), 92). Andere Theoretiker, wie beispielsweise Frederic Myers oder Azam selbst, erklärten das doppelte Bewusstsein über die anatomische Beschaffenheit zweier Gehirnhälften, wobei jeder Bewusstseinszustand auf eine der beiden Gehirnhälften zurückzuführen sei. Charcot nahm zunächst eine ausschließlich neurologische und letztlich nicht therapierbare Ursache der Hysterie an und ging zugleich von einer hereditären Veranlagung aus. In den 1880er-Jahren begann er jedoch psychogene Ursachen einzuräumen und im Zuge dessen die Hypnose nicht nur für die Erforschung Betroffener, sondern auch als Behandlungsform einzusetzen. Dabei ging Charcot davon aus, dass durch die künstliche Hervorrufung traumatisch bedingter Hysterie Symptome eine Abreaktion und schließlich auch eine Heilung von denselben bewirkt werden könne. Diese zweite, gleichsam „erworbene“ Form der Hysterie stellte er in der Folge als „traumatische Neurose“ bzw. „Hystero-Neurose“ der hereditär bedingten *grande hystérie* entgegen.

175 Binet (1905), 32.

176 Die erste offizielle Beschreibung einer multiplen Persönlichkeit, d. h. das Auftreten von mehr als einer Alterpersönlichkeit, ist der Fall „Louis Vivet“ beschrieben von Hippolyte Bourru und Prosper F. Burot im Jahr 1888 in ihrem Buch *Variations de la personnalité*. Bourru und Burot entdeckten sechs vollständig entwickelte und weitere fragmentarische Zustände.

1. Multiple Persönlichkeiten, die gleichzeitig auftreten.
2. Multiple Persönlichkeiten, die nacheinander auftreten.
 - a) und gegenseitig voneinander wissen
 - b) und gegenseitig nichts voneinander wissen
 - c) und bei der nur eine von der anderen weiß
3. Bündel von Persönlichkeiten.¹⁷⁷

Treten die Persönlichkeiten gleichzeitig auf, so sind deren Gedanken parallel vorhanden, jedoch nicht identisch. Dabei wird in der Forschung immer wieder betont, dass es sich hierbei nicht lediglich um zwei Zentren der Aufmerksamkeit handelt, sondern dass „jedes Selbst ein Gefühl seiner eigenen Individualität, unter Ausschluß der einen oder mehreren anderen [hat, R. B.].“¹⁷⁸ Ähnliche Klassifikationen wie jene von Ellenberger wurden bereits um 1900 vorgenommen. So unterschied Janet in seiner Studie *L'état mental des Hystériques* (1894) zwischen *reziprokem Somnambulismus*, bei welchem die verschiedenen Persönlichkeitszustände nacheinander und mit wechselseitiger Amnesie auftreten, was jedoch nur selten der Fall sei, *dominierendem Somnambulismus*, der häufiger vorkomme, sowie komplexen Fällen – „multiplex personality in hystericals“¹⁷⁹ –, bei denen sich mehr als zwei Persönlichkeitszustände herausbilden. Denn, so konstatiert auch der Bostoner Neurologe Morton Prince: „Theoretisch kann es eine beliebige Anzahl von Persönlichkeiten geben, der Zahl der Spaltungslinien entsprechend. Jede Persönlichkeit wäre von dem Unterschied in der Anordnung der verschiedenen getrennten Teile des normalen Ich abhängig.“¹⁸⁰ Als Beispiel des reziproken Somnambulismus verweist Janet auf den prominenten Fall der Mary Reynolds, der von Dr. Weir Mitchell 1888 publiziert wurde. Eine Zusammenfassung desselben findet sich in der Fußnote.¹⁸¹ Den dominierenden Somnambulismus,

177 Ellenberger (2005), 193.

178 Ellenberger (2005), 194.

179 Janet (1907), 86.

180 Prince (1932), 29.

181 Einer der bekanntesten der frühen Fälle ist jener der amerikanischen Pastorentochter Mary Reynolds, der angeblich bereits 1815 von Dr. John K. Mitchell unter dem Titel *A Double Consciousness, or a Duality of a Person in the same Individual* publiziert worden war, bestimmt aber eine Wiederveröffentlichung in erweiterter Form durch den Pfarrer William S. Plumer in den Jahren 1859/60 erfuhr. Vgl. Ellenberger (2005), 188. Mary Reynolds wies zunächst nach einer plötzlich auftretenden Bewusstlosigkeit über mehrere Wochen hinweg eine Blindheit und Taubheit auf. Nachdem sich dieser Zustand gebessert hatte, fiel sie erneut in einen tiefen mehrstündigen Schlaf, aus dem sie mit einer scheinbar völligen Amnesie ihres bisherigen Lebens, dafür aber mit einer neuen Persönlichkeit erwachte. In der Folge wechselten sich die zwei Persönlichkeiten über Jahre hinweg ab, bis sie

bei welchem ein Persönlichkeitszustand in der Regel dominanter ausfällt und häufig gegenüber der anderen Persönlichkeit nicht amnestisch ist, sieht Janet exemplarisch in Félicité X verkörpert. Hier hatte sich der zweite Zustand über den Verlauf ihres Lebens zunehmend gegen den ersten durchzusetzen begonnen, bis sie schließlich weitgehend in diesem verharrte. Folgt man Ellenberger, war der dominierende Somnambulismus gegen Ende des 19. Jahrhunderts die häufigste Form der multiplen Persönlichkeit.¹⁸² Dabei kam die Asymmetrie zwischen den Persönlichkeitszuständen nicht nur in der Quantität der jeweiligen „aktiven“ Phasen zum Tragen, sondern auch in dem Vermögen, kontrollierend auf andere Persönlichkeitszustände einzuwirken. So beschrieb Morton Prince in seiner berühmten Fallgeschichte der von 1898 bis 1904 untersuchten Miss Christine „Sally“ Beachamp (Pseudonym für Clara Norton Fowler), die seiner Beobachtung nach drei Bewusstseinszustände aufwies, wie die Persönlichkeit „Sally“ Miss Beachamp mittels Abulie, d. h. einer pathologischen Willensschwäche, dazu zwang, gegen ihren Willen zu sprechen und zu handeln. Darüber hinaus vermochte sie ihre Gedanken zu lenken sowie Halluzinationen zu erzeugen.¹⁸³

ab dem Alter von 35 Jahren gänzlich in ihrem zweiten Zustand verblieb: „Die Unterschiede zwischen den beiden Persönlichkeiten waren recht auffallend. In ihrem ersten Zustand war Mary eine ruhige, nüchterne und nachdenkliche Person mit einer Neigung zu Depressionen, eine langsame Denkerin ohne Phantasie. In ihrem zweiten Zustand war sie fröhlich, lustig, extravagant, gesellig, mit einer Vorliebe für Spaß und handgreifliche Streiche [...]“ (Ellenberger (2005), 189)

182 Für weitere Fallbeispiele vgl. Ellenberger (2005), 201f.

183 Vgl. Prince/Prince (1932), 9. Prince geht davon aus, dass Sally das sich selbstständigende Unterbewusste (*subliminal consciousness*) ist, das in den „Zustand der Unabhängigkeit“ (22) entflohen war. So schreibt er: „Das Ichunterbewusste kann sich zu einer wirklichen, unabhängigen Persönlichkeit entwickeln, die gleichzeitig mit dem ursprünglichen Bewusstsein handelnd auftreten kann, oder die allein handelnd auftreten kann, während die anderen Persönlichkeiten schlafen.“ (29) An anderer Stelle setzt er fort: „Wir sind also zu einer *wirklichen Autobiographie eines „Unterbewusstseins“ gekommen, in der von der Wiege an bis zum Alter des Erwachsenen die beiden gleichzeitigen und doch verschiedenen geistigen Leben, zwei bewusste Zustände, der sekundäre und der ursprüngliche, beschrieben sind.* [...] Nach reiflicher Untersuchung dieser Autobiographie, der Beziehungen, die wirklich zwischen den Gedanken Sallys und Fräulein Beachamps bestehen, und mancher anderer Tatsachen, wie z. B. der des automatischen Schreibens, dessen Sally sich bei ihrer Korrespondenz so gut bedient, glauben wir versichern zu können, daß Sally das Unterbewusstsein ist, das sich vollständig entwickelt und befestigt hat, das schließlich zu einem unabhängigen Dasein gelangte und ein eigenes Leben führen konnte.“ (12f.; Herv. i. O.)

Als Beispiel des komplexen Somnambulismus kann auf einen der wichtigsten Fälle Janets selbst verwiesen werden, jenen der Léonie, auf welchen er während seiner Forschung in Le Havre aufmerksam wurde. Die Ergebnisse seiner Forschung publizierte er 1885. Auch hier erfolgt eine Beschreibung in der Fußnote.¹⁸⁴ Janet, dessen Arbeiten für die Entwicklung der dynamischen Psychiatrie generell von großer Wichtigkeit waren, war einer der ersten Forscher, der systematische Versuche zum komplexen Somnambulismus anstellte, indem er die in der Hypnose zutage tretenden Persönlichkeiten wiederum hypnotisierte und dadurch Zugang zu weiteren Bewusstseinszuständen erlangte bzw. neue evozierte.¹⁸⁵ Auf solcherlei Vorgänge Bezug nehmend stellt auch Max Dessoir fest, man stöße „in infinitum“ auf tiefere Lagen des Bewusstseins, bzw. spricht von einer „Zwiebeltheorie der Seelenstruktur“¹⁸⁶ und antizipiert damit die unzähligen Persönlichkeitsfragmente der heutigen Fälle Dissoziativer Identitätsstörung. Doch, so räumt er hinsichtlich seiner Zwiebelterminologie ein: „wer so denken wollte, der würde eben der Sprachverführung unterliegen und vergessen, dass es sich nicht um Schichten,

Die anderen beiden Alterpersönlichkeit hingegen wären „veränderte Erscheinungsformen des ursprünglichen Ich. Das ursprüngliche Fräulein Beauchamp zerfiel in mehrere Bestandteile und verschwand als psychische Einheit aus dieser Welt [...]“ (23)

184 Bei Madame Léonie B., in ihrem Normalzustand als scheue, einfältige Frau mit geringem Bildungsgrad beschrieben, zeigte sich unter Hypnose eine kluge, lebhaft und schlagfertige Persönlichkeit, von Janet Léontine genannt, gegenüber der Léonie eine einseitige Amnesie aufwies. Eine tiefergehende Hypnose brachte schließlich eine dritte Persönlichkeit zutage, Léonore, die den beiden anderen Persönlichkeiten in verschiedener Hinsicht überlegen schien und gegenüber keiner der beiden anderen Persönlichkeiten amnestisch war. Für eine detaillierte Beschreibung siehe Janet (1889), 88f.

185 Bei der Beschreibung des doppelten Bewusstseins wird zwischen jener Form unterschieden, die sich selbstständig manifestiert, sowie jener, die unter dem Einfluss von Hypnose und Suggestion auftritt. Es war allerdings bereits im 19. Jahrhundert umstritten, inwieweit mittels Hypnose Bewusstseinspaltungen erstmals hervorgerufen werden können oder ob diese immer nur Manifestationen bereits latenter Spaltungszustände sind. Dahingehend postuliert Morton Prince: „Persönlichkeiten können sich zufällig entwickeln, infolge eines zufälligen Zerfalls, können aber nicht künstlich erzeugt werden.“ (Prince/Prince (1932), 29) Prince widerspricht dieser Feststellung an anderer Stelle allerdings selbst, wenn er einräumt: „Die Persönlichkeiten, das Unterbewußtsein miteinbegriffen, können hypnotisiert werden und demgemäß weitere Bewußtseinspaltungen erleiden.“ (30)

186 Dessoir (1896), 32.

sondern um Einheitsbildungen handelt, deren Zahl von vornherein doch nicht beschränkt ist.¹⁸⁷

Vor dem Hintergrund solcherart Annahmen wurde von den meisten Theoretikern innerhalb der dynamischen Psychiatrie zwischen „noch normalen“ Spaltungsvorgängen und pathologischen Ausformungen derselben lediglich eine quantitative, nicht jedoch eine qualitative Differenz angenommen. Die nichtsdestotrotz meist als Behandlungsziel gesetzte Integration aller Persönlichkeitszustände in eine Persönlichkeit warf dementsprechend vermehrt die Frage auf, welche der Persönlichkeiten als „ursprünglich“ bzw. als das „normale Individuum“¹⁸⁸ zu gelten habe. Dabei wurde meist weder auf Basis der Quantität der „Außenzeit“ noch der zeitlichen Reihenfolge des ersten Auftretens der jeweiligen Zustände im Rahmen der Behandlung, sondern nach der Funktionalität in der Lebens- und Arbeitswelt entschieden. Es liegt auf der Hand, dass bei den vorwiegend weiblichen Patientinnen auch ideologische Vorstellungen, wie eine Frau zu sein habe, eine nicht unwesentliche Rolle spielten.

Psychologische Entdeckungen wie das doppelte Bewusstsein förderten, wie in dem einleitenden Kapitel dargelegt, die allgemein erstarkende Annahme einer prinzipiellen Instabilität des menschlichen Bewusstseins bzw. der darauf aufbauenden Persönlichkeit und legten für viele Theoretiker den Schluss einer grundsätzlichen Multiplizität des Ich nahe. Dahingehend ging beispielsweise der Mediziner und spätere Nobelpreisträger für Medizin Charles Richet, der darüber hinaus ein großes Interesse für Spiritismus aufwies, von einem permanenten Semi-Somnambulismus aus. Dieser führe zu einem konstanten unterbewussten Ich, das kontinuierlich beobachte, reflektiere, Schlussfolgerungen ziehe und Handlungen ausführe, dabei aber dem bewussten Ich verborgen bliebe¹⁸⁹, worauf ich bei der Analyse schauspieltheoretischer Schriften zurückkommen werde. Nach Richet tritt dieses unterbewusste Ich vor allem, aber nicht nur, im Kontext der Hysterie auf. Auf einen solchen fließenden Übergang von pathologischen zu „normalen“ Formen der Persönlichkeitsspaltung nahm auch Max Dessoir Bezug: „Der Normalmensch ist aktuell ein Einfaches, potenziell ein Mehrfaches, da er in sich die Möglichkeit einer verschiedenen Gruppierung von Persönlichkeitselementen birgt“¹⁹⁰, und auch Prince folgte der Annahme, „that every human being is born with at least the germ of a secondary personality latent within him“¹⁹¹, und setzte fort:

187 Dessoir (1896), 32.

188 Prince/Prince (1932), 21.

189 Vgl. hierzu Richet (1888).

190 Dessoir (1896), 34.

191 Bruce (1908), 62.

Über den physiologischen Vorgang denken wir folgendermaßen: es muß normalerweise eine Art mechanischer physiologischer Tätigkeit geben, die die Spaltung erleichtert. Daher ist es auch normal, wenn sich diese Spaltung in gewissen Grenzen fortwährend vollzieht, denn sie macht ja einen Teil der normalen mechanischen Arbeit des Gehirns aus. In der Hysterie ist diese mechanische physiologische Arbeit soweit fortgeschritten, daß sie einen pathologischen Charakter annimmt.¹⁹²

Die zunehmenden Zweifel an einem per se einheitlichen Ich, wie sie um 1900 interdisziplinär genährt wurden, führten folglich auch zu einer tendenziellen Entpathologisierung multipler Zustände, was sich über psychowissenschaftliche Fragestellungen hinaus vor allem in Philosophie und Kunst, so etwa in dem häufig auftretenden Doppelgänger-Motiv in der Literatur und im frühen Film, niederschlug. Zum Beispiel in Robert Louis Stevensons berühmter Novelle *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886), in Guy de Maupassants Erzählung *Le Horla* (1886), in Hugo von Hofmannsthal's einzigem Roman *Andreas oder die Vereinigten* (1907-1927), der letztlich Fragment geblieben ist, oder in Hanns Heinz Ewers Film *Der Student von Prag* (1913), um nur einige Beispiele zu nennen. Nicht mehr die Einheit von Identität erschien nun als Norm, sondern das Ich wurde in seiner grundlegenden Diskontinuität entdeckt, aus welcher erst in einem zweiten Schritt Effekte von Einheitlichkeit mittels psychologischer Integrationsprozesse hervorgebracht werden mussten. Diese drohen jedoch potenziell stets zu scheitern. Vor diesem Hintergrund wurde die von Nietzsche proklamierte „Vielheit des Ich“ nun auch von Schauspieltheoretikern wie Max Martersteig als eine „*Vielheit ineinander arbeitender*“ Vorstellungszentren, von denen einige ihre größere Intensität erhalten, wenn andere zurücktreten und schwächer oder unbemerkt funktionieren“¹⁹³, verstanden.

Die Erforschung des doppelten Bewusstseins trägt nicht nur wesentlich zur weiteren Entwicklung der dynamischen Psychiatrie bei, sondern beeinflusst auch das Denken über den Menschen in anderen Diskursräumen. So auch das Denken über Schauspiel. Dabei sind es insbesondere identitäre Verwandlungsprozesse, die nun auf der Basis von Bewusstseinspaltungen und anderen dissoziativen Prozessen verhandelt werden, was im Folgenden exemplarisch aufgezeigt wird. Den Auftakt bildet Benoît-Constant Coquelins Theorie der Schauspieler*in als duales Wesen, wobei hier zugleich grundsätzliche Parallelen von Schauspiel und Dissoziation dargelegt werden, auf denen dann in der Folge weiterführende Fragestellungen aufbauen können. So sind auch die weiteren Analysen, die sich mit Archer, Martersteig und Craig befassen, im Feld des Dissoziativen

192 Prince/Prince (1932), 27.

193 Martersteig (1900), 73; Herv. i. O.

angesiedelt, wobei sich die untersuchten Formen von einfachen Automatismen über Hypnose und Suggestion bis hin zu Somnambulismus bzw. ausgeprägten Formen des doppelten Bewusstseins erstrecken. In dieser diskursiven Zusammenführung von Schauspiel und Psychowissenschaften findet, von wenigen Ausnahmen abgesehen, keine Pathologisierung von Schauspieler*innen statt. Vielmehr wird die Fähigkeit zur Dissoziation meist als Form der Überlegenheit in kreativen Prozessen bewertet. Die Frage, wie Hypnose, Suggestion oder dissoziative Vorgänge künstlerisch nutzbar gemacht werden können, respektive die theoretische Entdeckung von Schauspiel als Praktik des Dissoziativen thematisieren in der Regel nicht die Diskrepanz, dass dem psychiatrischen Wissen nach jene dissoziativen Prozesse immer innerhalb eines größeren Störungsbildes zu verorten sind. Diese Ausparung ist der Art und Weise geschuldet, wie auf psychowissenschaftliche Konzepte zurückgegriffen wird. Denn hierbei spielen meist weniger wissenschaftliche Theorien in ihrer Komplexität aus Ätiologie, Symptomatik und Therapeutik eine Rolle, sondern vielmehr grundlegende Modelle, Begriffe und Vorstellungen. Es findet folglich ein Transfer von Ideen statt, die dabei in wissenschaftlich zwar unorthodoxer, dafür aber kulturell produktiver Weise eine weitgehende Loslösung von dem theoretischen „Ballast“ ihrer Herkunftsdisziplin erfahren.

Daran anschließend ist vorweg für alle vier Analysen zu betonen, dass zuvorderst diskursive Überschneidungen zwischen psychowissenschaftlichen Ansätzen und Schauspieltheorien, nicht jedoch materielle Transferprozesse, d. h. die Behauptung konkreter psychiatrischer Lektüre durch die untersuchten Theatertheoretiker, im Vordergrund stehen werden. Zitieren auch einige Autoren, wie beispielsweise Martersteig, selbst psychiatrische Fachliteratur, so muss der diskurstheoretische-ideengeschichtliche Ansatz der Analyse, der auf den Transfer von Konzepten, Begriffen und Vorstellungen fokussiert, notwendig über eine lediglich empirische Spurensuche hinausgehen. Es ist vielmehr anzunehmen, dass sowohl das Wissen um als auch das Interesse für alternierende Bewusstseinszustände um 1900 kulturell bereits in einer Weise etabliert war, dass die tatsächliche Lektüre für eine zumindest allgemeine Kenntnis der behandelten Phänomene und Konzepte nicht mehr zwingend vorausgesetzt werden muss, wengleich Annette Bühler-Dietrich zurecht darauf hinweist, dass im 19. Jahrhundert die „Lektüre psychiatrischer Schriften für Gebildete nicht ungewöhnlich“¹⁹⁴ war. Über den psychiatrischen Fachdiskurs im engeren Sinn hinausgehend erfuhr jedoch die auf Hypnose- und Somnambulismustheorien aufbauende Debatte zum doppelten Bewusstsein in Europa zu dieser Zeit sowohl in wissenschaftlichen als

194 Bühler-Dietrich (2012), 71.

auch in nicht-wissenschaftlichen Kreisen einen Höhepunkt, was sich in dem nahezu inflationären Auftreten von spiritistische Kreisen, theatralen Hypnosevorführungen¹⁹⁵, Veranstaltungen (halb)öffentlicher Vorträge und Séancen mit Medien, semi-wissenschaftlichen und wissenschaftlichen Artikeln, publizierten Fallgeschichten sowie künstlerischen Auseinandersetzungen mit diesem Themenfeld niederschlug. Diese Debatte, so werde ich darlegen, fließt auf verschiedene Weise in die Texte der untersuchten Theatertheoretiker ein und bestimmt die Ausformung ihrer Gedanken mit. Dort wo jedoch Letztere selbst auf psychiatrische Fachliteratur verweisen oder aber die Rezeption konkreter Positionen sich in den behandelten Texten abzeichnet, werden diese Bezüge zu untersuchen sein.

195 So führt Ellenberger über den Bühnen-Hypnotismus Ende des 19. Jahrhunderts aus: „Hansen (in Deutschland und Österreich) und Donato (in Belgien, Frankreich, in der Schweiz und in Italien) zogen von einer Stadt zur anderen und organisierten Hypnose-Vorstellungen auf der Bühne, die große Menschenmassen anzogen und oft eine Welle psychischer Epidemien hinter sich ließen. Viele Neurologen und Psychiater sahen sich diese Vorstellungen an, und manche kamen zu dem Schluß „es müsse etwas daran sein“ (Ellenberger (2005), 998). Der Bühnen-Hypnotismus regte zwar eine diesbezügliche Forschungstätigkeit bei einer Reihe von Medizinern an, blieb aber weiterhin nicht unumstritten. So erließ etwa das preußische Innen- und Kultusministerium im Jahr 1881 ein Verbot der öffentlichen Vorstellungen Carl Hansens oder anderer Magnetiseure. Im Zentrum der Kritik standen vor allem mögliche Gesundheitsschädigungen, die Gefahr für die öffentliche Ordnung, die Beförderung von Aberglauben sowie das missbräuchliche Ausnutzen des in der Hypnose erzeugten Abhängigkeitsverhältnisses. „Man befürchtete“, so Barbara Wolf-Braun, „den Hypnotisierten könnten Verbrechen suggeriert werden.“ (Wolf-Braun (2009), 146)

II. Benoît-Constant Coquelin: Schauspiel & doppelte Persönlichkeit

In the actor [...] the first self works upon the second till it is transfigured, and thence an ideal personage is evolved – in short, until from himself he has made his work of art.¹⁹⁶

Benoît-Constant Coquelin (* 23. Januar 1841 in Boulogne-sur-Mer; † 27. Januar 1909 in Couilly-Pont-aux-Dames in der Île-de-France), bekannt als Coquelin der Ältere, einer der „größten Schauspieler der letzten Jahrzehnte [des 19. Jahrhunderts, Anm. R. B.] in Frankreich“¹⁹⁷, veröffentlichte mehrere Texte zur Schauspielkunst, wobei er vor allem in zwei grundlegende Ansichten zur Schauspieler*in und ihrem Metier darzulegen versuchte: *L'Art et le comédien* (*Die Kunst und der Schauspieler*, 1880) sowie *L'Art du comédien*¹⁹⁸ (*Die Kunst des Schauspielers*, 1894), wovon eine englischsprachige Fassung des Textes bereits im Mai 1887 unter dem Titel *Actors and Acting* in der Zeitschrift *Harper's New Monthly Magazine* erscheint.

Coquelin war zur Zeit des ersten Textes – seiner ersten Publikation überhaupt – 39 Jahre alt und bereits seit vielen Jahren sehr erfolgreich an der Comédie-Française beschäftigt. Aus einfachen Verhältnissen stammend wurde er 1859 in der Klasse von F. J. Régnier am Pariser Konservatorium als Schauspieler ausgebildet und debütierte 1860 an der Comédie-Française, wo er alsbald auch Teilhaber wurde. Bis er die Comédie-Française 1886 verließ und international auf Tournee ging, hatte er in 44 neuen Stücken die Hauptrollen gespielt, darunter in Théodore de Banvilles *Gringoire* (1867), Paul Ferriers *Tabarin* (1871), Émile Augiers *Paul Forestier* (1871) und Alexandre Dumas' *L'Étrangère* (1876). Zeitgenoss*innen lobten vor allem seine hohen technischen Fertigkeiten, seine klangvolle Stimme sowie seine ausdrucksstarke Mimik. So schwärmte etwa sein Kollege Adolf Sonnenthal:

[D]as Mienenspiel dieses Menschen, ehe er noch ein Wort spricht, sein halb verlegenes, halb entrüstetes Wesen, andererseits der Gentleman, der auch eine solche Person nicht verrät – dies alles war von einer

196 Coquelin (1926), 7; „Le un du comédien, au contraire, agit sur le jusqu'à ce qu'il l'ait transfiguré, jusqu'à ce qu'il en ait tiré le personnage rêvé; en un mot, jusqu'à ce qu'il ait fait de soi-même sa propre œuvre d'art.“ (Coquelin (1894), 4)

197 Lindau (1895), 183.

198 Der französische Erstdruck erscheint bereits am 15. Dezember 1889 in der *Revue Illustrée*, Nr. 9.

Übereinstimmung in Mimik, Wort und Gebärde, wie ich es in dieser Vollendung nie wieder gesehen.¹⁹⁹

Entgegen dem „nervösen“ Darstellungsstil, der sich ab den 1880er-Jahren durchzusetzen beginnt, vertrat Coquelin – erklärter Gegner des Naturalismus – noch den idealistisch-realistischen Stil des späten 19. Jahrhunderts, bei dem das richtige Maß der Rolle und die Kunstfertigkeit ihrer Ausführung im Zentrum standen. Hierin ist er etwa mit seiner Zeitgenossin und Kollegin an der Comédie-Française Sarah Bernhardt zu vergleichen. Coquelin gilt bis heute als einer der wichtigsten Vertreter eines intellektuellen Schauspielstils, der sich gegen die emotionale Identifikation mit der Rolle richtete. Dabei wurde Schauspiel von ihm als Kunstfertigkeit begriffen, die es möglichst „einfach, schön und wahr“²⁰⁰, so schreibt noch einmal Sonnenthal über seinen französischen Kollegen, zu meistern gilt. Weltberühmt wurde er mit seiner Rolle des Cyrano de Bergerac aus Edmond Rostands gleichnamigen Stück, mit der er, unter anderem gemeinsam mit Sarah Bernhardt, auf eine Tournee ging, die ihn bis an den Broadway führte. Aufnahmen von Coquelin als Cyrano können auf YouTube angesehen werden. 1895 schloss sich Coquelin dem *Renaissance Théâtre* in Paris an, bis er 1897 die Stelle des Direktors des Pariser *Théâtre de la Porte Saint-Martin* antrat, die er allerdings nur bis 1900 innehatte. Danach arbeitete er gemeinsam mit Sarah Bernhardt an dem von ihr geleiteten *Théâtre des Nations*, das sie in *Théâtre Sarah-Bernhardt* umbenannte, bis er 1909 verstarb.

Konkreter Anlass seiner ersten theoretischen Auseinandersetzung war, dem Rezensenten Paul Lindau zufolge, der Versuch, einem Kollegen der Comédie-Française den Kreuzernen Orden der Ehrenlegion zu erwirken. Eine solche Auszeichnung war in Frankreich Schauspieler*innen, einer Tradition folgend, die diese über Jahrhunderte hinweg aus dem Bürgerstand ausschloss, versagt worden. So argumentiert Coquelin:

Monarchien also, die ganz in aristokratischen Traditionen leben, hören auf, die Schauspieler als außerhalb der Gesellschaft stehend zu betrachten; Frankreich aber, oder noch besser: die französische Republik beharrt bei einem veralteten Vorurtheile, und es scheint, daß auf dem classischen Boden der Gleichheit eine himmelschreiende Ungleichheit bewahrt und in den kindlichsten Argumenten einbalsamiert werden soll.²⁰¹

199 Sonnenthal, zit. nach Speidel (1911), 113f.

200 Sonnenthal, zit. nach Speidel (1911), 114.

201 Coquelin (1883), 39; „Ainsi, des monarchies, et des monarchies dont les traditions aristocratiques sont célèbres, renonceront à faire des acteurs une catégorie à part dans la société, et la France, que dis-je, la République Française y persistera, et c’est dans la terre classique de l’égalité que l’on

Dementsprechend ist *L'Art et le comédien* insbesondere darum bemüht, den eigenständigen Kunstcharakter des Schauspielens sowie dessen Ebenbürtigkeit mit den anderen Künsten zu begründen. So Coquelin zu Beginn seines Plädoyers: „Ich möchte den Versuch machen, zu beweisen, daß der Schauspieler ein Künstler ist und daß er seinen Platz im Staate mit demselben Rechte einnimmt, wie jeder andere Bürger.“²⁰²

L'Art du comédien von 1887/1894 hingegen ist, wie bereits der Titel zum Ausdruck bringt, eine grundlegende Auseinandersetzung mit Schauspielkunst, um deren Gesetzmäßigkeiten zu erschließen. Mit der Erstpublikation in dem amerikanischen *Harper's New Monthly Magazine* richtet sich Coquelin an ein breites, kunstinteressiertes Publikum. Das Vorwort der französischen Fassung fasst sein Vorhaben wie folgt:

Ich habe also damals, gemessen an meiner bescheidenen Eloquenz, gezeigt, dass Schauspiel eine Kunst ist; ich möchte in diesen neuen Notizen diese Kunst an sich studieren, ihre Bedingungen erforschen, ihre korrekte Anwendung bestimmen, zumindest diejenige, die ich aufgrund meiner Erfahrung für eine solche halte; und diese Erfahrung wiederhole ich seit bald dreißig Jahren.²⁰³

Der 86 Seiten starke Text entsteht zwei Jahre nachdem Coquelin endgültig die Comédie Française verlassen hat, um mit seiner eigenen Truppe in den Hauptstädten Europas auf Tournee zu gehen.

L'Art du comédien ist nicht nur Coquelins letzte theoretische Schrift, sondern auch die umfassendste sowie zugleich tiefendste. Nichtsdestotrotz stellt der deutsche Schriftsteller, Journalist und Theaterleiter Paul Lindau in seiner ausführlichen Rezension mit dem Titel *Die Kunst des Schauspielers* (1895) fest: „Ungeahnte und tief verborgene Geheimnisse werden uns freilich nicht offenbart.“²⁰⁴ Diese Beschränkung auf „alltägliche Wahrheiten und Bekanntheiten“²⁰⁵ führt Lindau insbesondere

conservera, que l'on embaumera dans les plus pieux arguments cette criante inégalité.“ (Coquelin (1880), 48)

202 Coquelin (1883), 3; „Je vais essayer de prouver que le comédien est un artiste et qu'il a sa place dans un État au même titre que tous les autres citoyens.“ (Coquelin (1880), 1)

203 Coquelin (1894), 2; „J'ai donc montré alors, dans la mesure de mon humble éloquence, que le métier de comédien est un art; je voudrais, dans ces nouvelles notes, étudier cet art en lui-même, en rechercher les conditions, en établir les bonnes pratiques, celles, du moins, que j'estime telles, expérience faite; et l'expérience, je la répète depuis tantôt trente ans.“ (Übersetzung, R. B.)

204 Lindau (1895), 154.

205 Lindau (1895), 155.

auf Coquelins offenbar mangelnde Kenntnis früherer Texte zur Schauspielkunst, vornehmlich jene von Sainte-Albine, Riccoboni und Lessing, zurück, wodurch ihm die theoretische Tiefe fehle und er bereits erörterte Fragestellungen lediglich wiederhole.

In der Tat bezieht sich Coquelin in seinen Texten ausschließlich auf Diderot, in dessen Forderung einer emotionslosen Schauspieler*in er seinen eigenen Ansatz bestätigt findet, wenngleich er dabei Diderots vielschichtige Fragestellungen zu seinen Zwecken simplifiziert und damit eine ungenaue Rezeption mitbeeinflusst. Hinzu kommt, dass Coquelin in erster Linie auf der Basis seines Erfahrungswissens als Schauspieler argumentiert und theoretisch-philosophische Überlegungen, wie sie etwa die Qualität der Diderot'schen oder Lessing'schen Schriften ausmachen, gänzlich fehlen. Gerade diesem individuellen Erfahrungswissen kann Lindau jedoch „Beachtenswerte[s]“ und „Reizvolle[s]“ abgewinnen.²⁰⁶ So der deutsche Journalist: „Aber auch da, wo uns Coquelin nicht besonders Neues sagen kann, verlohnt es wohl, ihm zuzuhören, wenn er aus seinen eigenen Erfahrungen heraus die noch wenig festgegliederten Gesetze seiner Kunst aufstellt und zu begründen sucht.“²⁰⁷

Die mangelnde Originalität sowie theoretische Limitiertheit der Coquelinschen Argumente – Lindau konstatiert dem Text eine „liebenswürdige[r] Naivität“²⁰⁸ – mögen auch der Grund dafür gewesen sein, dass die zur Zeit ihrer Publikation verhältnismäßig populären und in mehrere Sprachen übersetzten Schriften in späteren schauspieltheoretischen Auseinandersetzungen kaum Beachtung fanden. So sind zwar meist Auszüge aus *L'Art du comédien* in Anthologien vertreten²⁰⁹, doch eine systematisch-analytische Auseinandersetzung mit den Texten Coquelins blieb bislang aus. Ebenso fand bislang keine Kontextualisierung derselben mit anderen für schauspieltheoretische Überlegungen relevanten Diskursen des ausgehenden 19. Jahrhunderts, wie etwa mit subjektphilosophischen Theorien, statt.

Für meine Forschungsarbeit sind die beiden Texte von Relevanz, da an ihnen als eines der frühesten Beispiele sichtbar wird, wie sich die transdiskursiven bewusstseinstheoretischen Überlegungen des ausgehenden 19. Jahrhunderts in schauspieltheoretische Argumentationen einschreiben und auf diese Weise das Denken über die Schauspieler*in nachhaltig verändern. Anders ausgedrückt, der um 1880 einsetzende und an Coquelins Texten erstmals zu beobachtende diskursive Austausch zwischen

206 Lindau (1895), 156.

207 Lindau (1895), 156.

208 Lindau (1895), 156.

209 Vgl. Balme/Lazarowicz (2003); Coquelin (1926); Seltzer (1967); Roselt (2005).

psychowissenschaftlichen Theorien zum Unterbewussten und schauspieltheoretischen Schriften hat zur Folge, dass die seit Platon tradierten identitätstheoretischen Überlegungen zur Schauspieler*in nun um Fragen des Bewusstseins und dessen Spaltbarkeit kreisen. Damit eignen sich Coquelins Texte besonders als Einstieg für die thematische Zusammenführung von Schauspieltheorien und psychowissenschaftlichen Fragestellungen. So wird im Folgenden aufgezeigt werden, dass wenn auch die grundlegenden Fragen, die Coquelin thematisiert – etwa ob die Schauspieler*in die Gefühle ihrer Rolle fühlen solle oder ob Schauspiel als ebenbürtige Kunstform zu gelten habe –, keineswegs neu sind, die Begriffe und gedanklichen Konzepte, in welche er seine Argumente einbettet, bereits von einem Diskurs geprägt sind, der die gravierenden Veränderungen des 19. Jahrhunderts in den Auffassungen zum Ich maßgeblich mitverhandelt. Das Ausmaß dieses Einflusses psychowissenschaftlicher Theorie wird insbesondere vor dem Hintergrund des zeitlichen Abstands zwischen den beiden Texten deutlich. *L'Art et le comédien* von 1880 steht lediglich am Beginn jener intensiven psychowissenschaftlichen Auseinandersetzung mit veränderten Bewusstseinszuständen und verharrt daher in seinen Begrifflichkeiten und Modellen weitgehend in Vorstellungen des 18. Jahrhunderts. *L'Art du comédien* hingegen fällt, wie sich in der Veränderung der Begriffe sowie in der Ausformulierung zunächst noch weitgehend impliziter Gedanken zeigen wird, mit der intensivsten Phase dieser Auseinandersetzung zusammen. Coquelin erkennt nun Spaltung als zentrales Charakteristikum der Schauspieler*in und schreibt ihr demzufolge eine innere Dualität als konstitutiv ein. Damit setzt er den Anfang einer schauspieltheoretischen Tradition, die Schauspiel als Praktik des Dissoziativen entdeckt; eine Praktik, die mit anderen ihrer Art, wie etwa der Hypnose, dem automatischen Schreiben, aber auch dem spiritistischen Einsatz von Medien, dazu beiträgt, im ausgehenden 19. Jahrhundert eine neue Subjektivierungsform zu etablieren – jene des multiplen Ich.

Im Folgenden gilt es die von Coquelin postulierte Dualität der Schauspieler*in vor dem Hintergrund psychowissenschaftlicher Fragestellungen seiner Zeit näher zu beleuchten. Dabei wird deutlich werden, dass Coquelins Vorstellungen und Definitionen gewisse Unschärfen oder sogar Widersprüche aufweisen. Diese betreffen zum einen die präzise Bestimmung jener schauspielerischen Dualität, d. h., was überhaupt unter den beiden von ihm differenzierten Anteilen zu verstehen ist und welche Aufgaben bzw. Fähigkeiten diesen zufällt. Zum anderen treten diese argumentativen Unschärfen hinsichtlich des Verhältnisses von Schauspieler*in und Rolle auf, welches in Coquelins Texten zwischen klarer Abgrenzung und zumindest partieller (emotionaler) Durchlässigkeit changiert. Scheinen diese Widersprüche zunächst auch eine bloße

Inkonsistenz und somit Schwäche der Texte zu sein, so wird bei der Analyse deutlich werden, dass gerade diese Inkonsistenz für eine Kontextualisierung Coquelins mit der psychowissenschaftlichen Debatte seiner Zeit fruchtbar gemacht werden kann. Denn sie resultiert maßgeblich, so die These, aus der Schwellenposition der Coquelin'schen Texte. So sind seine Ideen in einer Art Übergangsraum von „nicht mehr“ und „noch nicht“ anzusiedeln, und das in zweifacher Weise: ideengeschichtlich sowie innerhalb der vorliegenden Studie. Einerseits greift Coquelin zur Charakterisierung der Schauspieler*in auf dualistische Modelle der philosophischen Moderne zurück, wie etwa auf die für das Vernunftsubjekt konstitutive Trennung von Körper und Geist, auch wenn er diese als einen immanenten Dualismus begreift, d.h. als einen solchen, wo Vernunft und Sinnlichkeit nicht qualitativ different, sondern lediglich als verschiedene Anteile eines als Einheit gedachten Organismus verstanden werden. Vor dem Hintergrund zeitgenössischer psychowissenschaftlicher Debatten verortet er aber andererseits diese Dualität bereits innerpsychisch, wodurch die Idee eines doppelten Bewusstseins für die Kunst der Schauspieler*in adaptiert und Schauspiel als dissoziative Praktik entdeckt wird. Dies wird vor allem in der vorweg publizierte englischen Version des zweiten Textes ersichtlich, wo eindeutig auf Vokabular aus dem Kontext des doppelten Bewusstseins – wie etwa den Begriff der „double personality“ – zurückgegriffen wird; eine Eindeutigkeit, wie sie der erst später publizierte französische Text in seiner etwas offeneren Begrifflichkeit nicht aufweist. Dennoch bleiben, etwa im Vergleich zu den nur wenige Jahre später publizierten schauspieltheoretischen Texten von Max Martersteig oder Hermann Bahr, diese Bezüge zu identitätstheoretischen bzw. psychowissenschaftlichen Studien bei Coquelin noch vorwiegend implizit, ja, möglicherweise sogar dem Autor selbst unbewusst. Man kann Coquelins Texten daher zum anderen auch innerhalb der Gliederung der vorliegenden Studie eine Art Schwellenposition zuweisen: In ihnen kommen psychologische Modelle, Phänomene und Dynamiken implizit zum Ausdruck, ohne als solche explizit gemacht zu werden.

Das diskursive Zusammenspiel von Coquelins Texten und psychowissenschaftlichen Ansätzen wird im Folgenden anhand von drei Aspekten erörtert werden: erstens der notwendigen Anforderung an die Schauspieler*in, ihre Persönlichkeit zu spalten, zweitens der damit einhergehenden Möglichkeit, ihre Gefühle zu dissoziieren, sowie drittens der daraus resultierenden Fähigkeit, zur depersonalisierten Zuschauer*in ihrer selbst zu werden.

Die kalte Schauspieler*in als Vorstufe der doppelten Persönlichkeit

In other words, the actor should remain master of himself. Even when the public, carried away by his action, conceives him to be abandoned to this passion, he should be able to *see* what he is doing, to judge of his effects, and to control himself – in short, he should never feel the shadow of the sentiments to which he is giving expression at the very instant that he is representing them with the utmost power and truth.²¹⁰

Die Konsequenz für Coquelin, die Persönlichkeit der Schauspieler*in gespalten zu denken, ergibt sich aus dem identitätstheoretisch besonderen Verhältnis von Schauspieler*in und Rolle und der damit einhergehenden Debatte von „heißer“ versus „kalter“ Schauspieler*in, d.h. von affektiver Identifikation mit der Rolle bzw. emotionaler Distanz zu ihr. Diese in schauspieltheoretischen Überlegungen wohl meistdiskutierte Frage, ob nämlich „der Schauspieler die Leidenschaften seiner Rolle theilen, ob er weinen solle, um weinen zu machen, oder ob er Herr seiner selbst in den bewegtesten, getragensten Momenten seiner Partie bleiben, keines der Gefühle, die er ausdrückt empfinden, kurzum, ob er, um die Anderen sicher zu bewegen, selbst unbewegt bleiben solle [...]“²¹¹, beschäftigte Theoretiker seit dem 18. Jahrhundert. In ihren Ursprüngen geht sie jedoch auf die antike Rhetoriklehre von Platon, Horaz, Quintilian u. a. zurück, wo die Identifikation des Redners mit seiner Rede bzw. des Rhapsoden mit der Erzählung erörtert wurde. Dabei wurde in der Regel sowohl für die Rhetorik als auch für Schauspiel das Ziel, das Publikum möglichst intensiv zu affizieren, der formalen Qualität und damit Wiederholbarkeit des Spiels entgegengestellt. Dass diese Frage in Schauspieltheorien überhaupt eine derartige Virulenz gewinnen konnte, setzte voraus,

daß das Verhältnis von Schauspieler und Rolle, von Subjekt und Objekt der Darstellung, nach beiden Seiten hin problematisch geworden ist. Der Schauspieler kann sich nicht mehr auf den durch die Affektenlehre

210 Coquelin (1926), 29; Herv.i.O.; „En d’autres termes, le comédien doit rester maître de soi. Même dans les minutes où le public, emporté par son action, le croit le plus éperdu, il doit *voir* ce qu’il fait, se juger et se posséder, bref ne pas éprouver ombre des sentiments qu’il exprime, à l’heure même qu’il les exprime avec le plus de vérité et de puissance.“ (Coquelin (1894), 43f.; Herv.i.O.)

211 Coquelin (1883), 20f.; „si l’acteur doit partager les passions de son rôle, pleurer pour faire pleurer, ou bien s’il doit rester maître de soi, même dans les mouvements les plus passionnés, les plus emportés de son personnage, n’éprouver aucun des sentiments qu’il exprime, en un mot, pour émouvoir plus sûrement, ne pas être ému soi-même [...]“ (Coquelin (1880), 23)

vorgeschriebenen Kanon feststehender Ausdrucksgebärden verlassen, weil die Rolle zu einem vieldeutigen Gebilde geworden ist, das sich nicht mehr durch einen Namen, einen Stand, eine einzige Leidenschaft definieren läßt. Die bürgerliche Charakterrolle ist ein Ensemble gemischter, widersprüchlicher Einzelzüge, deren Einheit erst durch die individuelle Interpretation des Schauspielers hergestellt wird. [...] Diese doppelte Anstrengung – die Reflexion auf die subjektiven Ausdrucksmöglichkeiten des Schauspielers und auf die interpretationsbedürftige Individualität der Rolle – läßt die Frage nach der Identifikation von Schauspieler und Rolle zum entscheidenden Erkenntnisproblem der Theatertheorie werden.²¹²

Vertraten zunächst Denker wie Jean-Baptiste Dubos oder Pierre Rémond de Sainte-Albine, der mit seiner Schrift *Le Comédien* (1747) Schauspieltheorie überhaupt erst als eigene Textsorte begründet hatte, die Ansicht, die Schauspieler*in könne desto wahrhafter eine emotionale Partizipation des Publikums hervorrufen, je eindringlicher sie die Gefühle ihrer Rolle selbst fühle²¹³, so nahm erstmals Riccoboni der Jüngere einen entgegengesetzten Standpunkt ein. In seiner 1750 erschienenen Abhandlung *L'Art du Théâtre* kritisierte er die Einfühlung in die Rolle, da sie die formale Perfektion der Schauspieler*in sowie deren Versatilität gefährde. In ähnlicher Weise argumentierte noch Carl Hagemann 1910:

Die einheitliche Gestaltung eines Charakters von Anfang bis zu Ende bleibt dieser Art von Darstellern, die jedesmal wieder in ihrer Rolle untertauchen, gewöhnlich versagt. Der naturalistische Darsteller – so wollen wir ihn einmal nennen – ist daher unzuverlässig und spielt ungleichmäßig. An einem Abend ist er aufgelegt, am andern nicht – in der einen Szene hat er treffliche Momente, in der anderen fällt er ab. Eine Leistung aus einem Guß aber kann er niemals, oder doch nur in verschwindenden Fällen zustande bringen, wenn nämlich die Rolle zufällig einmal ganz seiner Individualität-Sphäre entspricht und er selbst gemächlich und körperlich gleich gut aufgelegt ist.²¹⁴

212 Kreidt (1968), 12.

213 So schreibt Sainte-Albine in der Übersetzung Lessings: „Die Schauspieler müssen sich einbilden, daß sie wirklich das sind, was sie vorstellen. Eine glückliche Raserei muß sie überreden, daß sie wirklich diejenigen sind, die man verrät, die man verfolgt. Dieser Irrtum muß aus ihrer Vorstellung in ihr Herz übergehen, und oft muß ein eingebildetes Unglück ihnen wahrhaftige Thränen auspressen. Alsdann sehen wir in ihnen nicht mehr frostige Komödianten, welche uns durch gelernte Töne und Bewegungen für eingebildete Begebenheiten einnehmen wollen. Sie werden zu unbeschränkten Gebietern über unsere Seelen, sie werden zu Zaubrern, die das Unempfindlichste empfindlich machen können.“ (Saint-Albine, zit. nach Lessing (1890), 129).

214 Hagemann (1910), 114.

Wichtigste „Streitschrift“ der so genannten kalten Spielweise wurde in der Folge Denis Diderots *Paradox über den Schauspieler*, auf das sich Coquelin explizit bezog.²¹⁵ In dem als Dialog verfassten Text verfiicht der „erste Sprecher“ das Modell eines kalten Schauspielers, den er als Mann der Aufklärung beschreibt:

Ich verlange von ihm viel Urteilsvermögen. Ich will, dass in ihm ein kalter und ruhiger Beobachter der menschlichen Natur sei. Ich fordere als Folge davon, durchdringenden Scharfblick, aber keine Empfindsamkeit; die Kunst, alles nachzuahmen oder, was auf dasselbe herauskommt, die gleichen Anlagen für alle Arten von Charakteren und Rollen.²¹⁶

Indem der kalte Schauspieler nicht „mit Seele“, sondern mit „Überlegung spielt“, ist sein Spiel keiner „Unausgeglichenheit“ ausgesetzt, sondern „immer gleichermassen vollendet: alles hat er abgewogen, aufeinander bezogen, sich gemerkt und geordnet in seinem Kopf.“²¹⁷ Im Gegensatz zum heißen Schauspieler, dessen Identität mit jener der Rolle gleichsam in einer wechselseitigen Annäherung verschmilzt, da er sich entweder dieser angleicht oder jene seiner eigenen Gefühls- und Charakterstruktur

215 Im deutschen Sprachraum favorisiert wiederum Lessing das affektfreie Spiel des „denkenden Schauspielers“, während sich etwa Iffland für die heiße Schauspieler*in ausspricht. Vgl. hierzu Baumbach (2012).

216 Diderot (1981), 17. Die Empfindsamkeit als Gegenteil emotionaler Distanz beschreibt Diderot hingegen folgendermaßen: „Die Empfindsamkeit ist [...] eine Anlage, eine Gefährtin der Organschwäche, die Folge der Beweglichkeit des Zwerchfells, der Lebhaftigkeit der Vorstellungsgabe und der Feinheit der Nerven, die geneigt macht, Mitleid zu haben, zu erschauern, zu bewundern, zu fürchten, sich zu verwirren, zu weinen, ohnmächtig zu werden, zu helfen, zu fliehen, zu schreien, den Verstand zu verlieren, zu übertreiben, zu verachten, zu verschmähen, überhaupt keine Vorstellung von der Wahrheit und vom Guten und Schönen zu haben, ungerecht zu sein, verrückt zu sein.“ (35) Roach liest Diderots Begriff der Empfindsamkeit insbesondere vor dem Hintergrund von dessen psychophysiologischen Schriften, die wiederum von Locke und Hume beeinflusst waren. Demnach hätten Gefühle einen unwillkürlichen Einfluss auf physiologische Vorgänge und vor allem auf das Zwerchfell, das auf diese mittels Ausdehnung und Kontraktion reagiere, was Diderot als Empfindsamkeit begreift. Wird das Zwerchfell auf diese Weise in Bewegung gebracht, so dominierten die Gefühle zwangsläufig über den Verstand und das Urteilsvermögen. Daher sei es notwendig, das Zwerchfell während der Aufführung ruhig zu halten. Dies gelänge, indem während der Proben erarbeitete Handlungen etc. nun automatisiert stattfinden würden. Vgl. hierzu Roach (2011), Kapitel 3 und 4, 93-159.

217 Diderot (1981), 17.

„einverleibt“, betont Diderots „erster Sprecher“ vehement die Differenz zwischen der Identität eines großen Schauspielers und seiner Rolle: „[...] er ist nicht die Figur, er spielt sie, und er spielt sie so gut, dass Sie ihn dafür halten. Nur Sie haben die Illusion. Er weiss genau, dass er die Figur nicht ist.“²¹⁸

Coquelin folgt in seiner ersten Schrift *L'Art et le Comedien* in „thermalen“ Fragen zu Schauspieler*in nicht nur Diderot, sondern versucht diesen geradezu zu überbieten, indem er für den „großen Schauspieler“ die schiere Möglichkeit einer emotionalen Verbindung zwischen ihm und der Rolle schlichtweg verneint: „[I]ch glaube, daß man ein großer Schauspieler nur unter der Bedingung ist, sich selbst absolut zu beherrschen und nach Belieben Erregungen ausdrücken zu können, die man nicht theilt, niemals theilen wird und nach seiner Natur niemals theilen könnte.“²¹⁹ Demnach zeige sich die wahre Beherrschung des Metiers gerade darin, jene Gefühle überzeugend darzustellen, die man seiner eigenen Natur nach gar nicht fühlen *könne*. Denn gerade in diesem Paradox, das scheinbar Unmögliche zu ermöglichen, liege der Kern der Schauspielkunst. So fährt Coquelin fort: „Und eben deshalb ist unser Beruf eine Kunst! Eben deshalb schaffen wir.“²²⁰ Was folglich bei der Frage nach der emotionalen Identifikation der Schauspieler*in mit ihrer Rolle primär auf dem Spiel steht, ist ihr selbstständiges Künstler*innenentum, zu dessen Verteidigung, wie eingangs erwähnt, die erste Schrift Coquelins überhaupt erst verfasst wurde. So lautet zunächst seine Schlussfolgerung denn auch: Gerade weil er nicht ist, was er darstellt, ist „der wirkliche Schauspieler“²²¹ ein Künstler – weil er etwas schafft, was ihm nicht ohnehin bereits emotional gegeben ist. Auf diesen erschaffenden Charakter des Schauspielens nimmt auch Carl Hagemann Bezug, wenn er feststellt: „Der Schauspieler schafft nach, oder besser er schafft aus, oder am besten er schafft mit: jedenfalls schafft er etwas, das vorher nicht da war.“²²²

218 Diderot (1981), 20.

219 Coquelin (1883), 21; „[...] je suis persuadé qu'on n'est un grand acteur qu'à la condition de se gouverner absolument et de pouvoir exprimer à volonté des sentiments qu'on n'éprouve pas, qu'on n'éprouvera jamais, que selon sa propre nature on ne pourrait pas éprouver.“ (Coquelin (1880), 24)

220 Coquelin (1883), 21; Herv. i. O.; „Et c'est pour cela que notre métier est un art! Et c'est pour cela que nous créons!“ (Coquelin (1880), 24)

221 Coquelin (1883), 22; „le véritable acteur“ (Coquelin (1880), 25). Coquelin nimmt hier, wie auch Diderot, unter den Schauspieler*innen eine Bewertung vor. Indem er seine Thesen nur auf den „wahrhaften Schauspieler“ bezieht, schützt er sie zugleich vor Einwänden von Kolleg*innen. Denn Schauspieler*innen, die eine emotionale Identifikation mit der Rolle vertreten, werden von Coquelin automatisch als zweitklassig abgewertet.

222 Hagemann (1910), 43.

Die Verteidigung der Schauspieler*in als Künstler*in führt Coquelin bereits in seinem ersten Text zu einer weiteren Beobachtung, die eng mit der Frage nach deren emotionaler Beteiligung verbunden ist. Es handelt sich dabei um einen für die Kunst des Schauspielens konstitutiven Dualismus, innerhalb dessen die Schauspieler*in nicht nur Künstler*in, sondern zugleich auch das primäre Objekt ihrer Kunst sei. So setzt *Die Kunst und der Schauspieler* bereits mit den Worten ein:

Dem Dichter ist als Material das Wort gegeben, dem Bildhauer der Marmor und die Bronze, dem Maler Farbe, Leinwand, dem Musiker der Klang; das Material des Schauspielers ist er selbst. Um einen Gedanken, eine Vorstellung, das Bild eines Menschen zu verwirklichen, muß er an sich selbst arbeiten. Er ist sein eigenes Klavier, er spielt auf seinen eigenen Saiten, er knetet an sich wie Thon, er meißelt sich, er malt sich!²²³

Die Schauspieler*in ist folglich Kreator*in und Kreation, Klavierspieler*in und Klavier, Maler*in und Leinwand zugleich. Das, worauf sie schaffend einwirkt, ist sie selbst. Indem sie jedoch als ihr eigenes Material, ihr eigenes Instrument begriffen wird, wird eine innere Dualität als ihre genuine künstlerische Disposition angenommen. Um diese zu versinnbildlichen, wählt Coquelin die Metapher von Puppe und Puppenspieler. Der Schauspieler, als Puppenspieler seiner selbst, vermag „ihre Triebfedern [der Rolle, R. B.] nach Belieben in Bewegung zu setzen oder stille stehen zu machen, ohne daß er deshalb aufzuhören braucht, selbst ein ganz Anderer zu sein und von der Gestalt ganz verschieden zu bleiben, wie der Maler verschieden bleibt von seiner Leinwand.“²²⁴ Ist dieser Gedanke auch nicht neu – Riccoboni hatte eine ähnlich gefasste Zweiteilung noch mit den Begriffen „Einsicht“ und „Ausdruck“ beschrieben –, so zeichnet Coquelins Texte doch aus, dass er diese Dualität der Schauspieler*in systematisch auszuarbeiten und dabei zugleich mit dem von ihm favorisierten

223 Coquelin (1883), 3; Herv. i. O.; „Seulement le poète a pour matière les mots; le sculpteur, le marbre ou le bronze; le peintre, les couleurs et la toile; le musicien, les sons: la matière de l'acteur, c'est lui-même. Pour réaliser une pensée, une image, un portrait de l'homme, c'est sur lui qu'il opère! Il est son propre clavier, il joue de ses propres cordes, il se pétrit comme une pâte, il se sculpte, il se peint!“ (Coquelin (1880), 2)

224 Coquelin (1883), 21; „[...] d'en monter et d'en démonter à l'aise et comme il lui plaît les ressorts, sans cesser un moment d'être, lui, tout autre, et de rester parfaitement distinct, comme le peintre reste distinct de la toile.“ (Coquelin (1880), 24)

Dass er eingangs die Schauspieler*in eben *nicht* verschieden von der Leinwand gedacht hat, bleibt an dieser Stelle ein Widerspruch, den er innerhalb der Argumentationslogik seines ersten Textes nicht zu lösen vermag.

Modell der kalten Schauspieler*in in Verbindung zu setzen versucht. So bestimmt die Engführung dieser beiden Ansätze seine weiteren Überlegungen zum Theater, wie vor allem die der kalten Schauspieler*in zugeschriebenen Ideale der Kreativität und der (Selbst)Kontrolle. Denn es ist erst dieses Einschreiben einer inneren Differenz in die Schauspieler*in, das sie als autonome Künstler*in und rationales Subjekt zu legitimieren verspricht.

So bewahrt die Differenz von Künstler*in und Material die Schauspieler*in zunächst davor, nicht nur Instrument oder gar „Papagei“, „perroquet[s]“²²⁵, des Autors zu sein und ermöglicht dadurch erst ihren Status als kreatives Subjekt. Denn diese Doppelstruktur, in der sie beides sein kann, ja, sein muss, geht mit dem Versprechen und zugleich dem Anspruch an sie einher, selbstständig künstlerisch tätig zu werden.

Dieses Ideal einer individuellen Rollengestaltung und die damit verbundene Anforderung einer kreativen Interpretation durch die Schauspieler*in entstehen im Laufe des 18. Jahrhunderts und lösen den rhetorisch-typischen Schauspielstil des 17. Jahrhunderts sukzessive ab. Der Schauspieler avanciert nun zum Charakter- und Menschendarsteller und damit „als subjektiver Vermittler zwischen Dramatiker und Publikum zur eigentlich gesetzgebenden ästhetischen Instanz, zum souveränen Künstler des Theaters.“²²⁶ Denn von

seiner Fähigkeit, eine Rollengestaltung überzeugend zum Leben zu erwecken; von seinem Vermögen, dem seelischen Gehalt einer Rolle den differenziertesten und wahrhaftigsten Ausdruck zu verleihen; von seiner Verwandlungsgabe, seiner Naturbeobachtung, seiner Phantasie – kurz, von seinem Genie hängt es künftig ab, welchen Grad künstlerischer Vollendung das dramatische Werk auf der Bühne erreicht.²²⁷

Wandelt sich seit dem 18. Jahrhundert auch sukzessive die Bewertung des kreativen Anteils der Schauspieler*in am künstlerischen Prozess, so setzt sich diese Sichtweise auch bis ins 20. Jahrhundert nicht vollends durch, wovon die anhaltenden Bemühungen zeugen, eben diese künstlerische Mitarbeit der Schauspieler*in argumentativ zu „beweisen“²²⁸. So findet sich noch in Babs *Kritischen Betrachtungen* die Feststellung: „Er ist, um es in einem vulgären aber deutlichen Bilde zu sagen, nicht nur der Kellner, der uns die seelische Speise aufträgt, er ist der Koch,

225 Coquelin (1880), 1.

226 Kreidt (1968), 9.

227 Kreidt (1968), 9f.

228 So etwa noch in Georg Simmels Aufsatz *Zur Philosophie des Schauspielers* (1908).

der sie selbst angerichtet hat.²²⁹ Mit Aussagen wie diesen richteten sich Theatertheoretiker gegen Denker wie Edward Gordon Craig, der in seinen Schriften Schauspieler*innen jeglichen eigenständigen Künstler*innenstatus absprach, oder Georg Wilhelm Friedrich Hegel, der forderte: „Der Schauspieler soll gleichsam das Instrument sein, auf welchem der Autor spielt, ein Schwamm, der alle Farben aufnimmt und unverändert wiedergibt.“²³⁰

Gegen den traditionellen Vorwurf an die Schauspieler*in, sie schaffe nichts selbst, sondern visualisiere lediglich reproduktiv die Kreationen anderer, beharrt auch Coquelin auf dem eigenständigen kreativen Akt der Rollengestaltung, wenn er schlicht, aber prägnant postuliert: „Ja,

229 Bab (1960 II), 263.

230 Hegel (1976), Bd. 2, 541f. Dass es sich bei dem schauspielerischen Schaffensprozess lediglich um eine untergeordnete bzw. eine Co-Autorschaft handle, was auch Bab und Coquelin einräumen, basiere darauf, dass der Schauspieler, seiner eigenständigen Kreativität ungeachtet, letztlich der Vormachtstellung des Autors verpflichtet bleibe, was „gewiß einen ganz besonderen, einen tragischen Zug in das Bild des Schauspielers“ zeichne. (Bab (1960 II), 264). Dahingehend lautet auch Coquelins Anweisung an denselben: „he must first read the play carefully over many times, until he has grasped the intention of the author and the meaning of the character he is to represent, until he has a clear understanding of his personage, and sees him as he ought to be. When he attains to this, he has his model. Then, like the painter, he seizes each salient feature and transfers it, not to his canvas, but to himself“ (Coquelin (1926), 7f.; Herv. i. O.); „il faut d’abord que, par une lecture attentive et répétée de la pièce, il se pène des intentions de l’auteur, dégage l’importance et la vérité de son personnage, l’évoque à son plan, *le voie* enfin tel qu’il doit être. Et dès lors il a son modèle.“ (Coquelin (1889), 5). Doch diese Abhängigkeit schmälere keineswegs die Notwendigkeit, als Schauspieler*in selbst schöpferisch tätig zu werden, ist doch auch die Maler*in, mit der Coquelin Erstere, wie aufgezeigt, wiederholt in Vergleich setzt, letztlich der Natur verpflichtet und habe dennoch als Künstler*in zu gelten. So Coquelin: „When a painter is about to execute a portrait he first poses his model, and then, concentrating, as it were, in his brush all the striking features that his trained eye can seize, he transfers them to the canvas by the magic of his art. The actor, however, has still something to do – he must himself enter into the picture. For *his* portrait must speak, act, walk in its frame, which is the stage, and it must convey the illusion of life to the spectator.“ (Coquelin (1926), 7; Herv. i. O.); „Quand le peintre a un portrait à faire, il fait poser son modèle, prend, du bout de son pinceau, tout les traits de ressemblance que son œil exercé peut saisir, les fixe sur la toile par la magie de son art, après quoi, son œuvre est finie. Le comédien, lui, a encore une chose à faire: c’est d’entrer dans le pur trait. – Car il faut que ce portrait parle, qu’il agisse, qu’il se promène dans son cadre: la scène, qu’il donne au spectateur l’illusion du personnage même.“ (Coquelin (1894), 4)

der Schauspieler schafft [...].²³¹ Dabei macht er wiederholt deutlich, dass dieser kreierende Zugriff auf sich selbst lediglich der kalten Schauspieler*in vorbehalten bleibt. Denn nur diese besitzt die Fähigkeit der Distanznahme zur eigenen Materialhaftigkeit, auf welche sie mit Hilfe von Fantasietätigkeit und Willensvermögen gestalterisch einzuwirken vermag.

Mit der Frage nach dem Kreationspotenzial der Schauspieler*in und deren emotionaler Involviertheit eng verknüpft ist jene der Selbstbeherrschung. Indem die Schauspieler*in sich als ihr eigenes Material dient, bleibt sie zwar unterworfenen Objekt – Coquelin findet hierfür explizite Herrschaftsmetaphern, auf die es noch zurückzukommen gilt –, aber doch in erster Linie Objekt ihrer selbst, anstatt bloß Instrument des Autors und „Vergnügungssklave“ des Publikums, „esclave plus ou moins favori de son [des Publikums, R. B.] bon plaisir“²³², zu sein. Durch seine duale Struktur sowie seine emotionale Distanzfähigkeit wird dem Schauspieler neben Kreativität somit auch Souveränität zugeschrieben. So stellt Coquelin klar: „Er hat das Lachen, die Thränen, den Schreck in seiner Gewalt; er braucht nicht zu warten, bis er selbst ergriffen ist oder die Gnade von oben ihn erleuchtet.“²³³ In einem ähnlichen Wortlaut fragt auch Hagemann:

wie lerne ich (Schauspieler) mich selbst bezwingen? Wie bringe ich es durch Ausschalten, Einschalten, Modifizieren, wenn es sein muß sogar Vertuschen von Realien und Irrealien meiner Persönlichkeit zur Darstellung eines ganz anderen Menschen? Kurz: wie gelange ich zur Herrschaft über meine Persönlichkeit? Denn nur wer vollauf Herr seiner selbst ist, vermag dieses Selbst oder Teile davon mit Fug aufzugeben oder zu unterdrücken. Ich kann auch in diesem Fall nur die Dinge fahren lassen, die ich besitze.²³⁴

Was sich in derlei Argumentationen sowohl hinsichtlich der Opposition von heißer vs. kalter Schauspieler*in als auch Coquelins postulierten Doppelstruktur als entscheidender Faktor erweist, ist die Möglichkeit, als Schauspieler „Herr seiner selbst“ zu bleiben.²³⁵ Denn ist der Mensch ein Schauspieler, „nichts als Schauspieler“, „rien qu'acteur“, so ist er „Herr

231 Coquelin (1883), 10; Herv.i.O. ; „Oui, l'acteur crée [...]“ (Coquelin (1880), 11)

232 Coquelin (1880), 45.

233 Coquelin (1883), 22; „Il commande au rire, aux larmes, à l'épouvante; il n'a pas besoin d'attendre qu'il soit saisi lui-même et que la grâce d'en haut l'illumine.“ (Coquelin (1880), 25)

234 Hagemann (1910), 123.

235 Siehe hierzu auch Bühler-Dietrich (2016).

und Meister alles Menschlichen in ihm [...]“²³⁶ Da er in einem solchen Fall nichts *wirklich* fühlen würde, stünde seiner Rationalität und Selbstkontrolle nichts im Wege.²³⁷ Hochholdinger-Reiterer weist entsprechend darauf hin, dass die „Intellektualisierung des Schauspielerischen“, die sich in Form von schauspieltheoretischen Reflexionen seit dem 18. Jahrhundert vollzogen hat, insgesamt auf eine „Disziplinierung und Kanalisierung des körperlichen Ausdrucks“ hinausgelaufen ist.²³⁸ Dass auch Coquelin in seiner eigenen Schauspielpraxis diesem Anspruch gerecht zu werden versuchte, zeigen Berichte von Zeitzeugen, wie etwa Henry James, der Coquelin als „dancer or trickster on the vertiginous tense wire“ beschrieb und „the actor’s command of the effects that lie entirely in self-possession“²³⁹ hervorhob.

Das, wovor sich demnach die Schauspieler*in, und mit ihr der Mensch überhaupt, zuvorderst zu schützen habe, ist in einem argumentativen Umkehrschluss die Unkontrollierbarkeit des Körpers, der Leidenschaften und Affekte, kurzum, „[T]he actor ought never to let his part „run away“ with him.“²⁴⁰ Denn, so Coquelin: Die „natürliche Wirkung der Leidenschaft ist, uns die Herrschaft über uns selbst zu nehmen. Der Verstand verliert seine Macht, und wie können Sie glauben, daß man etwas eher gut als schlecht macht, wenn man nicht mehr weiß, *was man macht?*“²⁴¹ Dementsprechend ist es vor allem Maßlosigkeit, wie Annette Bühler-Dietrich herausgearbeitet hat, die Schauspieler*innen im

236 Coquelin (1883), 24; „*maitre et souverain de tout ce qu’il avait d’humanité en lui [...]*“ (Coquelin (1880), 28)

237 Neben der Frage der Kreativität bringt Coquelin für die Notwendigkeit von Selbstkontrolle noch weitere Argumente ins Spiel: Unkontrollierte Leidenschaft korrumpiere die „Mittel“ der Schauspieler*in, wie beispielsweise deren Stimme, Gestik, Mimik etc., und führe letztlich zu Unzuverlässigkeit, da man sich auf „Inspiration“ nicht verlassen könne. Zudem sei eine auf Inspiration basierende Leistung im Grunde „unverdient“, da sie mehr auf Glück denn auf Arbeit beruhe. Um hingegen „den heiligen Geist zum Herabsteigen zu bewegen, muß man sich in den Gnadenstand versetzen – das heißt, sein Gehirn durch Nachdenken, durch fortwährende praktische Uebung der Rollen befruchten.“ (Coquelin (1883), 25); „*pour faire descendre l’esprit, il faut se mettre en état de grâce, – c’est-à-dire féconder son cerveau par la méditation et la pratique constante de ses rôles.*“ (Coquelin (1880), 30)

238 Hochholdinger-Reiterer (2014), 96.

239 James (1957), 204.

240 Coquelin (1926), 30; „*Le comédien ne doit jamais s’emballer.*“ (Coquelin (1894), 44; Herv. i. O.)

241 Coquelin (1883), 25; „*L’effet naturel de la passion est de nous enlever le gouvernement de nous-même. La tête part; et pourquoi voulez-vous qu’on fasse bien plutôt que mal, quand on ne sait plus ce qu’on fait?*“ (Coquelin (1880), 29)

19. Jahrhundert, u. a. von Coquelin, wiederholt zum Vorwurf gemacht wurde, auch wenn diese dann um 1900 zum „Signum des Virtuosen“²⁴² avanciert. Denn ginge der Schauspieler*in ihre Selbstkontrolle verloren, so drohe ihr nicht nur der Verlust von Präzision, Wiederholbarkeit und Identität, sondern potenziell sogar ein Zustand des Wahnsinns, währenddessen sie sich weder ihrer Absichten noch Handlungen bewusst sei:

If you identify yourself with your part to the point of asking yourself, as you look at the audience, „What are all those people doing here?“ – if you have no more consciousness where you are and what you are doing – you have ceased to be an actor: you are a madman. And a dangerous madman too.²⁴³

In ähnlicher Weise hatte auch Diderot den emotionalen Kontrollverlust der Schauspieler*in als „Augenblicke des Wahnsinns“²⁴⁴ beschrieben, und auch Henry James warnt vor den Gefahren des Kontrollverlusts:

he [the actor, R.B.] is a master whom one watches very much as one watches some supreme dancer or trickster on the vertiginous tense wire feeling him as certain to pile danger high as not to risk his neck by excess. This safe playing with the danger of excess – which is a defiance of the loss of balance under exhilaration – connects itself with the actor's command of the effects that lie entirely in self-possession, effects of low tone, indications of inward things.²⁴⁵

Eine aus affektiver Anteilnahme resultierende Unberechenbarkeit, wie sie den „nervösen“ Schauspieler*innen um 1900, wie etwa Mitterwurzer, Matkowsky, Kainz oder Duse, häufig auch wertschätzend zugeschrieben wurde, bzw. auch Spontaneität und Improvisation sind bei Coquelin noch weitgehend negativ besetzt. So führt er aus: „Ich leugne nicht das, was man die Blitze des Genies nennt; aber ich glaube, das Genie verräth sich viel eher durch eine volle und dauernde Selbstbeherrschung als durch die vielleicht erhabenen, aber zusammenhanglosen Ausbrüche

242 Bühler-Dietrich (2012), 334 sowie dies. (2016).

243 Coquelin (1926), 30; „Il est faux, il est ridicule de penser que le comble de l'art soit pour le comédien d'oublier qu'il est devant le public. Si vous vous identifiez avec votre rôle au point de vous dire, en regardant les spectateurs: „Qui est-ce que c'est que ces gens là?“ et de ne plus savoir où vous êtes, – vous n'êtes plus un acteur, vous êtes un fou. Et un fou dangereux.“ (Coquelin (1894), 44f.).

244 Diderot (1981), 47.

245 James (1957), 12.

[...], die man nur durch Zufall aufschlägt.²⁴⁶ Dabei kritisiert er nicht nur Schauspieler*innen, die sich auf der Bühne spontan zu immer neuen Einfällen hinreißen lassen, sondern auch ein Publikum, das gerade diese Unberechenbarkeit sehen will.

Die für Coquelin zentrale Relevanz von Selbstkontrolle, die auf der emotionalen Differenz zur Rolle basiert, zeigt sich auch in seiner Argumentation für die eingeforderten Bürgerrechte für Schauspieler*innen. So führt Coquelin zunächst aus:

[...] all' die scheinbaren, geistreichen oder ernsthaften Einwendungen, welche man gegen die definitive Emancipation des Schauspielers, gegen seinen Eintritt in das allgemeine Recht erhebt, reduciren sich in letzter Linie auf eine einzige, rein instinctive, die ich herausheben will. Sie betont, daß der Schauspieler seine eigene Individualität aufgibt, um eine andere, zehn andere, zwanzig andere anzunehmen, und daß dieses Aufgeben eine Abdankung seiner persönlichen und Verleugnung der menschlichen Würde bedeutet.²⁴⁷

Es sind folglich, wie schon bei Platon, zunächst die Transformation und dann in einem zweiten Schritt die Entwicklung hin zu einer Vielheit des Ich, die der Schauspieler*in als ultimativer Makel ausgelegt werden. In Coquelins Kommentar, insbesondere mit der Replik auf die menschliche Würde, schwingt zudem Rousseaus Vorwurf an die Schauspieler*in mit, diese sei unaufrichtiger Natur, da sie etwas Anderes vorgebe als sie tatsächlich sei.²⁴⁸ Dabei ist es keineswegs bloß die Nachahmung unwürdiger Charaktere, die er dem Schauspieler anlastet, sondern dass er „eine Erscheinung

246 Coquelin (1883), 25; „Je ne veux pas nier ce qu'on appelle les éclairs du génie; mais je pense que le génie se trahit bien mieux par une pleine et constante possession de soi, que par des intermittences, sublimes, si l'on veut, mais incohérentes, espèces d'atouts qu'on retourne par hasard.“ (Coquelin (1880), 29)

247 Coquelin (1883), 41; „toutes les raisons sérieuses, spécieuses ou simplement spirituelles, qu'on objecte au relèvement définitif du comédien, à son entrée dans le droit commun, toutes ces raisons, dis-je, se réduisent à une seule, purement instinctive, que je vais tâcher de dégager. C'est qu'il y a dans cette abdication que fait le comédien de sa personnalité pour en revêtir une autre, dix autres, vingt autres, une espèce d'abdication de sa dignité propre et comme un reniement de la dignité humaine.“ (Coquelin (1880), 51)

248 Mit Blick auf die traditionellen Sanktionen gegen Schauspieler*innen stellt auch Joseph Roach fest: „The greater the actor, the more pointedly he reminds the public of what powerful instruments nature has placed in the hands of the deceitful. He has always had to confront the paradox that the more professionally proficient he becomes, the more he invites moral disapprobation.“ (Roach (2011), 137)

annimmt, die nicht die seinige ist, weil er manchmal aufhört, er selbst zu sein, und man deshalb glaubt, er höre auf, ein Mensch zu sein.“²⁴⁹ Das Zitat macht erneut die Engführung von Schauspieltheorien und Subjekt-respektive Identitätsvorstellungen sichtbar sowie den Umstand, dass den jeweiligen Konzepten unterschiedliche historisch bedingte Ideale und Wertungen, wie hier etwa die Stabilität und Kontinuität von Identität, eingeschrieben sind. Auch diesbezüglich setzt Coquelin einmal mehr all seine Hoffnungen auf das Modell der kalten Schauspieler*in. Denn wenn keine Identifikation mit der Rolle stattfindet, sondern alle Illusion ausschließlich beim Publikum liegt, so muss auch die Individualität der Schauspieler*in nicht aufgegeben, sondern lediglich verborgen werden. So folgert Coquelin:

es ist von keiner Erniedrigung die Rede, weil von keinem Verzicht die Rede ist. Ja, der Darsteller schlüpft in eine fremde Haut; [...] diese fremde Haut empfängt [...] Prügel und Nasenstüber; in diese Haut, die er sofort wieder ablegen wird, begibt er sich mit seiner Seele, mit seinem Talente, mit seinem Muthe, denn am Abende einer ersten Vorstellung gleicht er einem Soldaten, der in's Feuer geht; er legt sein ganzes Ich hinein; [...] Er dankt nicht ab, er regiert. Bis zu einem gewissen Grade unterwirft er sich, aber er giebt seine Würde nicht auf, diese bewahrt er; so bleibt er ein Mann und ist ein Künstler.²⁵⁰

Die emotionale Undurchlässigkeit zwischen Schauspieler*in und Rolle, so lässt sich zusammenfassen, ist somit in mehrfacher Hinsicht für Coquelins Argumentation von höchster Wichtigkeit.

Wie bereits einleitend festgestellt, sind Coquelins Texte bei eingehender Lektüre gerade hinsichtlich dieser Undurchlässigkeit jedoch keineswegs so kohärent, wie es zunächst den Anschein macht. So legen zahlreiche Stellen, in denen er den Kurationsprozess der jeweiligen Rolle

249 Coquelin (1883), 41; „c'est simplement parce qu'il en revêt une [eine Haut, R. B.] qui n'est pas la sienne, c'est parce que, cessant d'être lui, il vous semble qu'il cesse d'être un homme.“ (Coquelin (1880), 51).

250 Coquelin (1883), 42; „Mais je nie qu'il y ait abaissement, parce qu'il n'y a pas abdication. Oui, l'acteur entre dans une autre peau [...] et c'est cette autre peau, qui n'est pas la sienne qui reçoit, s'il y a lieu, les coups de bâton et les nasardes; mais cette autre peau, qu'il ôtera tout à l'heure, il y entre avec son âme, avec son talent, avec son courage, car le soir d'une première il est un soldat qui va au feu; il y entre avec son *moi*, directeur et créateur; c'est avec ce *moi* qu'il vous fait tour à tour frissonner, pleurer ou sourire les frissons les plus nobles, les larmes les plus belles, le sourire le plus humain; il n'abdique pas, il gouverne; il peut, jusqu'à un certain point, se soumettre; il ne se démet pas! Par conséquent, il garde sa dignité; il reste un homme, et il est un artiste.“ (Coquelin (1880), 52f.)

beschreibt, eine andere Dynamik nahe, wie die nachfolgende Textpassage als eine von vielen exemplarisch zeigt:

Zwischen dem geträumten und dem lebendigen Typus besteht immer ein Unterschied; es genügt nicht eine Seele zu schaffen, man muß ihr auch einen Körper leihen, und es genügt nicht ihr den Körper zu geben, dieser muß ihr vollendeter, lebenswahrer Ausdruck sein, er muß seine eigene Art haben, zu gehen, zu kommen, einzutreten, sich zu entfernen, Platz zu nehmen, zu lachen, zu weinen, zu atmen, zu sprechen, zu schweigen, und alle diese Arten, zu sein, zu handeln und zu leiden, müssen einen Zusammenhang haben, müssen eine reelle, offenkundige, im Leben vorkommende, als wahre anzuerkennende, und zum Dutzten provocierende Persönlichkeit bilden. Die Haut, die diese Figur braucht, sie empfängt sie vom Schauspieler.²⁵¹

Während die Schriftsteller*in die Figur nur „erträumt“, ist es an der Schauspieler*in, diese nun tatsächlich zum Leben zu erwecken bzw. sie wiederauferstehen zu lassen („il ressuscite“²⁵²). Dieser „Erweckungsprozess“ setzt, wenn man Coquelins dahingehende Beschreibungen ernst nimmt, zwangsläufig eine „Entlehnung“ des Eigenen an ein entstehendes Ich voraus: Wenn die Figur bis zu einem gewissen Grad *sein* und nicht nur scheinen soll und das Material hierfür die Schauspieler*in ist, so muss dieses Sein aus zumindest Teilen von Letzterer ent- bzw. bestehen. Dahingehend wählt Coquelin immer wieder neue Metaphern der Verwachsung und Trennung – so beispielsweise, wenn er feststellt, dass der Körper der Schauspieler*in der „Seele“ der Figur als Behausung dienen soll –, die diese Vermischungs- bzw. Abgrenzungsprozesse als zentralen Konflikt seiner Theorien kenntlich machen. Dabei changiert das Verhältnis von Schauspieler*in und Rolle in der Frage, wer eigentlich wen bewohnt bzw. beherbergt, wenn Coquelin in einem anderen Textabschnitt feststellt: „Der Schauspieler steckt mitten in seiner Schöpfung“²⁵³, und wiederum an anderer Stelle postuliert: „er sieht sie [die Rolle, R.B.], er hält

251 Coquelin (1883) 10f.; „C'est qu'il y a toujours une distance considérable entre le type rêvé et le type vivant; c'est que ce n'est pas tout que de créer une âme, il faut la loger dans un corps, et il ne suffit pas de la loger dans un corps, il faut que ce corps en soit l'expression accomplie et vivante, qu'il ait ses façons propres d'aller, de venir, d'entrer, de sortir, de s'asseoir, de rire, de pleurer, de respirer, de parler, de se taire, et que toutes ces façons d'être, d'agir et de souffrir, tiennent ensemble, constituent une individualité réelle, patente, rencontrée, reconnue, tutoyée; et cette peau dont le bonhomme a besoin, c'est le comédien qui la lui donne.“ (Coquelin (1880), 11)

252 Coquelin (1880), 12.

253 Coquelin (1883), 21; „Le comédien est au dedans de sa création, voilà tout.“ (Coquelin (1880), 24)

sie fest, er wohnt in ihr, aber er ist ihr nicht zu eigen.²⁵⁴ Diese Uneindeutigkeit von Innen und Außen, von Eigenem und Fremden setzt sich auch in einer Reihe von Schneide- und Trennungsmetaphern fort, auf die noch gesondert zurückzukommen sein wird. Denn auch bei diesen, so wird deutlich werden, bleibt letztlich unklar, ob die Figur in die Haut der Schauspieler*in im Sinne einer „Einkörperung des <anderen>“²⁵⁵ eingnäht werden soll oder aber die Schauspieler*in für die Rolle zurechtgeschnitten werden muss. Bei beiden Varianten assoziieren die Vergleiche eine wechselseitige parasitäre Struktur von Wirt*in und Fremdkörper.

Dabei zeigt sich alsbald, dass mit diesen Verwachsungen nicht nur einzelne Bereiche, wie etwa der Körper, sondern „alle diese Arten, zu sein – „toutes ces façons d'être“ – zu handeln und zu leiden“ gemeint sind, d. h. all das, was eine reale Individualität ausmacht. Die Schauspieler*in „gibt sich“ folglich, so Coquelin wörtlich, mit „Haut und Haaren“ einem fremden Ich in seiner ganzen Komplexität, in jeder *façon* seines Seins hin. Das heißt, sie teilt sich ihre Haut, ja, sich selbst, mit einem „realen Individuum“, dem sie sich „assimilieren“²⁵⁶ muss. Das Ideal dieses schauspielerischen Kurationsprozesses nennt Coquelin demzufolge auch „*transfiguration*“²⁵⁷; ein Begriff, der nur wenig später von Max Martersteig, einem Verfechter der heißen Schauspieler*in, ins Zentrum seiner Überlegungen gestellt werden wird. Wenn Coquelin folglich wiederholt betont, dass die Erschaffung der Figur in Form eines fremden Individuums auch dessen gesamte Handlungs- und Gefühlswelt einschließt, so drängt sich unweigerlich die Frage auf, wie es möglich sein soll, dass die Schauspieler*in zugleich fühlt und nicht fühlt, ja, dass sie die Rolle ist und nicht ist? Mit dem Modell der kalten Schauspieler*in stößt Coquelin hier an seine Grenzen, da dieses ja gerade auf der vollständigen Abgrenzung von Schauspieler*in und Rolle basiert. Da es aber eben diese Grenze ist, die bei näherer Analyse in Coquelins Text fortwährend durchlässig wird, tritt die Notwendigkeit zutage, ein neues Modell zu entwickeln, um seine Definition der Schauspieler*in als gleichermaßen kreatives wie selbstbeherrschtes Subjekt aufrechterhalten zu können.

Sieben Jahre nach seinem ersten Text wird Coquelin die Lösung für das Problem in der bereits zuvor postulierten Dualität der Schauspieler*in finden, die er nun zu einem eigenständigen Modell ausbaut und ins Zentrum seiner Betrachtungen stellt. Dahingehend werde ich im Folgekapitel darlegen, dass es vor dem Hintergrund psychowissenschaftlicher

254 Coquelin (1883), 22; „il le voit, il le tient, il l'habite, il ne lui appartient pas.“ (Coquelin (1880), 25)

255 Ernst/Klöck/Wagner (2016a), 13.

256 Coquelin (1883), 21.

257 Coquelin (1880), 18; Herv. i. O.

Studien erst die Interpretation dieser Doppelstruktur als doppeltes Bewusstsein ist, die nicht nur die genannten Widersprüche innerhalb der Coquelin'schen Texte glättet, sondern damit auch innerhalb deren Argumentation die Notwendigkeit des Modells der kalten Schauspieler*in aufhebt und dieses daher in der Folge ersetzt. Indem nämlich Coquelin das Modell der kalten Schauspieler*in gegen jenes der doppelten Persönlichkeit austauscht, kann seine Argumentation fortan eine deutlich größere Durchlässigkeit zwischen Rolle und Schauspieler*in erlauben, ohne dass er deshalb zum Gegenmodell der heißen Schauspieler*in übergehen müsste. Denn der Schauspieler muss vor dem Hintergrund der doppelten Persönlichkeit nicht mehr aufhören „er selbst zu sein“ – „cessant d'être lui“ –, um ein anderer sein zu können. Erst diese Spaltung innerhalb des Ich „schützt“ die Schauspieler*in nachhaltig als rationales Subjekt sowie zugleich die damit einhergehenden Attribute wie Bürgerrechte, Kunstcharakter etc. Zugleich erlaubt das Konzept der Bewusstseinspaltung nun, eine Parallelität von Identität und Alterität zu denken, wofür Coquelin in seinem ersten Text sowohl Begriffe als auch Modelle fehlten.

„le comédien doit être double“: Die Dualität der Schauspieler*in als dissoziative Disposition

It seems to me [...] that there are two persons in me; one that acts, walks, talks, only as if it were someone else, and another who looks on [...].²⁵⁸

Auf die bereits im ersten Text konstatierte Doppelfunktion der Schauspieler*in Bezug nehmend eröffnet Coquelin auch seinen zweiten Text mit beinahe identen Worten, wenn er schreibt:

Thus in the execution of a work of art the painter has his colors; his canvas, and his brushes; the sculptor has his clay, his chisel, and his modelling tools; the poet has his words, rhythm, harmony, and rhyme. Every art has its different instruments; but the instrument of the actor is himself.²⁵⁹

Diesen Gedanken nun weiter ausführend fährt er fort: „The *matter* of his art, that which he has to work upon and mould for the creation of his

258 Janet (1901), 148.

259 Coquelin (1926), 5; „Pour faire oeuvre d'art, le peintre a les couleurs, une toile et ses pinceaux; le sculpteur a la terre, l'ébauchoir, le ciseau; le poète a les mots et la lyre, c'est-à-dire le rythme, le nombre et la rime; l'art diffère selon l'instrument. Eh bien! l'instrument du comédien, c'est lui-même.“ (Coquelin (1894), 3)

idea, is his own face, his own body, his own life.“²⁶⁰ Bleibt die sich aus dieser Doppelfunktion notwendig ergebende Dualität der Schauspieler*in 1880 noch weitgehend implizit und darüber hinaus zugunsten der Argumentation für das Modell der kalten Schauspieler*in ein Nebenschauplatz des Textes, so zieht Coquelin nun die konsequente Schlussfolgerung aus diesem gedanklichen Aufbau, wenn er feststellt: „Hence it follows that the actor must have a double personality. He has his first self, which is the player, and the second self, which is the instrument.“²⁶¹ Schließlich endet er pointiert: „This dual personality is the characteristic of the actor.“²⁶² Während die englische Fassung mit den Begriffen „double personality“ sowie „first“ und „second self“ die duale Spaltung der Schauspieler*in eindeutig auf deren Persönlichkeit bezieht und dabei zugleich unmissverständlich in den Kontext der „double personality“ als psychologisches Phänomen stellt, bleibt die sieben Jahre später veröffentlichte französische Fassung in ihrer Wortwahl uneindeutiger. So lautet die ansonsten weitgehend wörtlich übernommene Passage hier: „Il suit de là que le comédien doit être double. Il a son un qui est l’instrumentiste; son deux, qui est l’instrument.“²⁶³ Der weitere Verlauf des Textes zielt darauf ab, die Dynamik dieser dualen Konstruktion der Schauspieler*in, für welche Coquelin die Benennungen „first self“ und „second self“ bzw. „le un“ und „le deux“ beibehält, zu erschließen.²⁶⁴ Die nachfolgende Analyse berücksichtigt beide Fassungen, da für beide Gründe anzuführen sind, ihnen den Vorzug zu geben: Der englische Text entsteht auf Wunsch des amerikanischen Journals *Harper’s New Monthly Magazine* und wird sieben Jahre vor der französischen Fassung publiziert, was ihn als Erstversion festlegt. Auch wenn nicht davon auszugehen ist, dass Coquelin den Text selbst auf Englisch verfasst hat, so hat er zweifelsohne die publizierte Form autorisiert. Der französische Text hingegen ist umfangreicher, Coquelin fügt einzelne Kapitel hinzu, und kann somit als überarbeitete Fassung gelten. Zugleich ist anzunehmen, dass die Publikation in der Muttersprache den Gedanken des Autors präziser entspricht. Um dieser

260 Coquelin (1926), 5; Herv. i. O.; „La matière de son art, ce qu’il travaille et pétrit pour en tirer sa création, c’est sa propre figure, c’est son corps, c’est sa vie.“ (Coquelin (1894), 3)

261 Coquelin (1926), 5.

262 Coquelin (1926), 6; „Ce dédoublement est la caractéristique du comédien.“ (Coquelin (1894), 3)

263 Coquelin (1894), 3.

264 Coquelin räumt ein, dass er sowohl die Begrifflichkeit als auch das Konzept dieser „double nature“ von seinem Freund, dem Schriftsteller Alphonse Daudet, übernommen habe, der auf diese Weise „la personnalité du conteur“ (Coquelin (1894), 3), die Persönlichkeit des Geschichtenerzählers, zu erfassen pflege.

Textgenese gerecht zu werden, fokussiert die nachfolgende Analyse die gesamte Argumentation beider Schriften. Dabei wird deutlich, dass auch die französische Fassung in ihrer offeneren Begriffswahl bei eingehender Analyse keinen anderen Schluss als die Interpretation der Dualität der Schauspieler*in als doppeltes Bewusstsein erlaubt.

Wenn Coquelin dazu ansetzt, sein Postulat „the actor must have a double personality“ – „le comédien doit être double“ – näher auszuführen, so scheinen seine Vorstellungen zunächst trotz der explizit psychologischen Wortwahl den Prinzipien des klassischen abendländischen Dualismus aus Subjekt und Objekt, d. h. aus Körper und Geist respektive Seele, zu folgen. Das „erste Selbst“ wäre demnach das schaffende, rationale und kontrollierende Subjekt, das „zweite Selbst“ hingegen die Sphäre des Sinnlichen, d. h., im Sinne abendländischer Subjekttheorie, der Körper und das Feld der Triebe, Affekte und Leidenschaften. Dabei folgt Coquelin, wie auch schon vor ihm Diderot, der Vorstellung eines immanenten bzw. materialistischen Dualismus, d. h., „der Geist“ wird von ihm nicht mehr im metaphysischen Sinne als das qualitativ Andere der Natur gedacht, sondern als höher organisierter Anteil desselben Organismus. Dementsprechend schreibt er: „The two natures which coexist in the actor are inseparable, but it is the first self, the one which *sees*, which should be the master. This is the soul, the other is the body. It is the reason – the same reason that our friends the Chinese call the *Supreme Ruler* [...]“²⁶⁵

Auf das Feld des Theaters übertragen nehme „der Erste“ somit eine vermittelnde Position zwischen der Autorität der Autor*in und seiner eigenen Materialität ein und fungiere demnach gewissermaßen als innere Regisseur*in; eine Rolle, die im Theater dieser Zeit tatsächlich weitgehend Schauspieler*innen zufiel. Die Parameter, vor deren Hintergrund die Dualität der Schauspieler*in verhandelt wird, sind folglich zunächst weiterhin jene der Kreativität und Kontrollfähigkeit. *Le un* entspreche einmal mehr dem Ideal des aufklärerischen Vernunft-Subjekts, das über seine sinnlichen Triebe und Affekte uneingeschränkt zu gebieten vermag und dadurch autonom – sich selbst gesetzgebend – agiert. Das Verb, das Coquelin in diesem Kontext am häufigsten wählt, um die Tätigkeiten des ersten Selbst zu akzentuieren, und dabei meist kursiv hervorhebt, ist *voir*, sehen – „it is the first self, the one which *sees*, which should be the master“. In diesem Fokus auf visuelle Wahrnehmung kommt nicht nur die neuzeitliche Vorstellung einer zentralperspektivischen Beobachtung

265 Coquelin (1926), 9; Herv.i.O.; „Les deux êtres qui coexistent dans le comédien sont inséparables: mais c'est le *un*, celui qui *voit*, qui doit être le maître. Il est l'âme, l'autre est le corps. Il est la raison, cette Raison que nos amis les Chinois appellent la *Suprême gouvernante* [...]“ (Coquelin (1894), 6f.; Herv.i.O.)

und damit Kontrolle zum Ausdruck, sondern auch der bis auf die antike Aufforderung *gnothi seauton* – erkenne dich selbst – zurückreichende Anspruch an den Menschen, sich selbst sowie seine Außenwelt erkennend zu er- bzw. durchblicken, was im 19. Jahrhundert auch impliziert, sich seiner selbst bewusst zu sein. Kreidt setzt dieser Tradition folgend den Begriff des „Bewusstseinschauspielers“²⁶⁶ mit jenem der kalten Schauspieler*in synonym. Auf diese Bedeutung des Schvorgangs und seine Relation zum Bewusstsein werde ich im abschließenden Kapitel zur Depersonalisation gesondert zurückkommen.

Trotz dieser eindeutigen Parallelen zu Ideen und Idealen der Aufklärung griffe es zu kurz, die konstitutive Spaltung der Schauspieler*in auf die abendländische Dualität von Subjekt und Objekt beschränken zu wollen. So machen insbesondere Coquelins Vorstellungen zum Prozess der Rollengestaltung, wie im vorangegangenen Kapitel ausgeführt, deutlich, dass die zum Leben erweckte Rolle in ihrer Komplexität mehr als „ce pauvre corps“²⁶⁷ sein muss. Vielmehr stellt diese einen eigenständigen Charakter dar, dessen Gesten, Mimik, aber auch dessen Gefühle und Gedanken – kurz – dessen „Seele“ es mittel *le deux* zu realisieren gelte. So führt Coquelin mit Blick auf Tartuffe aus:

But this is by no means all, otherwise the resemblance would be only external; it would merely convey the outward form of the personage, not the personage himself. Tartuffe must be made to speak with the voice that he hears Tartuffe using, and in order consistently to represent the part the actor must learn to move, talk, gesticulate, listen, and also think, with the mind which he divines in Tartuffe.²⁶⁸

Wenn Coquelin schließlich den Prozess der Rollenarbeit wie folgt zusammenfasst, „[H]e adapts each element of this personality to his second self“²⁶⁹, und zugleich wiederholt betont, dass diese Adaption nicht eine bloß äußerliche Annäherung sein darf, so muss es sich bei *le deux* um eine Form von Intelligenz handeln, die die Gedanken der Rolle zu denken, deren Gefühle zu fühlen und deren Beziehungen auf der Bühne

266 Kreidt (1968), 14.

267 Coquelin (1894), 7.

268 Coquelin (1926), 8; „Mais ce n'est pas tout, car il n'aurait là encore qu'une ressemblance de surface, le dehors du personnage, non le personnage; il faut encore qu'il fasse parler Tartuffe avec la voix qu'il entend à Tartuffe, et que, pour déterminer la conduite du rôle, il le fasse mouvoir, aller, gesticuler, écouter, penser, avec *l'âme* qu'il sent à Tartuffe.“ (Coquelin (1894), 5; Herv. i. O.)

269 Coquelin (1926), 8; „il [le un, R. B.] adapte à son *deux* chaque élément de cette personnalité [...]“ (Coquelin (1894), 5; Herv. i. O.)

auszuagieren vermag. Denn es gilt, das „Wesen“ der Rolle auf *le deux* zu übertragen, welches jedoch von *le un*, der in dem Prozess der Realisierung nicht emotional beteiligt sein darf, unterschieden werden muss.

Die Vorstellung einer dem eigenen Körper inhärenten zweiten Intelligenz, die einen anderen Charakter in seiner ganzen „Wesenhaftigkeit“ zu realisieren vermag, ruft Formen der Bewusstseinsspaltung wach. Denn die vollständige Adaption eines anderen Ich bei gleichzeitig absoluter Distanz, wie sie Coquelin fordert, bedingt zwangsläufig eine innere Spaltung.²⁷⁰ Dementsprechend spricht Coquelin in der französischen Fassung auch von den zwei Wesen, „deux êtres“²⁷¹, die innerhalb des Schauspielers koexistieren, und es ist denn auch sein *gesamtes* Leben, „sa vie“²⁷², das ihm als Material dienen muss. Die Schauspieler*in beherbergt folglich nicht nur ein fremdes Ich in ihrer Haut, sondern ein Teil ihres selbst, ihr *zweites Selbst* – oder auch ihr *état second* –, lebt dieses Ich, ja, wird zu diesem Ich in all seinen Wesenszügen. Wenn Coquelin schließlich mit Blick auf die möglichen Hindernisse eines solchen Adaptionsprozesses einräumt: „There are some in whom the second self, or the *ego*, rebels, on whom their own individuality exerts so much influence that they can never put it aside, and instead of their going to their role and clothing themselves in its semblance, they make the role come to them and clothe itself in theirs“²⁷³, so wird deutlich, dass es nichts weniger als das Ich selbst ist, das,

270 Dass diese Spaltung der Schauspieler*in von Coquelin durchaus konkret gedacht wird, zeigt sich erneut im Vergleich mit dem Schriftsteller, wenn er ausführt: „But this double nature of the writer is neither so essential nor so conspicuous as that of the actor. The first self of the author watches the second self, but they never mingle. In the actor, on the contrary, the first self works upon the second till it is transfigured, and thence an ideal personage is evolved – in short, until from himself he has made his work of art.“ (Coquelin (1926), 6f.); „Mais ce dédoublement de l'écrivain n'est pas effectif comme celui du comédien. Il ne se trahit pas extérieurement. Le *un* de l'auteur observe le *deux*, mais n'y touche pas. Le *un* du comédien, au contraire, agit sur le *deux* jusqu'à ce qu'il l'ait transfiguré, jusqu'à ce qu'il en ait tiré le personnage rêvé; en un mot, jusqu'à ce qu'il ait fait de soi-même sa propre oeuvre d'art.“ (Coquelin (1894), 4; Herv. i. O.)

271 Coquelin (1894), 7.

272 Coquelin (1894), 3.

273 Coquelin (1926), 10f.; Herv. i. O.; „Il en est d'autres, enfin, sur lesquels leur deux rebelle, ou pour mieux dire leur moi humain, leur individualité propre, exerce un tel empire, qu'ils n'y peuvent jamais renoncer, et que au lieu que ce soient eux qui aillent au rôle et en revêtent la ressemblance, c'est le rôle au contraire qu'ils font venir à eux et qu'ils forcent à revêtir la leur.“ (Coquelin (1894), 8)

Diese Anpassung der Rolle an das eigene Ich beurteilt Coquelin kritisch, da die Schauspieler*in auf diese Weise der Spezifität der Rolle nicht gerecht

oder Teile dessen, als *le deux* begriffen werden muss. Dementsprechend verwendet Coquelin in der französischen Version für den Begriff „ego“ auch die Formulierung „leur moi humain“, „ihr menschliches Ich“. Was ihm folglich vorzuschweben scheint, sind zwei vollständig ausgeprägte Anteile des Ich oder eine doppelte Persönlichkeit:

the one a man made like other men, who loves or hates, suffers or is happy; the other a being belonging to a higher sphere, whose balance nothing can disturb, and who in the midst of tumultuous emotions can observe, study, and take notes for the future creation of his characters.²⁷⁴

Zieht man Janets oder Ellenbergers Klassifikation alternierender Persönlichkeitszustände heran, so handelt es sich bei der von Coquelin beschriebenen Konstellation um gleichzeitig auftretende Persönlichkeiten. Dabei wäre sowohl denkbar, ohne die Einteilung in jene psychiatrischen Klassifikationen strapazieren zu wollen, dass beide Zustände voneinander wissen oder dass lediglich *le un* von *le deux* Kenntnis hat, nicht aber umgekehrt. Denn zweifelsohne imaginiert Coquelin ein Verhältnis der beiden Anteile, das Janets Konzept des dominierenden Somnambulismus entspricht, d. h. das Vermögen einer Persönlichkeit, kontrollierend auf eine andere einzuwirken.²⁷⁵

werden könne und ihr Spiel zudem notwendig eindimensional bleiben müsse: „In virtue of the relationship between this personage and the man that is in me, the man such as I am in common life, I may be tempted to endow him with my gestures, to make him speak with my voice – to be, in fact, Monsieur Coquelin; and if I did this, I should have betrayed the author, who required that I should be Thouvenin.“ (Coquelin (1926), 19); „En raison même de la parenté du personnage avec le monsieur que je puis être dans la vie réelle, la tentation pouvait me venir de le poser avec mes habitudes de corps, de le parler avec ma voix, d’y être enfin M. Coquelin. J’aurais alors trahi l’auteur qui demandait que j’y fusse Thouvenin.“ (Coquelin (1894), 32). Analog dazu stellt auch Carl Hagemann fest: „Eine allzu starke, fertige und durchweg ausgeprägte Individualität wird einerseits zu sehr und allein auf sich selbst stehen und nicht die nötige Verwandlungsfähigkeit besitzen, andererseits aber auch keinen Blick und kein rechtes Verständnis für anders geartete Menschen zeigen. Beides muß aber der schauspielerischen Persönlichkeit und zwar in ausgeprägtestem Maße eigen.“ (Hagemann (1910), 117)

274 Coquelin (1926), 6; „celui-ci, l’homme comme tout le monde, qui aime ou qui hait, qui jouit ou qui pâtit, l’autre, qui plane au-dessus, impassible, qui, dans les plus graves émotions, observe, étudie, prend des notes en vue de ses créations futures.“ (Coquelin (1894), 3f.)

275 Die Frage der Dominanz entscheidet dabei jedoch nicht zwangsläufig jene von „Original“ und „Abspaltung“, d. h., welcher der beiden Anteile als

Unabhängig von der Frage der Klassifikation macht die Lektüre Coquelins zweiter Schrift deutlich, dass es erst das Modell der doppelten Persönlichkeit ist, welches ihm erlaubt, eine Simultaneität von Durchlässigkeit und Abgrenzung zwischen Schauspieler*in und Rolle zu denken. Anders ausgedrückt: Gerade weil Coquelin die vormalige Trennung von Schauspieler*in und Rolle nun als Ichspaltung in die Schauspieler*in selbst verlegt, kann die identitäre Grenze zur gespielten Figur durchlässig werden. Wenn Coquelin folglich wiederholt betont, dass „der Zweite“ die jeweilige Rolle *ist*, so ist ihm das nur möglich, da „der Erste“ dem ungeachtet emotionale Distanz bewahren und damit „*maître de soi*“²⁷⁶, Herr seiner selbst, bleiben kann. Es ist folglich erst die Spaltung, welche die Schauspieler*in nicht nur vor Kontrollverlust, sondern auch als kreatives Subjekt schützt.

Um die Tragweite einer solchen Interpretation nachzuvollziehen, gilt es im Folgenden zwei integrale Aspekte des doppelten Bewusstseins, die für das Feld des Theaters besonders produktiv gemacht werden können, zu fokussieren und mit Coquelins Vorstellungen in Bezug zu setzen: die Dissoziation des Ich sowie dessen Depersonalisation. Erstere ist, wie bereits angemerkt, nicht nur als ursächlich für das doppelte Bewusstsein, sondern auch für alle weiteren hier untersuchten veränderten Bewusstseinsphänomene zu verstehen.

Dissoziation

Sicherlich wird man hier eine Verdoppelung des Ich feststellen, die gleichzeitige Anwesenheit zweier paralleler und unabhängiger Gedankenfolgen, zweier Aktionszentren oder, wenn man so will, zweier nebeneinander gestellter moralischer Persönlichkeiten im selben Gehirn; jede hat eine Aufgabe und zwar hat jede eine andere Aufgabe, die eine auf der Bühne, die andere hinter den Kulissen [...].²⁷⁷

Folge eines Dissoziationsprozesses anzusehen ist, sofern diese Frage identitätstheoretisch um 1900, wo man bereits zunehmend die Vorstellungen von Originalität und Authentizität zu hinterfragen begann, überhaupt noch von Belang war. Denn mit Charles Richets Konzept des permanenten Semi-Somnambulismus, nach welchem ein unterbewusstes Ich kontinuierlich beobachtet, reflektiert, Schlussfolgerungen zieht und Handlungen ausführt, kann auch *le deux* als diese unterbewusste Kontrollinstanz begriffen werden.

276 Coquelin (1894), 23.

277 Taine (1878), 16, zit. nach Janet (2013 I), 137; „Certainement on constate ici un dédoublement du moi, la présence simultanée de deux séries d'idées parallèles et indépendantes, de deux centres d'actions, ou, si l'on veut, de

Das Lexikon der Psychologie von 1997 definiert Dissoziation als einen Prozess

durch den bestimmte Gedanken, Einstellungen oder andere psycholog. Aktivitäten ihre normale Relation zu anderen bzw. zur übrigen Persönlichkeit verlieren, sich abspalten und mehr oder minder unabhängig funktionieren. So können logisch unvereinbare Gedanken, Gefühle und Einstellungen nebeneinander beibehalten und doch ein Konflikt zwischen diesen vermieden werden.²⁷⁸

Spiegel und Cardena (1991) unterscheiden drei mögliche Felder dissoziativer Veränderungen: Diese können erstens, wie beispielsweise bei der Dissoziativen Identitätsstörung (vormals doppeltes Bewusstsein) oder bei Depersonalisationszuständen, den Bereich der Selbstwahrnehmung betreffen. Sie können zweitens, wie etwa bei Derealisationen und Pseudo-Halluzinationen²⁷⁹, die Wahrnehmung der Außenwelt betreffen. Es kann schließlich drittens, wie bei der dissoziativen Fugue oder bei dissoziativen Amnesien, das Erinnerungsvermögen betroffen sein.²⁸⁰

Für die Interpretation Coquelins innerer Dualität der Schauspieler*in als dissoziativer Vorgang sind insbesondere der Bereich der Selbstwahrnehmung sowie das benannte dissoziative Nebeneinander von Gedanken, Gefühlen und Einstellungen relevant. Bei der Analyse weiterer Autoren wird auch Derealisation eine Rolle spielen, wenn hinsichtlich der heißen Schauspieler*in die Möglichkeit diskutiert wird, diese könne sich so weit mit ihrer Rolle identifizieren, dass sie den Realitätsbezug – sowohl bezüglich sich selbst, aber auch die Außenwelt betreffend – verliere. Diese so genannte Schauspieler*innenkrankheit, d. h. die temporäre Unfähigkeit, zwischen sich und der Rolle und damit der fiktionalen Bühnenwelt und der Außenwelt zu unterscheiden, findet sich vor allem auf anekdotischer Ebene quer durch die Geschichte des Schauspiels²⁸¹, wird aber auch in

deux personnes morales juxtaposées dans le même cerveau; chacune a une oeuvre, et une oeuvre différente, l'une sur la scène et l'autre dans la coulisse.“
(Übersetzung, R. B.)

278 Lexikon der Psychologie (1997), 383.

279 Im Vergleich zu Halluzinationen im klassischen Sinn weiß die betroffene Person bei Pseudo-Halluzinationen, dass ihre Wahrnehmungen nicht der Realität entsprechen.

280 Vgl. Spiegel/Cardena (1991).

281 Joseph Roach betont mit Blick auf eine solche halluzinative Kraft emotionaler Identifikation: „The passions are easily summoned from the lower regions, but, like devils, once summoned they are not so easily put back. In this view the actor, like the Sorcerer's Apprentice, toys with enormous forces that he can evoke quickly but not easily subdue.“ (Roach (2011),

einzelnen Schauspieltheorien, wie beispielsweise bei Martersteig, explizit aufgegriffen, um das Modell der heißen Schauspieler*in zu untermauern.

Kaltes Schauspiel als Vorgang der Abspaltung

Coquelin met head on the logic that most others evaded: once the crucial phenomenon of double consciousness is admitted, the rest of Diderot's position naturally follows.²⁸²

Löst auch bei Coquelin das Modell der doppelten Persönlichkeit textgenetisch jenes der kalten Schauspieler*in ab, so baut es inhaltlich zugleich konsequent auf diesem auf, da beiden Modellen eine dissoziative Disposition zugrunde liegt. Denn auch die kalte Schauspieler*in musste nicht nur die Emotionen ihrer Figur von sich fernhalten, sondern Emotionen überhaupt, worin Momente der Abspaltung sichtbar werden. Dahingehend verwies bereits Diderots „erster Sprecher“ neben der Vorstellung des Schauspielers als per se charakterloses Wesen auf eine zweite Möglichkeit, um dessen unbegrenzte Wandlungsfähigkeit zu gewährleisten: Dieser müsse eine „unfassbare Loslösung seiner selbst von sich selbst“²⁸³ vollziehen, bei der er sich seines eigenen Charakters aktiv „entledigt“, um jenem der Rolle Platz zu machen, d. h., „um sich mit einem grösseren, vornehmeren, erhabeneren zu bekleiden“²⁸⁴. In dieser Forderung wird die Engführung von Emotionalität und identitärer Festlegung deutlich, d. h. die Notwendigkeit, emotional nicht allzu sehr an den eigenen Charakter und das eigene Leben gebunden zu sein, um fortwährend „ein Anderer“ werden zu können. Die emotionale Distanz der kalten Schauspieler*in zur Rolle setzt folglich auch eine Distanzfähigkeit zu sich selbst voraus. So Diderot:

Der empfindsame Mensch ist der Empfindlichkeit seines Zwerchfells zu sehr ausgeliefert, um ein grosser König, ein grosser Politiker, ein grosser Anwalt, ein gerechter Mensch, ein gründlicher Beobachter und folglich ein hervorragender Nachahmer der Natur zu sein, ausser er könne sich

47). In diesem Sinne zitiert er in seiner Studie *The Actor's Passion* den im 17. Jahrhundert sehr einflussreichen Mediziner Edmund Gayton, der eindringlich vor den Gefahren des Schauspielens warnte: „I have known my selfe, a Tyrant coming from the Scene, not able to reduce himself, into the knowledge of himself, till Sack made him (which was his present physick) forget he was an Emperour, and renew'd all his old acquaintance to him [...]“ (Gayton (1654), 144f., zit. nach Roach (2011), 48)

282 Roach (2011), 158.

283 Diderot (1981), 23.

284 Diderot (1981), 42.

selbst vergessen und sich von sich ablenken und er könne sich entweder selber mit Hilfe einer starken Vorstellung wieder erschaffen oder mit hartnäckigem Gedächtnis seine Aufmerksamkeit auf die Geisterbilder geheftet halten, die ihm als Vorstellung dienen. Aber dann handelt er nicht mehr selbst, sondern der Geist eines andern, der ihn beherrscht.²⁸⁵

Sich selbst vergessen zu können, ist folglich die Voraussetzung gelungenen Schauspielens, zugleich kann diese Fähigkeit aber auch als dissoziativer Vorgang verstanden werden. Dahingehend resümiert Roach mit Blick auf Diderots „großen Schauspieler“:

The great actor's extreme rarity stems from his highly unusual, even freakish capacity to detach himself from his bodily machine, to divide himself into two personalities in performance, and so to direct the outward motions of his passions by an inward mental force, itself unmoved, undistorted by the physiological effects it oversees.²⁸⁶

Roach ortet hier bereits zurecht Tendenzen einer doppelten Persönlichkeit. Dahingehend merkt er an, dass Diderot Modelle der Bewusstseinspaltung vorwegnimmt, wie sie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ausformuliert werden. Dabei gehe Diderot jedoch nicht von verschiedenen dissoziativen Bewusstseinssträngen aus, sondern von dem Umstand, dass Körper und Geist, wenn diese auch als Einheit betrachtet werden müssen, gleichzeitig unterschiedlichen Aktivitäten nachgehen können. So Roach: „The stronger the mind, presumably, the more exact the separation, so that the mind of a genius resembles a kind of one-man band, capable of performing independent operations simultaneously under the precise direction of a single intelligence.“²⁸⁷ Führt diese Spur ihn auch bis zu William Archer, so geht er ihren Implikationen in seinen weiteren Ausführungen nicht weiter nach.

Diderots obiges Zitat macht deutlich, dass bei Schauspieltheorien und psychowissenschaftlichen Theorien eine parallele Entwicklung stattgefunden hat und zwar insofern, als psychologischen Modellen der Dissoziation historisch Vorstellungen von Besessenheit respektive von Heimsuchung vorausgegangen sind, wobei bis ins späte 19. Jahrhundert durch die Popularität des Spiritismus beide Modelle parallel in Verwendung blieben. So betont Diderot wiederholt in Bezug auf das Verhältnis von Schauspieler*in und Rolle, dass die Schauspieler*in in Momenten der Nachahmung nicht mehr als sie selbst handle, sondern vielmehr von einem anderen Geist, ja, einem Phantom beherrscht werde, das sie sich in

285 Diderot (1981), 44.

286 Roach (2011), 147f.

287 Roach (2011), 149.

ihrer Fantasie als „große und vollkommene Vorstellung“²⁸⁸ selbst erschaffen habe, das aber als Idee notwendig über sie und jede singuläre Konkretisierung hinausweise.²⁸⁹ An anderer Stelle ist es wiederum der Schauspieler, der das Gespenstische beseelt und damit einer fremden Existenz „zum Leben verhilft“, welche die Zuschauer*innen fürchten macht:

Er steigt dem Vorangehenden [dem Dichter, R. B.] auf die Schultern und schliesst sich in eine Weidenkorbpuppe, deren Seele er ist. Er bewegt diese Puppe auf erschreckende Weise, selbst für den Dichter, der sich nicht mehr auskennt, und er macht uns fürchten, wie Sie es sehr gut von jenen Kindern gesagt haben, die sich gegenseitig fürchten machen, indem sie ihre kurzen Röcke über den Kopf ziehen, sich bewegen und so gut sie können die heisere und grausige Stimme des dargestellten Phantoms nachahmen.²⁹⁰

Diese Vorstellungen der Heimsuchung durch die Rolle arbeiten zwar noch, ihrer Zeit geschuldet, mit Metaphern des Metaphysischen, bereiten aber zugleich bereits psychologischen Modellen der Abspaltung den Boden, für die im 18. Jahrhundert noch weitgehend Begriffe und Konzepte fehlen. Zudem antizipieren sie Vorstellungen von der Verschmelzung von Schauspieler*innen und Puppen, wie wir sie um 1900 bei Edward Gordon Craig wiederfinden werden. Auf die Nähe von gespenstischer und psychologischer Verdoppelung verweist auch Eyal Peretz in seiner dekonstruktivistischen Diderot-Lektüre, wenn er schreibt: „[...] as s/he acts, the actor is a split or double creature, being himself or herself at the same time as a strange thing that is neither no one nor someone

288 Diderot (1981), 18.

289 Mit dieser Konnotation unterstreicht Diderot die Differenz zwischen der Natur, d. h. dem Gewöhnlichen, und der „vom Dichter ersonnenen Idealvorstellung, die vom Schauspieler oft noch übersteigert wird.“ (Diderot (1981), 22). In dieser Differenz zwischen der „nackte[n] Wahrheit“ (23) und der Poesie liegt auch der Grund, weshalb die Schauspieler*in die Rolle gar nicht sein kann. Zugleich entkräftet ein solches Konzept des Schauspielens Platons Kritik an der bloß mimetischen Naturnachahmung. Vielmehr ist Diderot gerade an der Darstellung von „allgemeinen Idee[n]“ (33) gelegen, wenn er festhält: „Der Kaufmann Billard ist ein Tartuffe, der Abt Grizel ist ein Tartuffe. Aber keiner der beiden ist *der* Tartuffe. [...] *Der Geizige* und *der Tartuffe* wurden nach allen Toinards und Grizels der Welt geschaffen. Sie bestehen aus ihren allgemeingültigsten und hervorstechendsten Zügen. Und keiner ist das genaue Portrait eines einzelnen, wie sich ja auch keiner darin wiedererkennt.“ (32). Dabei ist Diderot jedoch kein metaphysischer Denker, sondern die vollkommenen Ideen sollen aus der Natur induktiv erschlossen werden, indem man eine Vielzahl von Exemplaren studiert und auf deren Gemeinsamkeiten hin abstrahiert.

290 Diderot (1981), 51.

else but something that Diderot calls a phantom, a spectral being [...].²⁹¹ Diderots Sphäre des Gespenstischen ist folglich auch identitätstheoretisch relevant, bezeichnet sie doch, wie aus dem Zitat hervorgeht, eine Schwellenposition zwischen Identität und Nicht-Identität, d.h. eine Position des Dritten und damit der identitären Uneindeutigkeit, wie sie ebenso Craigs Konzept der Über-Marionette kennzeichnet. Dabei ist die spektrale Heimsuchung von zweifacher Natur: Einerseits ergreift die Rolle als Phantom von der Schauspieler*in Besitz, andererseits tut dies zugleich die Schriftsteller*in, welche die Rolle, zumindest in ihren Grundzügen, erschaffen hat. In beiden Fällen dient die Schauspieler*in, die sich gleich einem Gefäß für eine andere Identität „freigibt“, als eine Art Marionette oder als Medium, das von einer anderen Instanz fremdbestimmt wird. Die Geistererscheinung wie auch die Autor*in werden dabei gleichsam zu Parasiten, die ihre Wirt*in, die Schauspieler*in bzw. deren Seele, wie Diderot wiederholt feststellt, bewohnen und beherrschen. Diese Beseelung trägt jedoch, denn der kalte Schauspieler ist selbst seelenlos – eine kalte Persona. Er kann sich dem Gespenstischen angleichen, weil er selbst über keine feste Identität verfügt, ja, „weil er nichts ist“²⁹². Hinter der Scheinidentität des durch die Schauspieler*in belebten Phantoms verbirgt sich folglich lediglich eine weitere identitäre Leerstelle oder, um mit Derrida zu sprechen: „[A] difference without reference, or rather a reference without referent, without any first or last unit, a ghost that is phantom of no flesh, wandering about without a past, without death, without birth or presence [...].“²⁹³

Dissoziationsforschung um 1900: Pierre Janet

Coquelin schließt auch in Fragen der inneren Distanznahme an Diderot an, wenn er konstatiert: „Das Gehirn des Künstlers muß frei bleiben, und seine Erregungen, selbst seine eigensten, müssen an der Schwelle seines Gedankens aufhören. Es sind das zwei verschiedene Gebiete.“²⁹⁴ Um dieses Konzept der „verschiedenen Gebiete“ zu illustrieren, erzählt er die Anekdote von dem französischen Schauspieler Talma, der beim Tod seines Vaters einen so „schönen Schrei“, „cri beau“, ausgestoßen haben soll, dass „der Künstler, der in ihm auf der Lauer lag, sich ihn merkte

291 Peretz (2013), 119.

292 Diderot (1981), 34.

293 Derrida (1981), 206.

294 Coquelin (1883), 22f.; „le cerveau de l'artiste doit rester libre et les émotions, même les siennes propres, doivent expirer sur le seuil de sa pensée. Ce sont deux domaines différents.“ (Coquelin (1880), 26)

und sich vornahm, sich desselben später auf der Bühne zu erinnern.²⁹⁵ Selbst – oder gerade – Momente des Schmerzes und der tiefen Trauer sind folglich nicht von dem Anspruch ausgenommen, nicht die ganze Person dürfe hiervon betroffen sein. Vielmehr zeige dieser „charakteristische Zug [...] den Künstler, wie er über seinen eigenen Empfindungen schwebt und sich dieselben unterwirft, um daraus den Schatz zu bilden, dem er später etwas entlehnt.“²⁹⁶

Dieses Abspalten von Emotionen bzw. das Auseinanderfallen von beobachtendem Ich und erlebendem Ich als verschiedene Gebiete – Coquelin spricht entsprechend der Termini seiner Zeit von einer wechselseitigen „indépendance du cœur et de la tête“²⁹⁷ – sind auch Charakteristika dissoziativer Zustände. Dahingehend lässt sich argumentieren, dass bereits das Konzept der kalten Schauspieler*in, die sich dem Ideal nach in jedem Moment zu ihren Gefühlen in Distanz zu setzen vermag, ein Ichmodell vorwegnimmt, wie es schließlich in der Vorstellung der Schauspieler*in als doppelte Persönlichkeit seine Fortschreibung erfahren wird – nämlich jenes der dissoziativen Spaltung.

Theorien zu dem heutigen Verständnis von dissoziativen Spaltungen gehen in ihren Ursprüngen auf die psychowissenschaftliche Forschung des ausgehenden 19. Jahrhunderts zurück, denselben Zeitraum also, in dem auch Coquelines Texte entstanden.²⁹⁸ Als zentraler Theoretiker hierfür gilt Pierre Janet (* 30. Mai 1859 in Paris; † 24. Februar 1947 ebenda), der seit den 1970er-Jahren im Zuge der Renaissance des Störungsbildes der Dissoziativen Identität und der damit einhergehenden Dissoziationsforschung eine Wiederentdeckung erfahren hat.²⁹⁹ Das Konzept der

295 Coquelin (1883), 23; Herv. i. O.; „l'artiste, toujours à l'affût dans l'homme, en prit note immédiatement, et qu'il lui vint la pensée de s'en ressouvenir plus tard au théâtre.“ (Coquelin (1880), 27)

296 Coquelin (1883), 23; „Ce trait caractéristique montre l'artiste planant en quelque sorte sur ses émotions propres et se les soumettant pour en former le trésor où il puisera ensuite.“ (Coquelin (1880), 27)

297 Coquelin (1880), 27.

298 Nach Carlson wurde das Konzept der Dissoziation zum ersten Mal 1812 von dem amerikanischen Arzt Benjamin Rush eingeführt, wenn auch hier vornehmlich im Kontext von Manie. In Frankreich wurde Dissoziation in ihrer heutigen Bedeutung als desintegrativer Prozess erstmals 1845 von Moreau de Tours in seinen experimentellen Studien zu den psychologischen Effekten von Haschisch behandelt. Siehe hierzu Carlson (1986).

299 Pierre Janet stammte aus der gehobenen Pariser Mittelschicht und hatte durch seinen Onkel, den Philosophen Paul Janet, zahlreiche Kontakte zu der wissenschaftlichen und politischen Elite Frankreichs. So hatte Paul Janet 1885 gemeinsam mit Ribot und Charcot die *Société de psychologie physiologique* gegründet, die 1889 den ersten Kongress für Psychologie

psychologischen Dissoziation (*dissociation psychologique*) war ein integraler Bestandteil von Janets Forschung zwischen 1882 und 1900, als sich dieser vornehmlich mit Automatismus, Suggestion, Hysterie, Somnambulismus und dem doppelten Bewusstsein auseinandersetzte; jenen Phänomenen also, die auch die vier in dieser Studie vorgenommenen Analysen strukturell bestimmen. So befasste er sich zunächst mit Dissoziation in seiner 1889 publizierten philosophischen Dissertation *L'Automatisme Psychologique*, die, so Ellenberger, als „Klassiker der psychologischen Wissenschaft begrüßt“³⁰⁰ wurde. Im selben Jahr fand während der Pariser Weltausstellung der Erste Internationale Kongress für experimentellen und therapeutischen Hypnotismus statt, wo Janets Forschung bei internationalen Kollegen, wie beispielsweise William James, einem der Begründer der amerikanischen Psychologie, sehr positiven Anklang fand. Janets

in Paris veranstaltete. Nach seinem Abschluss an der École Normale Supérieure mit der „Agrégration de Philosophie“ war Pierre Janet zunächst als Gymnasiallehrer in Le Havre tätig, bevor er ab 1885 ein Doktoratsstudium der Philosophie anschloss. Bereits seine philosophisch-psychologische Dissertation *L'Automatisme Psychologique* (1889) befasste sich mit Hypnosephänomenen. In der Folge baute Janet dieses klinisch-psychologische Interesse mit einer medizinischen Dissertation aus, die er 1893 unter dem Titel *Contribution à l'étude des accidents mentaux chez les hystériques* bei Charcot an der Salpêtrière fertigstellte. Bereits 1890 war er von Charcot zum Leiter des psychologischen Labors der Salpêtrière ernannt worden, der er bis 1910 blieb. Dabei war seine vorrangige Aufgabe anhand von Fallstudien die für die Hysterie maßgeblichen psychologischen Symptome zu untersuchen. Hierzu diente ihm seine Untersuchungsmethode der psychologischen Analyse, bei der die genaue Beobachtung der Patient*in und ihrer Symptome bzw. die Beschäftigung mit ihrer Biografie im Zentrum standen. Diese wiederum mündete in die psychologische Synthese, d. h. die Rekonstruktion der individuellen Krankengeschichte.

Neben seiner Tätigkeit an der Salpêtrière wurde Janet auch Dozent für Psychologie an der Sorbonne und darüber hinaus 1902 als Professor an das Collège de France berufen. Im Laufe seines Lebens publizierte er 20 Bücher sowie mehr als 120 weitere Publikationen und zählte zu den einflussreichsten Theoretikern im Kontext der Psychopathologie seiner Zeit. In der Folge geriet Janet jedoch zunehmend in Vergessenheit, was nicht zuletzt auf den internationalen Erfolg der Psychoanalyse in der Nachfolge Freuds zurückzuführen ist, der nach anfänglicher Nähe zunehmend in einem Konkurrenzverhältnis zu Janet stand. Zu der Wiederentdeckung Janets trug mitunter auch die sehr einflussreiche Studie *The Discovery of the Unconscious. The History of Evolution of Dynamic Psychiatry* (1970) von Henri Ellenberger bei, in welcher dieser sich intensiv mit Janet und dessen elementarer Rolle in der Geschichte der dynamischen Psychiatrie befasste.

300 Ellenberger (2005), 491.

Studie basierte auf den Ergebnissen der experimentellen Forschung, die er von 1882 bis 1888 an vier als Hysterikerinnen diagnostizierten Frauen in Le Havre durchgeführt hatte: „Rose“, „Lucie“, „Marie“ und der berühmt gewordene Fall „Léonie“. Dissoziation wurde von Janet als eine pathologische Form der Ablenkung („une form de la distraction“³⁰¹) bzw. als psychologischer Zerfallsvorgang („désagrégation psychologique“³⁰²) verstanden, bei dem die Syntheseleistung des Bewusstseins versagt bzw. herabgesetzt ist.³⁰³ Dadurch begannen sich Wahrnehmungen, Vorstellungen, Empfindungen und Handlungen der Kontrolle des Ich zu entziehen und unterbewusst stattzufinden; ein Begriff, der maßgeblich von Janet geprägt wurde. Im Gegensatz zu Freud ging Janet dabei nicht von einem prinzipiell, d. h. bei jedem Individuum und von Beginn an existierenden Unbewussten aus, sondern von der pathologischen Herausbildung eines Unterbewussten (*subconscience*) im Zustand des Zerfalls, dessen ausgeprägteste Form das doppelte Bewusstsein darstelle. Vor dem Hintergrund der Annahme, dass Letzteres eine bestimmte Ausprägung der Hysterie sei, bezeichnete der Begriff „unterbewusst“ für Janet daher „eine besondere Form, die die Persönlichkeit in der Hysterie annimmt.“³⁰⁴ Bei dieser begannen sich die abgespaltenen Teile (*fragments détachés*) – Empfindungen, Vorstellungen, Erinnerungen und Assoziationsketten – nun selbst zu einer eigenständigen zweiten Ich-Synthese zu gruppieren: „[D]araus ergibt sich eine Tendenz zur andauernden und vollständigen Teilung der Persönlichkeit und zur Herausbildung mehrerer voneinander unabhängiger Gruppen; diese Systeme psychischer Gegebenheiten alternieren nacheinander oder koexistieren [...]“³⁰⁵ Den Zustand vollständiger psychischer Gesundheit beschreibt Janet im Umkehrschluss wie folgt:

Da die Synthesekraft ausreichend groß ist, sind alle psychologischen Phänomene, unabhängig von ihrem Ursprung, in derselben persönlichen Wahrnehmung vereint und folglich existiert die zweite Persönlichkeit nicht. In einem solchen Zustand gäbe es keine Ablenkung, keine Anästhesie, weder systematisch noch generell, keine Suggestibilität und keine

301 Janet (1893), 91.

302 Janet (1893), 50. Vgl. hierzu auch Teil II Kapitel II Abschnitt VI „La désagrégation psychologique“ in *L'Automatisme Psychologique*, 305-314.

303 Ellenberger geht davon aus, dass Janets Vorstellungen hierzu in wesentlichen Punkten auf Moreau de Tours' Theorie der *désagrégation* zurückgingen, im Rahmen derer Moreau Halluzinationen und Wahn als Folge einer allmählichen Schwächung des freien Willens verstanden hatte, wodurch die Fähigkeit, Gedanken zu verbinden und zu koordinieren, verloren ginge. Vgl. hierzu Moreau (de Tours) (1845).

304 Janet (2013 III), 185.

305 Janet (1984), 297f., zit. nach Heim (2013), 374.

Möglichkeit, Schlafwandeln zu erzeugen, da man keine unterbewussten Phänomene entwickeln kann, die nicht existieren.³⁰⁶

Mit dem Fokus auf die aktive Syntheseleistung des Bewusstseins³⁰⁷ (*opération de synthèse active*³⁰⁸) setzt das Konzept der Dissoziation folglich ein Ichmodell voraus, das auf Assoziation basiert. Dahingehend spricht Janet auch von der „Arbeit der Einverleibung und Angliederung“³⁰⁹, bei der „Elementarempfindungen“³¹⁰, d. h. einfache und isolierte Sinneseindrücke, die zunächst „unterhalb der Bewusstseinschwelle“³¹¹ blieben, in einem ersten Schritt untereinander und schließlich mit dem Ichkomplex selbst eine Aggregation erfahren und erst dadurch zu einer bewussten Gefühlswahrnehmung führen würden. Janet unterscheidet folglich zwischen Empfindungen an sich und solchen, die mit dem Ichbewusstsein verbunden sind. Dabei würden prinzipiell nie alle Elementarempfindungen zu bewussten Wahrnehmungen, sondern viele blieben unterhalb der Bewusstseinschwelle, können sich aber auch von da auf das „Seelenleben“ auswirken, „ohne dass wir ihre Existenz auch nur errahnen“³¹². Auch der deutsche Arzt und Psychologe Max Dessoir definiert in der Tradition Janets das Ich als „Summe gegenwärtiger Bewusstseinszustände“, wobei durch die Gedächtnisleistung der Eindruck einer „Kontinuität mit der

306 Janet (1889), 336; Herv. i. O.: „*La puissance de synthèse étant assez grande, tous les phénomènes psychologiques, quelle que soit leur origine, sont réunis dans une même perception personnelle, et par conséquent la seconde personnalité n'existe pas. Dans un pareil état, il n'y aurait aucune distraction, aucune anesthésie, ni systématique ni générale, aucune suggestibilité et aucune possibilité de produire le somnambulisme, puisqu'on ne peut développer des phénomènes subconscients qui n'existent pas.*“ (Übersetzung, R. B.)

307 Dahingehend führt Ignace Meyerson weiter aus: „Zu sein heißt handeln und erzeugen, und das Bewusstsein, das im höchsten Grade eine Realität ist, ist selbst eine wirksame Aktivität. Diese Aktivität ist eine der Synthese, welche gegebene Phänomene zu einem neuen Phänomen vereint. Dabei tauchen immer komplexere Grade der Organisation und der Synthese auf. Die kleinen elementaren Synthesen werden zu Elementen weiterer, höherer Synthesen. Die Bewegungskoordination vollzieht sich zur gleichen Zeit wie die Organisation der Empfindungselemente (sensation). Die Empfindungen (sensations) organisieren sich zu generellen Gemütsbewegungen, und diese wiederum machen die Persönlichkeit aus.“ (Meyerson (2013), 326)

308 Janet (1889), 307.

309 Janet (1894), 32.

310 Janet (1894), 33.

311 Janet (1894), 34.

312 Janet (2013 III), 182.

Vergangenheit³¹³ bestehe. Eine tatsächliche Einheitlichkeit sowie Kontinuität des Ich könne es jedoch nicht geben, da weder „die gesamten aus Empfinden, Denken, Wollen vereinigten psychischen Prozesse im Blickpunkte des Wachbewusstseins lägen, noch sämtliche Reproduktionsvorgänge zur Kenntnis des Individuums gelangten“³¹⁴.

Janet bezeichnet die Anzahl der Vorgänge, „die ein Individuum gleichzeitig in sich aufnehmen und seinem ‚Ich‘-Bewusstsein einverleiben kann, als dessen ‚Bewusstseinsfeld‘“³¹⁵; ein Begriff, den er vom visuellen Gesichtsfeld ableitet. Dabei wird deutlich, dass er dieses nicht statisch, sondern dynamisch als Kontinuum mit zahlreichen Abstufungen denkt, bei dem Prozesse der Stärkung bzw. der Schwächung auftreten können. Phänomene wie Automatismus, Somnambulismus oder auch die Herausbildung eines doppelten Bewusstseins versteht Janet demzufolge als Folgeerscheinung einer „Einengung des Bewusstseinsfeldes“³¹⁶ („*rétrécissement du champ de conscience*“³¹⁷) im Zuge psychischer Schwächung („*faiblesse de synthèse psychique*“³¹⁸) bzw. einer Herabsetzung der psychologischen Spannung („*tension psychologique*“), wie sie insbesondere im Kontext der Hysterie auftreten würden. Diese Einengung des Bewusstseinsfeldes könne exemplarisch anhand von Hypnose³¹⁹ und Suggestion beobachtet

313 Dessoir (1896), 12.

314 Dessoir (1896), 12.

315 Janet (1894), 34.

316 Janet (2013 II), 168. Alternativ spricht Janet von einer „Schwäche der psychischen Synthese“, einer „Absenkung der psychischen Spannung“ oder auch einem „Zustand der mentalen Depression“ (Janet (2013 IV), 194). Ellenberger verweist darauf, dass Janet sein Konzept der „Einengung des Bewusstseinsfeldes“ von dem deutschen Psychologen Johann Friedrich Herbart übernommen haben könnte, wenn er auch des Deutschen nicht mächtig war. Herbart hatte die Theorie aufgestellt, dass nur eine bestimmte Anzahl an Vorstellungen zugleich im Bewusstsein Platz fände, was einen Kampf zwischen den stärkeren und schwächeren Vorstellungen mit dem Ergebnis der Unterdrückung der Letzteren zur Folge hätte. (vgl. Ellenberger (2005), 553). In seinen späteren Schriften entwickelt Janet ein Konzept der psychischen Spannung bzw. Energie. Seine Ideen hierzu weisen viele Parallelen zu William James' Studie *The Energies of Man* (1907) bzw. den Ansätzen von Pawlow auf.

317 Janet (1889), 308.

318 Janet (1889), 308.

319 Dissoziation ist jedoch nicht als eine bloße Begleiterscheinung von Hypnose misszuverstehen, sondern Letztere funktioniert gerade, weil sie sich einer dissoziativen Disposition als zentrales Charakteristikum der Hysterie bedient. So lässt sich die Hypnose insgesamt als eine Form konzentrierter Aufmerksamkeit bei gleichzeitiger Dissoziation peripherer Aspekte verstehen, wobei es sich hierbei, im Vergleich zu selbstständig auftretenden

werden. Janet bewertet sie als die zentrale Ursache aller dissoziativer Vorgänge. Denn indem Wahrnehmungen nicht in das Ichbewusstsein integriert werden können und sich stattdessen unterbewusst selbstständig entwickeln, komme es zu einer Art Selbstteilung. Auf diese Weise bilde sich „eine zweite psychologische Existenz, zeitgleich mit der normalen psychologischen Existenz, und mit jenen bewussten Empfindungen, die die normale Wahrnehmung in zu großer Zahl verlassen hatten.“³²⁰ Bei dieser „Zerlegung [...] in zwei zeitlich getrennte Individuen“ entwickle auch das zweite Individuum „sein eigenes Bewusstsein und sein eigenes Gedächtnis“³²¹. Die Herausbildung dieser zweiten Existenz sei dabei als allmählicher Prozess zu verstehen, im Zuge dessen sich unterbewusste Empfindungen insbesondere während des Schlafes oder schlafähnlicher Zustände, wie der Hypnose, formierten und an Kraft gewännen.

Dabei ist es nicht die Empfindungsfähigkeit selbst, die beeinträchtigt ist, sondern die Assoziation von Empfindungen an die Ichstruktur. Dahingehend führt Janet aus: „Die scheinbar unterdrückte Empfindung bleibt vollkommen real und bewusst wie früher, sie wird nur einfach von der Gesamtheit der psychischen Phänomene abgetrennt, deren Synthese die Idee des Ich ausmacht.“³²² Welche Empfindungen dabei an die Ichstruktur assoziiert werden und welche nicht, gehe nicht auf die Wahl des Individuums zurück. Denn damit eine solche Wahl möglich wäre, müsste zuerst eine allgemeine Wahrnehmung aller sensiblen Phänomene stattgefunden haben und darauf aufbauend eine begründete Beseitigung. Stattdessen geht Janet von einem willkürlichen Prozess aus bzw. einer automatischen Entwicklung von bestimmten Gefühlen, die sich häufiger als andere wiederholen und damit leichter assoziativ mit anderen in Verbindung gebracht werden können. Hierin zeigt sich auch ein zentraler Unterschied zu Freuds Verdrängungstheorie, derzufolge der spezifische Inhalt des Verdrängten aufgrund von Scham- und Schuldbesetzung überhaupt erst die Verdrängung bedingt.

An Janet anschließend definiert auch der amerikanische Psychiater Morton Prince Persönlichkeit als eine sich sukzessiv bildende Assoziationsgruppe. Komme es zu einer Dissoziation der Persönlichkeit, spalten sich Assoziationen ab und bilden unabhängige Gruppen, welche dann als

dissoziativen Phänomenen, um einen strukturierten sowie kontrollierten Prozess handelt.

320 Janet (1889), 317. „Il s'est formé une seconde existence psychologique, en même temps que l'existence psychologique normale, et avec ces sensations conscientes que la perception normale avait abandonnées en trop grand nombre.“ (Übersetzung, R. B.)

321 Dessoir (1896), 15.

322 Janet (2013 II), 175.

alternierende Persönlichkeiten mit je eigenem Bewusstsein aktiv werden können. Dahingehend führt Prince weiter aus:

Bewußtseinspaltung bedeutet ein Aufhören der Tätigkeit von Gehirnzentren und von Zentrengruppen und daher eine Unterbrechung der Assoziationen zwischen den Zentren. Persönlichkeit bedeutet wahrscheinlich eine besondere Gruppierung und Zusammensetzung von Zentren durch das Mittel der Assoziation. Die Verschiedenheit der Persönlichkeiten ist wahrscheinlich auf eine Verschiedenheit der Zusammensetzung und der Anordnung zurückzuführen.³²³

Um dies bildlich zu veranschaulichen, wählt Prince das Modell sich überschneidender Kreise, die zwar eine Schnittmenge an Assoziationen, d. h. hier Erinnerungen, aufweisen, aber auch jeweils voneinander getrennte Bereiche haben, bzw. jenes eines Strahlenbündels weißen Lichts, das durch ein Prisma fällt und in einzelne Strahlen gebrochen wird.

Für die Einengung des Bewusstseinsfeldes nimmt Janet primär psychogene Ursachen an, die jedoch zu einer abnormen physiologischen Grundkonstitution hinzukommen müssen.³²⁴ Trotz dieser prinzipiellen Engführung von Dissoziation und Hysterie räumen sowohl Prince als auch

323 Prince (1932), 26f.

324 Während es Forschern wie Charcot und Freud daran gelegen war, ihre Theorien zu einem System auszuformen, ist Janet mit Interpretationen und Verallgemeinerungen insgesamt sehr vorsichtig. So zieht er als Ursache für die Einengung des Bewusstseinsfeldes verschiedene Möglichkeiten in Betracht, ohne diese jedoch zu generalisieren. Demnach könne beispielsweise, wenn auch in seltenen Fällen, ein traumatisches Ereignis psychische Erschöpfung auslösen, als deren Folge die Syntheseleistung des Bewusstseins absenke. Von Janet vermutete traumatische Erlebnisse reichen von der Beobachtung eines Unfalls über das Eintreten der ersten Menstruation bei fehlender Aufklärung bis hin zur erzwungenen Nähe zu ansteckenden Hautkrankheiten. Eine psychische Erschöpfung trete insbesondere dann ein, wenn die traumatische Situation ungelöst bliebe, wie beispielsweise eine unbehobene Kränkung, wodurch das betroffene Individuum immer wieder gedanklich auf die Situation in einer Art „zwanghaften Erinnerung“ (Janet (2013 IV), 212) zurückkäme: „Er ähnelt somit einem Menschen, der immer wieder gegen eine Mauer stößt, mit der vagen Hoffnung, sie irgendwann zu durchbrechen. Aus diesem Kampf resultiert eine unablässig anwachsende Erschöpfung, eine Herabsetzung der psychischen Spannung [...]“ (Janet (2013 IV), 213). Meist handle es sich aber um eine Reihe kleinerer emotionaler Erschöpfungszustände, die sich gemeinsam zu einem Zustand kontinuierlicher psychischer Erschöpfung auswüchsen. Nicht zuletzt spiele dabei auch hereditäre Veranlagung eine Rolle. Vgl. hierzu Janet (2013 IV), 196f.

Janet ein, dass dissoziative Vorgänge auch bei Nicht-Hysteriker*innen auftreten können. So würden leichte Formen der Dissoziation, wie beispielsweise Automatismen im Alltag, bei den meisten Menschen gelegentlich vorkommen. Der Unterschied zwischen diesen und schweren Formen der Dissoziation wäre daher von quantitativer, nicht aber von qualitativer Natur.

Dissoziation und Schauspiel

Vor dem Hintergrund dieser Theorien lässt sich fragen, ob nicht auch Schauspiel als Praktik des Dissoziativen begriffen werden kann. Die vielbeschworene Wandlungsfähigkeit der Schauspieler*in würde demnach gerade auf der Fähigkeit basieren, sich gezielt über ihre eigene Persönlichkeit – über Gefühle, Gedanken und Einstellungen – hinwegzusetzen und das in einem solchen Ausmaß, dass diese aktive „Loslösung seiner selbst von sich selbst“³²⁵ temporär einer dissoziativen Abspaltung gliche. Dabei bliebe, wie Janet für den Vorgang der Dissoziation postuliert, auch bei Diderots kalter Schauspieler*in die Empfindungsfähigkeit an sich intakt, die Empfindungen würden jedoch nicht mehr mit dem Ich assoziiert.

Lässt sich eine solche dissoziative Abspaltung bereits für Diderots *Paradox* argumentieren, so übernimmt Coquelin für seine Schauspieltheorie nicht nur diese dissoziative Struktur, sondern begreift sie nun, wie aufgezeigt, als ausgeprägtes doppeltes Bewusstsein. Der Dissoziationsvorgang wäre damit bei Coquelin ein zweifacher: Zum einen fordert auch er eine Schauspieler*in, die Gefühle komplett von ihrem denkenden sowie konzipierenden Ich – *le un* – abzutrennen vermag. Zum anderen findet er jedoch gerade in der dissoziativen Teilung des Ich in *le un* und *le deux* eine Möglichkeit, jene abgespaltenen Emotionen, die für die Gestaltung der jeweiligen Rolle von Nutzen sind – „comme des matériaux à utiliser“³²⁶ –, kontrolliert zuzulassen. *Le deux* verfüge dann, entsprechend Janets Beschreibung alternierender Persönlichkeiten, über ein eigenes Gedächtnis sowie ein eigenes Bewusstsein. Diese Vermögen hatte Coquelin für die jeweiligen Rollen auch eingefordert, hat doch die Erschaffung einer Figur deren gesamte Handlungs- und Gefühlswelt einzubeziehen. Ganz im Sinne der dynamischen Psychiatrie nimmt Coquelin folglich ein flexibles Bewusstseinsfeld an, ohne freilich mit diesem Begriff explizit zu arbeiten, das je nach Bedarf verengt oder erweitert werden kann. Dies jedoch mit dem großen Unterschied, dass er die beschriebenen dissoziativen Prozesse als steuerbar imaginiert. Die Syntheseleistung des

325 Diderot (1981), 23.

326 Coquelin (1880), 28.

Bewusstseins wäre folglich nicht pathologisch, sondern willentlich herabgesetzt. In diesem Sinne argumentiert auch William James, wenn er in seiner 1890 publizierte Schrift *The Principles of Psychology* mit explizitem Bezug auf Coquelin schreibt:

The *visceral and organic* part of the expression can be suppressed in some men, but not in others, and on this it is probable that the chief part of the felt emotion depends. Coquelin and the other actors who are inwardly cold are probably able to affect the dissociation in a complete way.³²⁷

Zitate wie dieses verdeutlichen, dass Theorien, die für heutige Leser*innen zunächst skurril anmuten mögen, um 1900 durchaus plausibel erschienen und dem allgemeinen Gedankenhorizont entsprachen.

Experimente sowie Überlegungen zu einer solchen steuerbaren Abspaltung von Bewusstseinsanteilen, gepaart mit einer gezielten Erschaffung immer neuer Charaktere – wie dies für Schauspiel notwendig wäre – finden sich auch bei Janet, wobei jedoch nicht die Patient*innen den Vorgang kontrollieren, sondern der mittels Hypnose und Suggestion auf sie einwirkende Psychiater. Dahingehend führte er Versuche mit Patient*innen durch, denen er unter Hypnose suggerierte, sie seien ein kleines Kind oder Napoleon und sollten als solche einen Brief verfassen. Wieder im Wachzustand lenkte er das bewusste Ich ab, woraufhin der „unterbewusste Zustand“ in den jeweiligen „Rollen“ automatisch Briefe an den Großvater, an einen Heerführer usw. zu schreiben begann.³²⁸ Das automatische Schreiben, worauf ich im Kapitel zu William Archer zurückkommen werde, diente um 1900 generell als eine der zentralen „Methode[n] der psychologischen Analyse“³²⁹, um unterbewusste Prozesse sichtbar zu machen. Im Rahmen dieses Experiments suggerierte Janet einer Patientin auch, sie sei Agnes aus Molières *Schule der Frauen* und ließ sie einen Brief verfassen. Hält man sich solcherlei Experimente vor Augen, so wäre bei längerer und gezielter Suggestionsarbeit vorstellbar, dass komplexe Handlungen *als* Agnes erarbeitet werden könnten, was einmal mehr die Nähe von theatraler Rollenarbeit, Hypnose und der Herausbildung alternierender Persönlichkeitszustände deutlich macht. Die Erfahrungen, Empfindungen und Erinnerungen, die eine Ichstruktur formen, wären demnach – im Sinne der schauspielerischen Rollenarbeit – steuerbar.

In vergleichbarer Weise wird der Vorgang der Dissoziation auch von Coquelin als kontrollierbares Zusammenwirken von Dynamiken der

327 James (1931), 465.

328 Vgl. hierzu Janet (1889), 413.

329 Janet (2013 II), 149.

Kreation, der Abspaltung, aber auch der Kanalisierung gedacht, wodurch er für den komplexen Gestaltungsprozess der Rolle präziser einsetzbar wird. So werde ausschließlich der für den spezifischen Part nicht nutzbare Teil an Emotionen dissoziiert, während die für die jeweilige Rolle nützlichen Emotionen in *le deux* kanalisiert werden, was jedoch ebenso eine Form der Dissoziation darstellt. *Le un*, als emotionsloser Wesensanteil, würde demnach entsprechend den Ansprüchen der jeweiligen Rolle *le deux* bestimmte Gefühle zukommen lassen bzw. entziehen. Bestimmte Empfindungen und Wahrnehmungen, die aus der Syntheseleistung des Ichbewusstseins insgesamt ausgeschlossen blieben, fänden hingegen gänzlich unterbewusst statt, da sie keinem Ichbewusstsein assoziiert werden. Schauspiel kann vor diesem theoretischen Hintergrund folglich als Technik der kontrollierten Einengung respektive Schwächung des Bewusstseinsfeldes begriffen werden, die hier auch als gesteigerte Konzentrationsfähigkeit zu verstehen ist, worauf ich bei Archer zurückkommen werde. Bei dieser würde, mit Janet gedacht, weniger die Empfindungsfähigkeit an sich beeinflusst werden als vielmehr die Wahrnehmung bzw. die Assoziation von Empfindungen. Diese würden nun im Zuge der Dissoziation entweder gar nicht oder von einem anderen Ich gefühlt werden. Denn nur bei ausgeprägten Formen der Dissoziation komme es zur Bildung einer weiteren Ich-Synthese.

In dieser selektiven Verschiebung von Emotionen hin zu *le deux* wird eine Dynamik der Stellvertretung sichtbar, wie sie auch psychopathologische Dissoziationsprozesse kennzeichnet. Denn die Teilung der Persönlichkeit birgt nicht zuletzt die Möglichkeit, dass unliebsame oder gesellschaftlich unzulässige Emotionen von einem anderen Ich erlebt werden, worin aus Sicht der Traumatheorie auch der psychodynamische „Nutzen“ dissoziativer Prozesse liegt.³³⁰ Auch hinsichtlich Coquelins kalter Schauspieler*in ließe sich denken, dass *le deux*, als zweites Ich, die Gefühle stellvertretend auslebt, die *le un* nicht leben darf. So wie bei der psychologischen Dissoziation „unvereinbare Gedanken, Gefühle und Einstellungen nebeneinander beibehalten und doch ein Konflikt zwischen

330 Wie bereits Janet geht man auch heute davon aus, dass es sich bei dissoziativen Bewusstseinspaltungen um eine Traumafolgestörung handelt, wobei man meist wiederholten schweren (sexuellen) Missbrauch in der frühen Kindheit als Ursache annimmt. Aus Ermangelung einer Alternative, sich existenziell bedrohlichen Situationen zu entziehen, beginne das traumatisierte Kind damit, Erinnerungen und Erlebnisse sowie die damit einhergehenden Gefühle von sich amnestisch abzuspalten. Aus der Perspektive des individuellen Nutzens wird Dissoziation folglich weniger als Störung, denn als psychische Schutzfunktion begriffen, die prinzipiell jedem Menschen allerdings in unterschiedlichem Ausmaß zugänglich ist.

diesen vermieden werden³³¹ kann, wäre es demnach auch möglich, das Nebeneinander von *le un* und *le deux* als Konfliktvermeidungsstrategie zu begreifen. Denn auch bei Coquelin dient die Abspaltung, wie deutlich gemacht, letztlich dem Schutz der Schauspieler*in vor einem drohenden Kontroll- bzw. Identitätsverlust.

Betrachtet man Coquelins propagierten Kanalisierungsvorgang näher, so wird eutlich, dass es primär der Kreationsvorgang der Rolle ist, in welchem sich *le deux* als eigenständige zweite Ich-Synthese mittels dissoziativer Prozesse formen soll. Das unterbewusste und auch noch unbestimmte „Material“ ergieße sich in der Probenarbeit gleichsam in die jeweilige Rolle und nehme erst dadurch den Charakter einer alternierenden Persönlichkeit an. Besonders eindrücklich wird dieser gestaltende Zugriff auf die eigene Ichstruktur anhand der wiederkehrenden Metaphern des Schneidens und Abtrennens. Hier verschieben sich Prozesse der Dissoziation, der „psychologische[n] Abtrennung“³³² (*désagrégation*), auf die Ebene des Körpers, insbesondere auf die Funktion der Haut, was vornehmlich in der französischen Fassung deutlich wird. So etwa, wenn Coquelin die Modellierung von *le deux* durch *le un* schildert:

He adapts each element of this personality [der Rolle, R. B.] to his second self. He sees Tartuffe in a certain costume, he wears it; he feels he has a certain face, he assumes it. He forces, if one may say so, his own face and figure into this imaginary mold, he recasts his own individuality, till the critic which is his first self declares he is satisfied, and finds that the result is really Tartuffe.

Il voit à Tartuffe ce costume, il l'endosse; il lui voit cette allure, il la copie; il lui voit ce visage, il le prend. Il y contraint son visage propre, taille, pour ainsi dire, coupe et recoud sur sa peau jusqu'à ce que le critique qui est dans son un se déclare satisfait et trouve que décidément cela ressemble à Tartuffe.³³³

Die Angleichung an die Rolle beschränkt sich folglich nicht auf das Anlegen von Kostümen, das Kopieren von Außenmerkmalen oder das Einnehmen von Gesichtsausdrücken. Vielmehr kommen, wie in der französischen Version ersichtlich, im Stutzen, Schneiden und Wiederzunähen der Haut die für Coquelin zentralen Fragen der Trennung und Verbindung sinnbildlich anhand von Begriffen der Schneiderei zum Ausdruck, wie sie aber auch dem Konzept der Dissoziation zugrunde liegen.³³⁴

331 Lexikon der Psychologie (1997), 383.

332 Janet (2013 IV), 215.

333 Coquelin (1926), 8 bzw. (1894), 5.

334 Ähnliche Metaphern der Verwachsung finden sich bereits bei Diderot, wenn er schreibt: „Sie [die Clairon, R. B.] ist die Seele einer großen Puppe,

Denn das lateinische Wort *dissociare* bedeutet nicht nur trennen, spalten, auflösen und entzweien, sondern auch schneiden. Auch wenn Coquelin nicht im Detail mit Dissoziationskonzepten seiner Zeit vertraut sein mag, wovon in der Tat auszugehen ist, so findet er folglich in seinen Metaphern des Schneidens gedankliche Entsprechungen, in denen sich psychowissenschaftliche Fragestellungen abbilden. Eine weitere Form der Verwachsung von Schauspieler*in und Rolle, bei der deren doppelte Persönlichkeit anhand eines physiologischen Vergleichs versinnbildlicht wird, findet sich in folgender besonders ausdrucksstarker Textstelle:

Der Schauspieler steckt mitten in seiner Schöpfung. Von innen dirigiert er die Fäden, welche seine Figuren veranlassen, die ganze Scala menschlicher Empfindungen auszudrücken; diese Fäden, die seine eigenen Nerven sind, muß er in seiner Hand haben und nach Belieben handhaben können.³³⁵

Dieser noch aus Coquelins erster Schrift stammende Nervenvergleich spiegelt bereits ein in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in verschiedenen Diskursen omnipräsentes Thema: das Wesen und die Funktion der Nerven. Die Erforschung von Neurasthenie, d. h. pathologischer Nervenschwäche, und anderen Nervenkrankheiten bestimmte auch den psychowissenschaftlichen Diskurs. Bei Coquelin fungieren die Nerven als Marionettenfäden und damit als Bindeglieder zwischen kaltem und heißem Anteil, später *le un* und *le deux* genannt. Dass er hierfür gerade die Nerven wählt, ist insofern interessant, da diese zu seiner Zeit für Reizbarkeit, Emotionalität und Sensibilität stehen, weshalb sie auch der zu spielenden Rolle „die ganze Scala menschlicher Empfindungen“ ermöglichen. Die kalte Schauspieler*in als Marionettenspieler*in soll hingegen gerade in der Abspaltung ihrer Emotionalität ihre Nerven-Fäden „nach Belieben handhaben“. Gänzlich emotionslos wird sie bei Craig in Form der Über-Marionette wiederkehren.

Ich habe bereits darauf hingewiesen, dass dem Vorgang des Sehens bei dem generierend-kontrollierenden Zugriff auf *le deux* eine konstitutive Rolle zukommt, auf die Coquelin immer wieder zurückkommt. So resümiert er am Ende seiner zweiten Schrift:

It is obvious that this essay rests on the theory with which I started, that in the actor the first self should be the master of the second; that the part

welche sie umhüllt: ihre Proben haben die Puppe auf ihr festgehaftet.“ (Diderot (1981), 18)

335 Coquelin (1883), 2; „C’est du dedans qu’il tire les ficelles qui font exprimer à ses personnages toute la gamme des sentiments humains; et ces ficelles qui sont ses nerfs, il faut qu’il les ait toutes dans sa main et qu’il en joue comme il l’entend.“ (Coquelin (1880), 24)

of us which *sees* should rule as absolutely as possible the part of us which *executes*. Though this is always true, it is specially true of the moment of representation.³³⁶

In dieser zentralen Funktion des (sich selbst) Beobachtens lässt sich ein weiteres dissoziatives Charakteristikum erkennen, auf welches ich abschließend eingehen möchte: jenes der Depersonalisation.

Depersonalisation: Die (kalte) Schauspieler*in als Zuseher*in ihrer selbst

[...] alles ist mir fremd; ich kann außerhalb meines Körpers und meiner Individualität sein, ich bin entpersönlicht [depersonalisé], losgelöst, weggeflogen.³³⁷

Ist der Gestaltungsvorgang der Rolle einmal abgeschlossen, so bestehen zwei selbstständige Aktionszentren – mit Prince gedacht, zwei sich überschneidende Bewusstseinskreise – stabil nebeneinander oder, um noch einmal Taine zu zitieren, eine Konstellation „zweier nebeneinander gestellter beseelter Persönlichkeiten im selben Schädel, deren jede jeweils verschiedene Arbeitsbereiche hat. Eine arbeitet auf der Bühne, die andere hinter den Kulissen [...]“³³⁸ Diese Parallelexistenz von *le un* und *le deux*, die Coquelin für die allabendliche Reproduktion der Rolle vorzuschweben scheint, lässt sich mit einem weiteren Störungsbild aus dem Kontext der Dissoziation in Verbindung bringen, nämlich jenem der Depersonalisation, d. h. einem Zustand, wo ein Ich – „der Künstler, der in ihm auf der Lauer lag“³³⁹ – von außen seinem Handeln zusieht, ohne dabei jedoch in der Regel in diese Handlungen eingreifen zu können.

Der Begriff der Depersonalisation (*dépersonnalisation*)³⁴⁰ etablierte sich ebenso wie jener der Dissoziation ausgehend von der französischen

336 Coquelin (1926), 28f.; Herv. i. O.; „On le remarquera, toute cette étude découle en définitive de l'axiome que j'ai posé en commençant: que chez le comédien le *un* doit être le maître du *deux*: celui qui voit doit *gouverner*, le plus absolument possible, celui qui *exécute*. Cela est vrai à tout moment, cela l'est surtout pendant la représentation.“ (Coquelin (1894), 43f.; Herv. i. O.)

337 Amiel (2003), 255.

338 Taine (1878), 16, zit. nach Janet (2013 I), 137.

339 Coquelin (1883), 23; „l'artiste, toujours à l'affût dans l'homme“ (Coquelin (1880), 27).

340 Der Begriff wurde erstmals 1898 von dem französischen Psychiater Ludovic Dugas im Kontext der Erforschung von Déjà vu-Erlebnissen (*fausse reconnaissance*) eingesetzt. Dugas übernahm den Begriff aus dem eingangs

Psychiatrie im späten 19. Jahrhundert für eine Gruppe verschiedener Störungssymptome, bei denen sich das Individuum seinen Handlungen, seiner Persönlichkeit oder seiner Umgebung entfremdet fühlt. Janet befasste sich mit Depersonalisation insbesondere in seiner Erforschung der Psychasthenie, worunter er Zwangsneurosen, Phobien und andere Störungsbilder verstand, denen ein Unvollständigkeitsgefühl (*senti-ment d'incomplétude*) gemein sei.³⁴¹ Depersonalisation wäre demnach eine besondere Form eines dissoziativen Zustandes – und somit eine Synthesefehlleistung –, in welchem Handlungen nicht mehr mit der eigenen Person verknüpft werden können. Folge davon seien Gefühle der „Unkontrolliertheit und des unfreiwilligen Beherrschtseins.“³⁴² Uwe Wolfradt fasst in seiner Auseinandersetzung mit Janet die Symptome des Störungsbildes wie folgt zusammen:

Unter Depersonalisation lässt sich eine subjektive Erlebnisform verstehen, die sich durch abweichend-veränderte kognitiv-perzeptive und affektive Prozesse auszeichnet. Auf der kognitiv-perzeptiven Ebene werden die eigene Person, der eigene Körper und/oder Gegenstände außerhalb der eigenen Person als verändert und fremd wahrgenommen. Auf affektiver Ebene werden Gefühle gar nicht, oder nicht zur eigenen Person zugehörig, empfunden. [...] Die Depersonalisation zeichnet sich zudem durch eine intensive Aufmerksamkeit auf die eigenen mentalen und körperlichen Prozesse aus.³⁴³

zitierten Tagebucheintrag des Schweizer Philosophen Henri-Frédéric Amiel. Gingen Theoretiker wie Ribot, der Neurologe Maurice Krishbar oder der deutsche Psychiater Carl Wernicke davon aus, dass es sich hierbei um physiologische Ursachen basierend auf einer sensorischen Dysfunktion handle, so kritisierte Dugas, aber auch Janet, diese Interpretation und nahmen stattdessen eine psychogene Ursache an. Vgl. zur historischen Entwicklung auch den Eintrag zu „Depersonalization“ in Edward Shorters *Historical Dictionary of Psychiatry*. (Shorter (2005), 77-78)

341 Vgl. hierzu v. a. sein 1903 publiziertes Werk *Les obsession et la psychasthénie*. Wolfradt weist mit Blick auf Janet darauf hin, dass es insbesondere das gestörte „Verhältnis zwischen Psychischer Kraft (*force psychologique*, der Quantität elementarer psychischer Energie) und Psychischer Spannung (*tension psychologique*, der Fähigkeit zur Synthese der psychischen Energie)“ sei, das zu dem dissoziativen Zustand führe: „Aufmerksamkeit und Handlung können nicht mehr zusammengeführt werden [...]“ (Wolfradt (2006), 187). Zum Energiebegriff im Kontext von Schauspieltheorie vgl. auch Wolf-Dieter Ernsts seminale Studie *Der affektive Schauspieler. Die Energetik des postdramatischen Theaters* (2012), in der er mit Rückgriff auf bild- und imaginationstheoretische Überlegungen Techniken des postdramatischen Theaters untersucht. Dabei fasst er affektives Schauspiel als Hemmung und Entladung von Energie ins Auge.

342 Wolfradt (2006), 187.

343 Wolfradt (2003), 36.

Wie das Modell der Dissoziation von einem auf Assoziation basierendem Ich ausgeht, so setzt auch das Konzept der Depersonalisation den Vorgang der Personalisation voraus, d. h. einen „Prozess der Synthese von selbstbezogenen Elementen [...], bei dem das Individuum psychische Eigenschaften und Zustände dem Selbst zuschreibt“³⁴⁴. Personalisation wird somit um 1900 als „Ergebnis der Assoziation elementarer psychischer Vorgänge zu einem komplexen Gefüge, der Persönlichkeit“³⁴⁵ verstanden. Mit Depersonalisation wird im Umkehrschluss das Scheitern dieser Integration psychischer Elemente benannt, wobei das hierfür typische Fremdheitsgefühl, so der niederländische Psychologe Gerard Heymans, auf die „niedrige Anzahl und die geringe Stärke der Assoziationen mit früheren Erinnerungen“ zurückginge.³⁴⁶

Die aktuelle Version des DSM (Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders), DSM-5, das 2013 veröffentlicht wurde, beschreibt unter Depersonalization/Derealization Disorder (DDD) Code 300.6 folgende Symptome:

- A. The presence of persistent or recurrent experiences of depersonalization, derealization or both:
1. Depersonalization: Experiences of unreality, detachment, or being an outside observer with respect to one's thoughts, feelings, sensations, body, or actions (e. g., perceptual alterations, distorted sense of time, unreal or absent self, emotional and/or physical numbing).
 2. Derealization: Experiences of unreality or detachment with respect to surroundings (e. g., individuals or objects are experienced as unreal, dreamlike, foggy, lifeless, or visually distorted).³⁴⁷

Die Depersonalisation schließt hinsichtlich der Abspaltung von Emotionen an das bereits erörterte dissoziative Störungsbild an, ergänzt dieses aber vor allem um das Moment der erhöhten Selbstbeobachtung, d. h.

344 Wolfradt (2006), 181.

345 Wolfradt (2006), 181.

346 Wolfradt (2006), 184; vgl. Heymans (1904).

347 DSM-5 (2013), 302. Das DSM setzt fort: „B. During the depersonalization or derealization experiences, reality testing remains intact. C. The symptoms cause clinically significant distress or impairment in social, occupational, or other important areas of functioning. D. The disturbance is not attributable to the physiological effects of a substance (e. g., a drug of abuse, medication) or other medical condition (e. g., seizures). E. The disturbance is not better explained by another mental disorder, such as schizophrenia, panic disorder, major depressive disorder, acute stress disorder, posttraumatic stress disorder, or another dissociative disorder.“ (ebd.).

Vgl. hierzu auch Sierra/Berrios (2001). Sierra und Berrios analysierten für ihre Studie 200 Fälle seit dem Jahr 1898.

um das Gefühl, die (körperlose) Beobachter*in der eigenen Handlungen zu sein. Für die nähere Bestimmung dieses Zustands wurden und werden im psychowissenschaftlichen Diskurs häufig Vergleiche aus dem Theater entlehnt, bei denen der abgespaltene beobachtende Teil als Zuschauer*in eines Bühnengeschehens imaginiert wird. So spricht etwa auch Wolfradt von dem „Gefühl auf eine Szene zu schauen, in der man selber handelt [...]“³⁴⁸ Die Möglichkeit, den eigenen Handlungen, Gedanken und Gefühlen als unbeteiligte Zuschauer*in beizuwohnen, ist aber auch für die Zusammenführung psychowissenschaftlicher Konzepte mit Coquelins Theorie interessant, kennzeichnet *le un* doch zuvorderst die Fähigkeit zu beobachten.

Die Beobachtungsfunktion von *le un* tritt zeitlich auf vier Ebenen auf. Zunächst wird sie im Vorgang des permanenten Sammelns von „Material“ für spätere Rollen schlagend. Wenn Coquelin in der erwähnten Anekdote zu Talma hervorhebt, dass dieser „über seinen eigenen Empfindungen schwebt und sich dieselben unterwirft, um daraus den Schatz zu bilden, dem er später etwas entlehnt“³⁴⁹, so kommt dabei ein konstanter depersonalisierter Zustand zum Ausdruck, auf welchen Plessner seine anthropologischen Überlegungen zur Schauspieler*in und, darauf aufbauend, zum Menschen gründen wird.³⁵⁰ Ist die Schauspieler*in hingegen bereits mit einer konkreten Rolle beschäftigt, so ist es zweitens der Prozess der Rollengestaltung, in welchem dem Sehen eine tragende Rolle zukommt. So Coquelin: „The first self conceives the person to be created, or rather – for the conception belongs to the author – he sees him such as he was formed by the author [...] and the being that he sees is represented by his second self.“³⁵¹ Die Funktion des Sehens kann hier sowohl als innere Vision³⁵² als auch als modellierender Blick verstanden werden. Denn die Separation der beiden Bewusstseinsstränge bedeutet nicht, dass deren Zusammenwirken nicht weiterhin möglich wäre. So schreibt auch Binet:

348 Wolfradt (2006), 182.

349 Coquelin (1883), 23; „Ce trait caractéristique montre l’artiste planant en quelque sorte sur ses émotions propres et se les soumettant pour en former le trésor où il puisera ensuite.“ (Coquelin (1880), 27)

350 Vgl. hierzu Helmuth Plessner *Zur Anthropologie des Schauspielers* (1948).

351 Coquelin (1926), 5f.; „*Le un* conçoit le personnage à créer, ou plutôt, car la conception appartient à l’auteur, il le *voit* tel que l’auteur l’a posé [...] et ce modèle, le *deux* le réalise.“ (Coquelin (1894), 3; Herv. i. O.)

352 Vgl. hierzu auch Wolf-Dieter Ernst *Der affektive Schauspieler* (2003), wo er sich auf der Basis rhetorischer Bildtheorie mit der Herstellung, Verwendung und Vermittlung „innerer Bilder“ in theatralen Trainings-, Proben- und Aufführungsprozessen befasst.

From the foregoing we perceive that the separation of the two consciousnesses does not interrupt all communications between them. The associations of ideas, of images, perceptions, and movements, that is, of all that pertains to the sphere of lower psychology, is preserved nearly intact; and hence an idea in the first consciousness provokes a movement in the second, and inversely, a sensation perceived by the second consciousness can awaken an idea in the first consciousness.³⁵³

Drittens ist es die Bühnensituation, in der *le un le deux* von außen beobachtet und beherrscht. Würde in der theoretischen Auseinandersetzung vor Coquelin für die Aufführung selbst immer entweder die kalte oder die heiße Schauspieler*in propagiert – für die Probensituation gibt es auch bereits bei Diderot Textstellen, die der Schauspieler*in eine größere Emotionalität zugestehen –, so eröffnet die depersonalisierte Spaltung derselben nun ein Sowohl-als-auch, was zugleich eine Intensivierung beider Formen ermöglicht: Da *le un* sich selbst emotionslos beim Spiel zuzuschauen vermag, kann *le deux* im Umkehrschluss eine größtmögliche Intensität an Gefühlen zugestanden werden. Denn *le un* achtet darauf, dass gewisse Grenzen gesellschaftsfähigen Verhaltens nicht verletzt werden. So Coquelin:

Study your part, make yourself one with your character, but in doing this never set aside your own individuality. Keep the control of yourself. Whether your second self weeps or laughs, whether you become frenzied to madness or suffer the pains of death, it must always be under the watchful eye of your ever-impassive first self, and within certain fixed and prescribed bounds.³⁵⁴

Zuletzt ist es der Erinnerungsprozess, der nach der Aufführung dazu dient, diese zu reflektieren und etwaige Fehler zu beheben. Hierzu finden sich bereits bei Diderot Aussagen, dass die Selbstbeobachtung anhand von Erinnerungen über den Akt der Aufführung hinaus bestehen bleibt. So beschreibt der „erste Sprecher“ die Schauspielerin Clairon nach ihrem Auftritt wie folgt:

Lässig auf dem Divan ausgestreckt, die Arme gekreuzt, die Augen geschlossen und reglos kann sie, während sie ihrem Traum der Erinnerung folgt, sich hören, sich sehen, sich beurteilen, auch die Wirkungen, die sie

353 Binet (1905), 29.

354 Coquelin (1926), 29; „Etudiez votre rôle, entrez dans la peau de votre personnage, mais en y entrant n’abdiquez pas. Gardez la direction. Que votre deux rie ou pleure, qu’il s’exalte jusqu’à la folie, qu’il souffre jusqu’à la mort, – mais sous la surveillance du un, toujours impassible, et dans les limites qu’il a délibérées et prescrites d’avance.“ (Coquelin (1894), 44)

hervorruft. In diesem Augenblick ist sie doppelt: die kleine Clairon und die große Agrippina.³⁵⁵

Auf diese Verdoppelung nimmt auch Joseph Roach Bezug, wenn er mit Blick auf die eben zitierte Textstelle zum Schluss kommt, Diderot sei der erste Schauspieltheoretiker, der das Paradox des doppelten Bewusstseins vorweggenommen habe. So Roach:

Diderot seems to suggest a kind of dualism of spirit and matter in the true genius: Clairon's detachment from herself appears almost supernatural, god-like, akin to what today's popular psychology would term an „out-of-body experience“.³⁵⁶

Was Roach mit dem Begriff „out-of-body experience“ zu fassen versucht, entspricht dem beschriebenen Phänomen der Depersonalisation.

Neben der entemotionalisierten Selbstbetrachtung korreliert auch das für Depersonalisationszustände charakteristische Gefühl der Fremdsteuerung mit Coquelines Vorstellungen, nun verkörpert durch *le deux*, denn dieser wird in der Tat von *le un* beherrscht. Handlungen würden demzufolge als automatisiert wahrgenommen. Zugleich fühle *le deux* tatsächlich die Gefühle eines anderen, nämlich jene der Rolle, mit der er trotz weitgehender Assimilation nie ganz deckungsgleich ist. Welche Aspekte der Depersonalisation im Vordergrund stehen, wäre folglich eine Frage der Perspektive.

Wenn Coquelin einräumt, dass ein stark ausgeprägtes Ich gegen eine solche emotionale Anpassung an die Rolle rebellieren und die Wandlungsfähigkeit der Schauspieler*in dadurch einschränken könne, so tritt zugleich die Forderung zutage, *le deux* in diesem Assimilationsprozess bzw. in der Kanalisierung von Gefühlen konstant flexibel zu halten,

355 Diderot (1981), 18. Genaugenommen müsste das Argument lauten, dass die Schauspielerin in diesem Augenblick dreifach sei: die beobachtende Clairon, die handelnde Clairon sowie die „große Agrippina“. In diesem Sinne ließe sich in Bezug auf die Schauspieler*in grundsätzlich von einer Trinität sprechen: die Konzeptionist*in, die Ausführende und die Rolle. Siehe hierzu auch Baumbach (2012).

356 Roach (2011), 148. Diderot führt automatische Handlungen auf den animalischen Anteil des Menschen zurück, während der Verstand andere Tätigkeiten ausüben vermag. Automatisierte Handlungen resultierten aus konstanter Wiederholung, wodurch sie zur Gewohnheit würden, was zugleich deren Abkoppelung von ursprünglich damit verbundenen Emotionen mit sich brächte. Daher müsse auch die kalte Schauspieler*in eine Rolle so lange proben, bis ihre Handlungen während der Aufführung automatisiert stattfinden können, während der reflexive Verstand davon unbeeinflusst bleibe.

damit der Schauspieler nicht „the man of a single part“³⁵⁷ werde. Idealerweise ähnele *le deux* vielmehr „a soft mass of sculptor’s clay, capable of assuming at will any form [...]. Then the actor would be all-accomplished, and granted he also had equivalent talents, he could undertake every part.“³⁵⁸ Coquelin fehlen hierfür (noch) die passenden Begriffe bzw. Konzepte, aber die ideale Umsetzung fänden seine Vorstellungen weniger in dem dualen Modell der doppelten Persönlichkeit als vielmehr in jenem einer komplexen Spaltung, wie sie Janet in Bezug auf seinen Fall „Léonie“ beschrieben hatte. Vor dem Hintergrund eines solchen Modells müsste *le deux* nicht einer permanenten Transformation unterzogen werden, sondern für jede Rolle würde, im Sinne einer multiplen Persönlichkeit, ein eigenes optimal adjustiertes Ich neu hervorgebracht. Wie bei einem Kaleidoskop entstünden somit mittels Zusammensetzung und Zerfall fortwährend neu angeordnete Zentrengruppen.

Während die heiße Schauspieler*in sich in der Rolle zu verlieren droht, schafft die Dissoziation, die zwar bereits in der kalten Schauspieler*in angelegt ist, aber erst im Modell des doppelten Bewusstseins zur vollen Umsetzung kommt, Platz für ein Nebeneinander, eine identitäre Doppelstruktur und dies in zweifacher Weise: In der Konstellation von Schauspieler*in und Rolle einerseits sowie in der Trennung von beobachtendem Ich und handelndem Ich andererseits. Dabei handelt es sich weder um einen Substitutions- oder Vermischungsvorgang, wie ihn Platon fürchtete, noch um Momente des unkontrollierten emotionalen Selbstverlusts, sondern um eine freiwillige und zeitweilige Spaltung des Ich. Der Schauspieler ist folglich derjenige, der sich im Moment der Dissoziation „beherrscht“, so noch einmal Diderot, der außer sich gerade nicht „ausser sich ist“³⁵⁹, sondern „die ganze Freiheit seines Geistes“³⁶⁰ behält. Dieses Paradox des kontrollierten Selbstverlustes thematisiert auch Peretz, wenn er feststellt: „The actor though has a capacity to not be himself, thus has a certain control over her self-loss. Her insensibility is the ability to have a different relation to self-loss, that of a paradoxical mastery of that which dispossesses.“³⁶¹

357 Coquelin (1926), 11; „de la sorte que l’homme d’un rôle“ (Coquelin (1894), 8).

358 Coquelin (1926), 10; „une simple pâte molle, indéfiniment pétrissable, qui prit, selon le rôle, toutes les figures. [...] Le comédien serait alors universel, et, pour peu qu’il eût du talent, propre à tous les emplois, il ferait ce qu’il voudrait.“ (Coquelin (1894), 7).

359 Diderot (1981), 18.

360 Diderot (1981), 20.

361 Peretz (2013), 118.

Auf die Vorteile einer solchen gedanklichen Wendung wurde bereits verwiesen: Erst dieses flexible zweite Ich ermöglicht es, dass die Rolle, ja, potenziell alle Rollen, in ihrem vollen Umfang *gelebt* werden können, und erlaubt zudem die Simultaneität von Nähe und Distanz zur jeweiligen Figur. Doch auch die Gewalttätigkeit einer solchen Anforderung an die Schauspieler*in liegt auf der Hand und wird dementsprechend auch bereits bei Diderot thematisiert, wenn er von der „extreme[n] Schwierigkeit“³⁶² der Selbstaufgabe spricht, die überhaupt „nur einem ehernen Schädel möglich“ sei. Auch Coquelins Hautmetaphern versinnbildlichen in exemplarischer Weise das verletzende Potenzial dieses dissoziativen Kreativevorgangs, der nun als Prozess des Zuschneidens und Abtrennens kenntlich wird. Nicht zuletzt ist dem abendländischen Ideal der absoluten Selbstbeherrschung immer auch die Kehrseite der Unterwerfung und Exklusion von potenziell „kontaminierenden“ Anteilen konstitutiv eingeschrieben. Diese Kehrseite bringt Coquelins asymmetrische Machtverteilung plakativ zum Ausdruck: „the second self is to the first what rhyme is to reason – a slave whose only duty is obedience. The more absolute the subjection to this mistress the greater the artist.“³⁶³ Diese Dynamik der Unterwerfung wird vor allem in der abschließenden Analyse von Edward Gordon Craigs Schriften wiederkehren.

362 Diderot (1981), 23.

363 Coquelin (1926), 9; „le deux est au un ce que la rime est à la raison: une esclave qui ne doit qu’obéir. Plus cette maîtrise est souveraine, plus on est un artiste.“ (Coquelin (1894), 6f.).

III. William Archer: Schauspiel & Automatismus

Der aus Schottland stammende William Archer (* 23. September 1856; † 27. Dezember 1924) wurde neben seiner Tätigkeit als Theaterschriftsteller insbesondere als Theaterkritiker bekannt. Nach seinem Jura-Studium in Edinburgh, während dessen er bereits als Journalist bei der *Edinburgh Evening News* tätig war, trat er 1879 eine Stelle als Theaterkritiker beim *London Figaro* an, in der er bis 1881 verblieb. 1882 publizierte er sein erstes umfassendes Buch *English Dramatists of To-day*.³⁶⁴ 1884 wechselte er zu der Zeitschrift *World*. Im Laufe der Jahre wird Archer noch für die Zeitungen *Nation*, *Tribune* und *Manchester Guardian* arbeiten. Als Theaterkritiker, der durchschnittlich zwei bis drei neue Produktionen pro Woche rezensierte, war Archer von großem Einfluss.³⁶⁵ Er galt als Verfechter eines intellektuellen Theaters, an das sich das englische Publikum erst gewöhnen müsse. Archer kritisierte das Long-run-System der englischen Theater, das seinen Vorstellungen nach der Lebendigkeit auf der Bühne entgegenstand, und stieß sich zudem insgesamt an den ökonomischen Bedingungen der Londoner Theaterwelt, vornehmlich an den auf Profit ausgerichteten Actor-Managern, die sich dem Geschmack des Publikums unterwerfen mussten.³⁶⁶ Stattdessen träumte er von einem subventionierten Nationaltheater nach deutschem Vorbild, wo anspruchsvolle zeitgenössische Literatur, wie beispielsweise die Texte George Bernard Shaws, im Zentrum stehen sollten. Hierfür publizierte er 1907 gemeinsam mit dem Architekten H. Granville-Bakers detailreiche Entwürfe in *A National Theatre: Scheme and Estimates*. Theater, so seine Auffassung, habe die Aufgabe, die Welt zu spiegeln und hierfür nicht idealisierte, sondern realistische „komplette“ Charaktere zu präsentieren. Dem Publikum sollte eine „reale“ Erfahrung ermöglicht werden. Vor diesem Hintergrund machte sich Archer auch als wichtigster Übersetzer und damit zugleich Wegbereiter Ibsens einen Namen, hatte er doch weite Teile seiner Kindheit in Norwegen verbracht. So wurden u. a. *Die Stützen der Gesellschaft* (*The Pillars of Society*), *Nora oder Ein Puppenheim* (*A Dolls House*), *Die Gespenster* (*Ghosts*), *Peer Gynt* und *Hedda Gabler* in seiner Übersetzung in England uraufgeführt. Neben diesen Tätigkeiten publizierte Archer bis zu seinem Tod noch weitere theoretische Bücher und Aufsätze zum Theater, bei denen die Kunst des Schauspiels bzw. konkrete Schauspieler*innen im Zentrum standen, wenngleich er selbstkritisch einräumt: „Rightly or wrongly, I have very strong opinions as to the merits of plays, and can

364 Archer (1882).

365 Vgl. hierzu die fünfbändige Publikation *The Theatrical 'World' of 1893-1897* (1894-1898).

366 Vgl. hierzu auch Davis (2000).

give reason, good, bad, or indifferent, for the faith that is in me. But on questions of acting my judgement is more or less unfirm.“³⁶⁷ Dieser Selbsteinschätzung zum Trotz veröffentlicht er unter Anderem Monografien zu den Schauspielern Henry Irving (*Henry Irving, Actor and Manager*, 1883) und William Charles Macready (1890), das fünfbändige biografisch angelegte Werk *Actors and Actresses of Great Britain and the United States* (1986), die Sammlung ausgewählter Artikel *About the Theatre. Essays and Studies* (1886), das seine Tätigkeit als Kritiker resümierende Spätwerk *Play-making: a Manual of Craftsmanship* (1912) sowie 1888 die Studie *Masks or Faces? A Study in the Psychology of Acting*. Sein eigenes Theaterstück *The Green Goddess* (1923) wurde mit großem Erfolg in den USA und in London auf die Bühne gebracht. Archer stirbt am 27. Dezember 1924 im Zuge einer Operation zur Entfernung eines Tumors. Posthum wurden weitere seiner Dramen veröffentlicht.

Für den Fokus der vorliegenden Studie ist vor allem *Masks or Faces?* von Bedeutung. Der Text erschien zunächst von Januar bis März 1888 in der vorwiegend auf Literatur spezialisierten Zeitschrift *Longman's Magazine* in drei einzelnen Kapiteln unter dem Titel *The Anatomy of Acting*. Der endgültige Titel dürfte in Anlehnung an das 1852 uraufgeführte Theaterstück *Masks and Faces* der beiden englischen Autoren Charles Reade und Tom Taylor gewählt sein. In dieser aus schauspieltheoretischer Perspektive profundesten Schrift Archers setzt sich der Theaterkritiker zuvorderst mit Diderots *Paradox über den Schauspieler* und der darin aufgeworfenen Frage, ob die Schauspieler*in ihre Rolle fühlen solle, auseinander, stellt in einem Brief an den amerikanischen Schriftsteller Brander Matthews jedoch zugleich fest: „The question is of no practical importance [...]. But as it has been, and is constantly being, raised, it seems to me worth thrashing out.“³⁶⁸ Ein Anlass für Archers Beschäftigung mit der Frage affektiver Identifikation dürfte zum einen in dem hierüber von Coquelin und dem britischen Schauspieler Henry Irving öffentlich ausgetragene Konflikt gelegen sein, wobei Irving die Position der so genannten Emotionalist*innen vertrat. Nachdem Coquelins Text *Actors and Acting* im Mai 1887 in *Harper's New Monthly Magazine* erschienen war, reagierte Irving bereits im Juni desselben Jahres mit der kritischen Replik

367 Archer (1885), zit. nach Schmid (1964), 50.

368 William Archer in einem Brief an Brander Matthews, zit. nach C. Archer (1931), 134. Im Text selbst relativiert Archer jedoch die obige Feststellung: „Nor is it quite without practical importance. Sensibility can be cultivated or it can be crushed, like any other gift of nature. It is quite conceivable that a young actor may help or hinder the due development of his powers by starting with a right or with a wrong theory as to the artistic value of real emotion.“ (Archer (1888), 8)

M. Coquelin on Actors and Acting, die in dem britischen Monatsmagazin *Nineteenth Century* erschien. Auf diese reagierte schließlich Coquelin am 12. November 1887 in dem US-amerikanischen Magazin *Harper's Weekly*. Zum anderen war Diderots *Paradox* erst 1883, also kurz zuvor, ins Englische übersetzt worden.

Für seine umfassende Studie setzt sich Archer kein geringeres Ziel als: „to arrive at the laws which govern the average or typical mimetic temperament“³⁶⁹. Dabei interessiert sich der „amateur psychologist“³⁷⁰, wie Archer sich selbst tituliert, insbesondere für Schauspiel als psychologisches Phänomen, denn gerade diese Perspektive sei bislang unterbeleuchtet. So rät er denn auch: „For a fruitful discussion of the points at issue, the interlocutors should be, not, as in Diderot's dialogue, a dogmatic ‚First‘ and a docile ‚Second,‘ but a trained psychologist and an experienced and versatile actor.“³⁷¹ Dass er selbst weder das eine noch das andere ist, hindert den Kritiker nicht daran, sich dieser Aufgabe zu widmen.

Seine Herangehensweise umfasst neben eigenen Überlegungen und Beobachtungen sowie dem Heranziehen historischer Anekdoten und (Auto)Biografien eine induktive Studie basierend auf einem umfassenden Fragebogen, den er an Schauspieler*innen seiner Zeit verschickt. Mit diesem will er herausfinden, ob und in welcher Weise die befragten Schauspieler*innen die Gefühle ihrer Rolle tatsächlich fühlen. So Archer: „My endeavour has been to collect, both from biographical records and from the communications of living artists, the views and experiences of ‚actors of highest order““³⁷² Die Studie verläuft nur bedingt nach Archers Wünschen, reagiert doch ein guter Teil der Befragten mit Spott oder Resentiment.³⁷³ Zudem verweigern die zwei angefragten französischen Theaterkritiker ihre Zusammenarbeit, wodurch Archer bis auf wenige Ausnahmen – Salvini und Ristori – ausschließlich auf Antworten englischer Schauspieler*innen zurückgreifen kann. Von den Befragten erwartet er weniger eine tiefgehende Introspektion bzw. Reflexion ihrer Gefühle, die er ihnen, so gesteht er, auch nur bedingt zutraut. Stattdessen konzentrieren sich seine Fragen auf das Auftreten von „outward symptoms“³⁷⁴ bestimmter Gefühle, wie etwa Weinen, Erröten, Lachen u. Ä. Diesem Ziel entsprechend lauten seine Fragen etwa wie folgt: „In moving situations, do tears come to your eyes? Do they come unbidden? Can you call

369 Archer (1888), 3.

370 Archer (1888), 4.

371 Archer (1888), 3.

372 Archer (1888), 4.

373 Vgl. hierzu C. Archer (1931), 133f.

374 Archer (1888), 6.

them up and repress them at will?“³⁷⁵ Die Interpretation der eingelangten Antworten behält er sich selbst vor.

Dieser Fokus auf die äußere Manifestation von Emotionen überrascht insofern nicht, definiert Archer doch „genuine feeling“ prinzipiell als „the presence in the actor’s own organism of the physical symptoms of the emotion he is seeking to express.“³⁷⁶ Fühlen – insbesondere so genannte „simple emotions“ wie *grief, joy, rage, terror* and *shame*³⁷⁷ – wird folglich von Archer mit dem Auftreten physischer Symptome gleichgesetzt bzw. Letztere können sogar der Manifestation des Gefühls im Bewusstsein vorausgehen.³⁷⁸ Körperliche Praktiken und Vorgänge konstituieren demnach Gefühle, womit Archers Vorstellungen kongruent mit dem zu seiner Zeit erstarkenden philosophisch-psychologischen Pragmatismus gedacht werden müssen, wie ihn prominent William James vertrat. Daraus ergibt sich die zentrale Rolle des Körpers für seine psychologischen Überlegungen zum Schauspiel, denn, so Archer: „thus the physical effects of the simple emotions may be regarded as the raw material of expression; whence it follows that the reproduction of these physical effects must be the very groundwork of the actor’s art.“³⁷⁹

Auch vor Archer hatten Schauspieltheoretiker bereits ihren Fokus auf Körperzeichen gelegt, konnten doch an diesen die Emotionen von Schauspieler*innen primär abgelesen werden. Die Frage nach der „Authentizität“ von Körperzeichen war folglich vom Beginn schauspieltheoretischer Überlegungen an relevant, um die emotionale Identifikation der Schauspieler*in mit ihrer Rolle zu erkunden. Vor diesem Hintergrund reflektierte beispielsweise Gotthold Ephraim Lessing eine „psychische Selbstinduktion des Schauspielers“³⁸⁰, nach welcher nicht nur bestimmte „Modificationen der Seele [...] gewisse Veränderungen des Körpers hervorbringen“³⁸¹, sondern auch vice versa. In der Folge strebte auch Johann Jakob Engel in seinen 1785 publizierten *Ideen zu einer Mimik* eine allgemeingültige, auf anthropologischen Konstanten beruhende Systematik der Gestik und Mimik an.

Neben der Analyse von „outward symptoms“ ist für Archers Herangehensweise jedoch auch der Einbezug von zeitgenössischem psychologischem Wissen zentral, will er doch nach eigenen Angaben die

375 Archer (1888), 213.

376 Archer (1888), 25.

377 Archer (1888), 37.

378 Doch räumt er ein: „The more complex emotions have no such proper and instant symptoms. Love and hatred, jealousy and envy, for example, are rather attitudes of mind than individual emotions.“ (Archer (1888), 37)

379 Archer (1888), 38.

380 Košenina (1995), 5.

381 Lessing (1893), 195.

„psychology of art“³⁸² erschließen. Dieses umfassende und kontinuierliche Interesse für Psychologie zeigt sich auch in manchen seiner anderen Studien, so beispielsweise in seiner intensiven Auseinandersetzung mit Träumen, die sich in dem posthum erschienenen Buch *On Dreams* (1935) niederschlägt. Dabei beschäftigt ihn vor allem das im Schlaf zutage tretende Unbewusste. Mit Blick auf diese für Archer charakteristischen Wechselbeziehungen zwischen Theatertheorie und Psychologie unterstreichen Sekundärtexte, wie insbesondere die umfassende Biografie von Charles Archer, die Übereinstimmung seiner Überlegungen „with the trend of modern psychology“³⁸³. Dass diese Ansicht auch von Vertretern der Psychologie geteilt wurde bzw. der Austausch zwischen psychologischen Theorien und Schauspieltheorie keineswegs einseitig war, wird deutlich, wenn etwa William James Archers „very instructive statistical inquiry“³⁸⁴ im zweiten Band seiner *Principles of Psychology* (1890) zitiert, um die geteilte Ansicht zu untermauern, der physische Ausdruck einer Emotion ginge der gefühlten Wahrnehmung derselben voraus und nicht umgekehrt.

Archers Interesse an psychologischer Forschung kreist wiederholt um die „solution of the question, on the multiplicity of consciousness“³⁸⁵. Dabei beschäftigt ihn nicht nur veränderte Bewusstseinszustände prinzipiell, sondern er setzt diese – und allen voran das doppelte Bewusstsein – auch an zentralen Stellen seines Textes ein, um gegen Diderot zu argumentieren. Archer, der sich selbst als Rationalist versteht und dementsprechend auch seinen Beitrag zur Schauspieltheorie als wissenschaftliche Studie rezipiert wissen will, argumentiert folglich mit der „Rückenstärkung“ des psychologischen Wissens seiner Zeit, ohne dabei auf einzelne Ansätze konkret Bezug zu nehmen. Gerade das Fehlen konkreter Quellenangaben verdeutlicht jedoch einmal mehr, dass dissoziative Phänomene, wie insbesondere das doppelte Bewusstsein, zur Entstehungszeit des Textes bereits selbstverständlich zum kulturellen Allgemeinwissen zählten, worauf Archer nicht nur hinsichtlich seiner Leser*innen, sondern auch in Bezug auf seinen dahingehend formulierten Fragebogen vertrauen konnte.

Es ist davon auszugehen, dass Archer mit Coquelins Texten vertraut war, zitiert er doch selbst *L'Art et le comédien* und verweist auf dessen Autor als den „firmest believer in Diderot“³⁸⁶, ohne jedoch in der Frage der Spaltung der Schauspieler*in Coquelins Nähe zu seinem eigenen Ansatz

382 Archer (1888), 7.

383 Archer (1931), 135.

384 James (1931), 464.

385 C. Archer (1931), 135.

386 Archer (1888), 2.

zu thematisieren. Im Gegensatz zu Coquelin, dessen Ausführungen zur Dualität der Schauspieler*in die Schlussfolgerung eines doppelten Bewusstseins erlaubten, ohne dass er jedoch explizit einen Bezug zum psychologischen Wissen seiner Zeit hergestellt hätte, macht Archer von Beginn an deutlich, dass es gerade die psychologische Annahme eines dualen bzw. multiplen Bewusstseins sowie die damit einhergehenden dissoziativen Phänomene sind, die seine Position legitimieren sollen. Denn: „The real paradox of acting“, so weiß Archer, „resolves itself into the paradox of dual consciousness.“³⁸⁷ Der wesentliche Unterschied zwischen den beiden Autoren liegt folglich, abgesehen von formalen und methodischen Differenzen, in der Explizitheit respektive eventuell auch in der Bewusstheit im Umgang mit psychologischen Modellen und Erkenntnissen, worin neben der in Schauspieltheorien erstmaligen Verwendung empirischer Forschungsmethoden auch das innovative Potenzial von Archers Studie liegt.

Wurde Coquelin innerhalb der diskursiven Verhandlung dissoziativer Phänomene in schauspieltheoretischen Überlegungen noch eine Schwellenposition zugeschrieben, da er zwar Bewusstseinsmodelle übernimmt, ohne diesen Transfer jedoch selbst in seinen Schriften zu reflektieren, so zählen Archer sowie auch die nachfolgend behandelten Autoren zu jenen Schauspieltheoretikern um 1900, die dissoziative Phänomene ausdrücklich in ihre Überlegungen einbeziehen und damit einen diskursiven Austauschprozess zwischen Schauspieltheorie und Psychologie vorantreiben. Damit ist Archer der erste Theoretiker, der Schauspiel dezidiert psychologisiert, d. h., in dessen Erschließung auf die sich neu formierende Disziplin der Psychologie Bezug nimmt, wobei Bewusstseinstheorien sowie Affekttheorien seinen Schwerpunkt bilden. Im Folgenden werde ich diesen diskursiven Transferprozess anhand von drei Aspekten des Schauspielens erörtern: Zunächst soll das Augenmerk auf Archers Auseinandersetzung mit psychologischem Automatismus und dessen Erschließung für schauspieltheoretische Fragestellungen gelegt werden; ist er doch einer der ersten Theoretiker, der automatische Bewusstseinsprozesse für künstlerische Zwecke nutzbar zu machen versucht. Darauf aufbauend gilt es zweitens nach dem auch für Archer grundlegenden Zusammenhang von Schauspiel und doppeltem Bewusstsein zu fragen und dabei die punktuelle Anwendung bewusstseinstheoretischer Überlegungen auf Positionen Diderots zu reflektieren, um schließlich drittens die Rolle von Autosuggestion und Innervation für die Tätigkeit des Schauspielens zu untersuchen.

387 Archer (1888), 150.

Automatismus

[...] the accomplished actor is he who, in the moment of performance, can freely utilise the subtle action of the imagination upon the organs of expression, without running the least risk of its overmastering him.³⁸⁸

Archer unterscheidet zwei Formen von Automatismus, d.h. das Vollziehen einer Handlung ohne die bewusste Wahrnehmung derselben, die beide für schauspielerische Prozesse relevant sind: Automatismus als internalisierte routinierte Handlung sowie Automatismus verstanden als dualer Bewusstseinszustand.

Die erste Form des Automatismus thematisiert Archer im Kontext von Wiederholung, wie sie für das Theater insgesamt, aber insbesondere für die englischen Long-run-Produktionen kennzeichnend ist. So schreibt er:

Others, again, relate curious incidents of the freaks of consciousness or of memory which occur in the course of long runs. Mr. Dion Boucicault, for example, states that when he has been playing a part for many months his mind is always occupied with other matters during the performance.³⁸⁹

Hier wird folglich auf einen Automatismus verwiesen, der auf Gewohnheit basiert und von Archer sowie den befragten Schauspieler*innen überwiegend negativ, im Sinne mechanischen Spiels, bewertet wird. Treffe diese Art von Automatismus auch vor allem auf schlechte und mittelmäßige Schauspieler*innen zu – „the ruck of middling and bad actors perform their parts mechanically, not feeling, not even understanding them“³⁹⁰ –, so sei er auf Dauer nahezu unvermeidbar. So Archer:

Some suffer more than others from the frequent repetition of a part; some are more alive than others to the element of novelty afforded by the changing audiences; some have a greater tendency than others to keep on working at and developing a part, studying new refinements and attempting improved effects; but all agree that there is a limit even to these alleviations of the evil, and that ultimately they either deteriorate or have to make a painful effort to keep up to the mark.³⁹¹

Dieser Ansicht folgend räumt auch Mr. Forbes Robertson in seiner Antwort an Archer ein:

388 Archer (1888), 70f.

389 Archer (1888), 154.

390 Archer (1888), 28.

391 Archer (1888), 174.

I can only admit two strata [of consciousness, R. B.], so to speak: one stratum, the part, the creature I am for the time; the other, that part of my mind which circumstances and the surroundings compel me to give up to all things coming under the head of mechanical execution. I have experienced the other strata after a long run, and always fight against them, for I know they only mean that my work is getting mechanical.³⁹²

Neben Theateraufführungen bringt Archer als Beispiel für einen solchen habituellen Automatismus das Klavierspielen, das selbst bei komplexen Kompositionen „so purely automatic“ werden könne, „as to be performed in sleep“³⁹³. Das automatische Spielen von Instrumenten diene auch bereits Diderot bei der Beschreibung automatischer Handlungen, wengleich Janet klarstellt: „Since the future is never the exact repetition of the past, a conscious act is never completely automatic [...]“³⁹⁴

Diese erste Form des Automatismus unterscheidet Archer dezidiert von unterbewussten automatischen Prozessen, wengleich er feststellt: „There is sometimes a difficulty, of course, in distinguishing between automatic action and the conscious or sub-conscious mental activity to which my question refers.“³⁹⁵ Bei Automatismus, basierend auf dualen Bewusstseinsaktivitäten, wird davon ausgegangen, dass intelligente Handlungen – hier das Spielen einer komplexen Rolle – scheinbar ohne Bewusstsein und damit ohne aktive Steuerung des Individuums stattfinden können, während eben dieses Individuum kognitiv mit anderen Tätigkeiten beschäftigt ist. Da jedoch auch die scheinbar unterbewussten Handlungen aufgrund ihrer Komplexität und vor allem Spontaneität nicht als bloße Handlungsrouninen begriffen werden können – weil Schauspielen beispielsweise ein hohes Maß an Aufmerksamkeit und Gedächtnisleistung erfordert –, wird stattdessen eine Bewusstseinspaltung angenommen. Unterbewusste Handlungen werden demnach nicht

392 Archer (1888), 155f.

393 Archer (1888), 154.

394 Janet (1901), 143.

395 Archer (1888), 154. Diese Abgrenzung psychologischer Automatismen von Automatismen als routinierte Handlung wird um 1900 auch im Kontext der Psychowissenschaften untersucht, wobei hier häufig der Vergleich mit mechanischen Automaten gewählt wird, um das Charakteristische unterbewusster automatischer Prozesse hervorzuheben. So etwa wenn Alfred Binet feststellt: „an automaton does not mistake; the second consciousness, on the contrary, is subject to error because it is a consciousness, because it is a thing that reasons and combines thoughts.“ (Binet (1905), 34). Interessant erscheint hierbei, dass es gerade die Imperfektion des alternierenden Bewusstseins ist, über die dessen eigenständige Intelligenz argumentiert wird.

ohne Bewusstsein als vielmehr von einem anderen Bewusstsein bzw., wie Archer es formuliert, einer anderen Bewusstseinschicht – „strata of consciousness“ – vollzogen. Der deutsche Philosoph und Psychologe Max Dessoir führt hierzu in seiner Schrift *Das Doppel-Ich* aus, es handle sich bei automatischen Prozessen um „Bewusstsein, aber kein Selbstbewusstsein, synthetisches Vermögen, aber keine Personalität“³⁹⁶. Dahingehend unterscheidet er zwischen einem relativen und einem absoluten Unterbewusstsein; eine Unterscheidung, die auch bereits sein französischer Vorgänger Léon Dumont vertrat:

Die Worte Bewusstsein und Unbewusstheit werden manchmal in einem relativen Sinn und manchmal in einem absoluten Sinn verstanden. Wir werden zum Beispiel sagen, dass ein Phänomen unbewusst ist, um die Idee auszudrücken, dass das Selbst sich dessen nicht bewusst ist, aber ohne zu behaupten, dass das Phänomen an sich und für sich nicht bewusst ist.³⁹⁷

Archer wählt in der Tradition psychowissenschaftlicher Forschung für Zustände dieser Art den Begriff „psychologischer Automatismus“. Zu dessen Veranschaulichung bzw., um die Schwierigkeit einer präzisen Abgrenzung zu verdeutlichen, dienen ihm die folgenden beiden Beispiele:

Here is a case in which this difficulty presents itself. ‚Not long ago,‘ writes Miss Isabel Bateman, ‚I had to give a recitation after the play, and, feeling rather anxious about it, I found myself repeating the poem (a long one) during the third act of the play. I went through the whole recitation while acting my part, not only repeating the words, but calling to mind the different effects I wished to produce. I confess this with a feeling of guilt, but I don’t think anyone can have noticed a difference in my playing.‘ The question here is: Had Miss Bateman played her part so long as to have reached the automatic stage? If not, this is a most curious instance of dual action.³⁹⁸

Und das zweite Beispiel:

Mr. Leonard Outram informs me that, in playing James Ralston in the third act of *Jim the Penman*, where Mrs. Ralston cross-questions her husband as to the cause of his nervous excitement, he finds himself reading,

396 Dessoir (1896), 8.

397 Léon Dumont, zit. nach Janet (1889), 236; „Les mots conscience et inconscience sont pris tantôt dans un sens relatif et tantôt dans un sens absolu. On dira, par exemple, qu’un phénomène est inconscient pour exprimer l’idée que le moi n’en a pas conscience, mais sans affirmer par là que le phénomène n’est pas conscient en lui-même et pour son propre compte.“ (Übersetzung, R. B.)

398 Archer (1888), 155.

with full comprehension, odds and ends from a newspaper which he happens to have in his hand. Here again one would like to know how often Mr. Outram has played the part; but the passage is one of such complexity that it would certainly take a very long time to render the playing of it quite automatic.³⁹⁹

Beispiele dieser Art beschreiben ähnliche Phänomene, wie sie im ausgehenden 19. Jahrhundert im Kontext der Hysterie- und Hypnoseforschung untersucht wurden. Der Begriff „psychologischer Automatismus“ wurde Ende des 19. Jahrhunderts u. a. von Pierre Janet geprägt, wenn dieser ihn auch nicht als erster verwendet hatte. So wurde der Terminus schon vor Janet unter anderem von dem Psychiater Prosper Despine benutzt, der darunter „sehr komplexe und intelligente Handlungen, die zu einem Ziel gelangen, das vollkommen spezifisch und den Umständen angemessen ist; Handlungen, die genau jenen gleichen, die bei anderen Gelegenheiten das Ich dem gleichen Apparat befiehlt“⁴⁰⁰, versteht. Diese Handlungen sind der Person zum Zeitpunkt ihrer Ausführung jedoch nicht bewusst. Janet legt seine Forschung zum psychologischen Automatismus erstmals systematisch 1889 in dem gleichnamigen Werk *L'Automatisme Psychologique* vor. Im Zentrum seiner Untersuchungen standen dabei unterbewusste Handlungen, die Janet allgemein unter den Begriff psychologischer Automatismus subsumiert. Unter einer unterbewussten Handlung versteht auch er im allgemeinsten Sinn eine solche, die alle Charakteristika eines psychologischen Vorgangs aufweist, so etwa auch das Wahrnehmen von Sinneseindrücken, dabei aber ein Ichbewusstsein entbehrt. Ihre prinzipielle Ursache finde sie, wie bereits im Abschnitt zu Coquelin mit Blick auf Dissoziation ausgeführt, in der unzureichenden Synthesefähigkeit des Bewusstseinfeldes und der damit einhergehenden Abspaltungen sowie Neugruppierung von Wahrnehmungen und Gefühlen. Dadurch können Handlungen von einem alternierenden Bewusstsein durchgeführt werden und sich so der Kenntnis bzw. zumindest der Willkür des „normalen“ Bewusstseins entziehen. Auch der psychologische Automatismus ist folglich ein Teilaspekt eines dissoziativen Störungsbildes. Dabei kann das betroffene Individuum zum Zeitpunkt der Handlung entweder überhaupt kein Bewusstsein haben, wie dies beispielsweise im totalen Somnambulismus der Fall ist, oder aber über ein klares Bewusstsein für alle anderen psychologischen Phänomene verfügen, außer für jene bestimmte Handlung, die es ohne Wissen durchführt. Dahingehend unterscheidet Janet zwischen partiellem Automatismus, den er in Anlehnung an Richet auch als Hemi-Somnambulismus

399 Archer (1888), 155.

400 Despine (1868), 490f., zit. nach Ellenberger (2005), 489.

bzw. als „somno-virgilen Zustand“⁴⁰¹ bezeichnet, und totalem Automatismus. Beim partiellen Automatismus werden Teile der Persönlichkeit vom Gesamtbewusstsein abgespalten und entwickeln sich fortan isoliert von diesem weiter: „[T]hese movements“, so Janet, „take place while the normal thought and consciousness of the subject remain quite intact.“⁴⁰² Der totale Automatismus hingegen betrifft die Persönlichkeit insgesamt, wie etwa während der Hypnose.

Für den partiellen Automatismus ist vor allem Janets Konzept der Ablenkung (*distraction*) von Interesse, d.h. die Lenkung der Aufmerksamkeit auf *eine* bestimmte Sache, wodurch andere Aktivitäten ohne Bewusstsein stattfinden können.⁴⁰³ Man vollziehe folglich eine Handlung automatisch, während man bewusst an etwas anderes denke oder etwas anderes mache, kurzum, während man „absorbed in something else“⁴⁰⁴ sei. Denn Ablenkung spalte bei einer Disposition zur Dissoziation, die Janet insgesamt als „absent-mindedness arising from a growing weakness of personal perception“⁴⁰⁵ benennt, temporär das Bewusstseinsfeld.⁴⁰⁶ Dabei seien nicht nur die Handlungen selbst unterbewusst, sondern auch die diesen zugrunde liegenden Ideen und Vorstellungen, d.h. die Handlungsmotivationen. Dieser Umstand wiederum mache unterbewusste Handlungen potenziell steuerbar, indem auf die ihnen zugrunde liegenden unterbewussten Ideen zugegriffen werden könne. Basierend auf dieser Erkenntnis zeigt Janet in seiner Forschung auf, dass mit Hilfe von therapeutischer Aufmerksamkeitssteuerung, d.h. gezielter Ablenkung, den Versuchspersonen Suggestionen sowie Halluzinationen beigebracht werden können, welche die Wahrnehmung, das Verstehen, die Ideenbildung, Erinnerungen und die Fantasie umfassen. So beschreibt er den

401 Janet (2013 II), 166.

402 Janet (1901), 427.

403 Vergleiche hierzu auch Jonathan Crarys Studie *Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und moderne Kultur (Suspension of Attention, 1999)*, in der er „Gegenformen der Aufmerksamkeit“ untersucht und zu dem Schluss kommt, dass Aufmerksamkeit kontinuierlich „in Zustände der Zerstreuung, des Wachtraums, der Bewußtseinsspaltung und der Trance“ führt, wobei er sich u. a. mit Janets Forschung auseinandersetzt. (Crary (2002), 15). Vgl. weiters Löffler (2009).

404 Janet (1901), 257.

405 Janet (1901), 48.

406 So Janet: „Mit einem Wort, Ablenkung scheint das Bewusstseinsfeld in zwei Teile zu spalten: einen, der bewusst bleibt, und einen, der vom Subjekt ignoriert zu werden scheint.“ (Janet (1889), 245); „En un mot, la distraction semble scinder le champ de la conscience en deux parties: l'une qui reste consciente, l'autre qui semble ignorée par le sujet.“ (Übersetzung, R.B.)

Fall einer Patientin, der er, während sie durch ein Gespräch mit Dritten abgelenkt war, die Anweisung zuflüsterte, sie möge einen Blumenstrauß zusammenstellen, woraufhin diese zu reden fortfuhr, zugleich jedoch, ohne es zu merken, imaginäre Blumen zu pflücken begann. In diesem Fall gab Janet seiner Patientin nicht nur eine konkrete Handlungsanweisung, sondern diese wurde überhaupt erst ermöglicht, indem er ihr zunächst die Idee suggerierte, sie befände sich in einem Blumengarten. Ein solches Evozieren von Halluzinationen wurde auch zu therapeutischen Zwecken eingesetzt, indem beispielsweise das Verschwinden von Symptomen oder die Einnahme heilender Medizin suggeriert wurden.⁴⁰⁷ Die Wirkung von Scheinmedikamenten, so genannten Placebos, basiert auch nach heutigem Wissen auf der Effektivität von Ideen. Dabei konnte die Wirkung der Suggestion auf das Unterbewusste so stark sein, dass sogar Handlungen, denen sich die Patient*innen auf bewusster Ebene verweigert hätten, durchgeführt wurden. Diese Möglichkeit der Einflussnahme erscheint nicht erst aus heutiger Sicht ethisch höchst problematisch, sondern löste bereits bei Zeitgenoss*innen Janets Bedenken aus. Dessoir spricht diesbezüglich von einer „konkurrierende[n] Thätigkeit der beiden Bewusstseinsphären“, da „beide Personen in demselben Körperorganismus wohnen“⁴⁰⁸.

Auch hinsichtlich dieses potenziellen Konkurrenzverhältnisses verschiedener Bewusstseinszustände ist es die gezielte Ablenkung, die verhindern soll, dass das bewusste Ich den unterbewussten Handlungen Widerstand entgegenzusetzen vermag. An dieser Stelle sei auch an Janets Experimente mit automatischem Schreiben erinnert, die im vorangegangenen Kapitel Erwähnung fanden. Hier hatte er Patient*innen die Idee suggeriert, sie seien ein kleines Kind, Napoleon oder eine Figur aus einem Molière-Stück, als welche sie dann entsprechend einer dahingehenden Handlungsaufforderung begannen, Briefe zu schreiben, ohne davon auf bewusster Ebene Kenntnis zu haben. Dabei funktionierten Janets automatische Schreibexperimente dort am besten, wo die schreibende Hand von einer hysterischen Anästhesie betroffen war, d. h. vom bewussten Ich nicht gefühlt oder aber mit Hilfe eines Paravents verborgen wurde. Denn in beiden Fällen vergesse die betroffene Person durch Ablenkung vorübergehend ihre Hand, wodurch diese als „Werkzeug“ eines sekundären Bewusstseins fungieren könne. Dahingehend resümiert auch Alfred Binet: „In fine, we behold, in this instance, the writing of the anaesthetic

407 Die von Janet beschriebene Ablenkung konnte bei Hysteriker*innen das Ausmaß einer vorübergehenden Anästhesie annehmen, die nicht auf der Unempfindlichkeit des Nervensystems, sondern auf einem möglichen Ausfall aller Sinne basierte.

408 Dessoir (1886), 23.

hand become the secretary of a complete personality, endowed with its own exclusive ideas, and its own emotions.⁴⁰⁹

Binet schildert in seiner Studie *On Double Consciousness* (1890) ähnliche Experimente mit Hysteriker*innen, die meist ebenso Anästhesien sowie Lähmungen verschiedener Körperteile aufwiesen. Während er beispielsweise bei einer anästhetischen Hand zunächst mit Nadeln und anderen Verletzungsgegenständen die Anästhesie überprüfte⁴¹⁰, wurden der Patientin in einem zweiten Schritt die Augen verbunden – was wiederum eine Form der Ablenkung darstellte –, und es wurde ein Federhalter in eben diese Hand gelegt. Diese schloss sich nun für gewöhnlich entgegen der sonstigen Lähmung bzw. Anästhesie passend um den Gegenstand. Daraufhin leitete man die Hand durch Führung an, einzelne Wörter zu schreiben, die sie dann selbstständig wiederholte. Wenn nun absichtlich Rechtschreibfehler eingebaut wurden, zögerte die Hand zunächst bei der Wiederholung und nahm schließlich selbst eine Korrektur vor. Auch Binet kommt angesichts solcher Experimente zu der Schlussfolgerung:

Plainly, when the experiment successfully reaches this degree of complication, we cannot explain it by merely invoking unconscious phenomena. The correction of an orthographic error by the anaesthetic hand indicates the presence of a guiding thought; and it is not perfectly clear, why the thought that directs the movements of the writing should be unconscious, while that which controls the movements of the word should alone be regarded as conscious. It would seem more logical to admit, that in these patients there exist two distinct consciousnesses. The first of these consciousnesses gathers up the sensations proceeding from the sensible members; the second is more especially in connection with the insensible regions.⁴¹¹

409 Binet (1905), 40.

410 Den Patient*innen gezielt Verletzungen zuzufügen, um ihre Schmerzempfindlichkeit zu testen, ist um 1900 eine gängige Vorgangsweise und wird auch von keinem der hier analysierten Autor*innen ethisch hinterfragt.

411 Binet (1905), 17. Binet hält bei der Frage, wie es zur Entwicklung eines zweiten Bewusstseins kommt und welches Bewusstsein in der Folge jeweils angesprochen wird, die Intensität von Eindrücken für entscheidend (56f.). Ab einer gewissen Intensitätsschwäche würden Eindrücke nur noch unterbewusst wahrgenommen: „In short“, so Binet, „the experiments that we have recapitulated only seem to prove one thing, viz.: that a sensation having been given, whether visual, tactile, auditive or other, if we diminish its intensity, it is no longer perceived by the principal consciousness, but may be discovered in a secondary consciousness.“ (65). Darüber hinaus stimmt Binet mit Janet überein, dass die Hysteriker*in ein „exhausted subject“ (66) und in ihrer Wahrnehmungskapazität begrenzt sei: „It is because feeble sensations are difficult to collect and to arrange, because they exact

Das auf diese Weise untersuchte automatische Schreiben nahm in einzelnen Fällen eine solch hohe Komplexität an, dass, wie bei Janets Napoleon-Experiment, lange Texte oder Briefe ohne bewusstes Wissen der betroffenen Personen, so die übereinstimmende Ansicht der Forscher, verfasst wurden.⁴¹² Stellte das automatische Schreiben auch in Bezug auf den psychologischen Automatismus die am meisten untersuchte Tätigkeit dar, so beschränkten sich die suggerierten Handlungen, wie Janets Blumenbeispiel zeigt, keineswegs darauf. Stattdessen konnten mittels Suggestionen ganze Ideenwelten hervorgerufen werden, die eine Vielzahl differenzierter Handlungen nach sich zogen. So Janet: „Others act: imitate – without being able to account for it – the face, the voice, the gait of the person engaged, and play scenes in their life [...]“⁴¹³

Vor dem Hintergrund derlei Experimente und Theorien lässt sich fragen, ob nicht auch Schauspiel unter bestimmten Umständen als Technik des Dissoziativen im Sinne einer mittels Ablenkung respektive Aufmerksamkeitssteuerung herbeigeführten Spaltung des Bewusstseins verstanden werden kann.⁴¹⁴ Damit könnte auch „automatic acting“ parallel zum automatischen Schreiben zu der Gruppe von „unconscious movements produced by ideas“⁴¹⁵ gezählt werden, wie sie Janet und seine Kollegen beschreiben. Auf eine solche Möglichkeit verweist auch der irische Schauspieler Dion Boucicault, wenn er einräumt, dass er in Long-run-Produktionen nicht nur in ein automatisches Spiel gerate, sondern dies auch „to such an extent that when, desiring for some special reason to

greater attention and greater effort, that the subject neglects them and that they form secondary consciousnesses. The division of consciousness [...] is chiefly explainable by the mental habitudes peculiar to the individual“ (67)

412 Dessoir unterscheidet drei Stufen des automatischen Schreibens, die sich in vergleichbarer Form auch in Archers Beispielen wiederfinden:

1. Die Versuchsperson weiß, was sie schreibt, aber empfindet das Geschriebene unabhängig von ihrer Willkür.
2. Die Versuchsperson weiß nicht, was sie schreibt und ist über den Inhalt erstaunt.
3. Die Versuchsperson merkt nicht, dass sie überhaupt etwas schreibt, sondern ist stattdessen von einer anderen Tätigkeit abgelenkt. Hierbei kann es vorkommen, „dass, wenn Inhalt oder Ausdehnung des automatischen Schreibens die Seelenthätigkeit übermässig in Anspruch nehmen, das normale Selbst für eine Zeit unter das Bewusstseinsniveau versinkt und das zweite Ich, von dem das Schreiben ausgeht, zur Herrschaft gelangt.“ (Dessoir (1896), 28)

413 Janet (1901), 425.

414 Zur Zerstreung als kulturelle Praktik im Kontext des frühen Films siehe Löffler (2009).

415 Binet (1905), 20.

act my best, I turn my thoughts up on my part, I forget the words, and, to recover them, feel obliged to think of something else.“⁴¹⁶ Boucicault schildert folglich die Notwendigkeit, sich abzulenken, die gezielte Evokation einer „absent mindedness“, um den Rollentext wieder intensiver abrufbar zu machen. Wie bei Janets und Binets Schreibexperimenten mit anästhetischen Händen hebt er zudem das aktive Vergessen der Rolle als mögliche Strategie hervor, dieser ein „Eigenleben“ zu ermöglichen. Und in der Tat beschreiben auch die beiden anderen zitierten Beispiele aus Archers Studie eine Absenz der Aufmerksamkeit bzw. ein temporäres Vergessen des davon unbeeinflusst fortgesetzten Rollenspiels, auch wenn diese Vorgänge hier nicht als bewusste Technik eingesetzt werden. Denn auch in diesen Fällen bedingt gerade die Konzentration auf etwas anderes das automatische Spiel. Mit Janets Begriffen gesprochen würde es sich sowohl bei Boucicault als auch bei Bateman und Outram um einen Hemi-Somnambulismus handeln, da jeweils zumindest zwei Bewusstseinszentren simultan tätig sind. Im Gegensatz jedoch zu dem von Dessoir und anderen als Konkurrenz beschriebenen Verhältnis dieser Zentren, nimmt Archers Lesart für die Schauspieler*in eine tendenzielle Kooperation der unterschiedlichen Ichformationen an, wie sie auch bereits von Coquelin visioniert wurde. Auf Beispiele einer totalen Absorption in der Rolle bis hin zu einem komplett unterbewussten Spiel werde ich noch zurückkommen.

Doch weshalb ist für Archer der psychologische Automatismus überhaupt von solcher Relevanz? Es ist die Struktur und nicht der Inhalt, worauf sein Interesse gründet. Insofern unterscheidet sich dieses auch von dem Interesse der frühen Psychoanalyse oder der Surrealisten an Automatismus und Un(ter)bewusstsein. Denn hier stand in erster Linie der Inhalt des Unbewussten, im Sinne einer tieferen, kreativeren und vielleicht umfassenderen Wissenssebene, die sich im Akt des automatischen Schreibens oder des assoziativen Sprechens entberge, im Vordergrund. So waren insbesondere die Surrealisten rund um André Breton von der Möglichkeit fasziniert, mittels der Technik der *écriture automatique* Texte direkt aus dem Unbewussten bzw. aus alternativen Bewusstseinszuständen generieren zu können. Statt eines solchen inhaltlichen Interesses liegt der Wert automatischer Prozesse für Archer im Modell des doppelten Bewusstseins selbst. Denn automatische Prozesse bewiesen, dass es mehr als ein intelligentes Bewusstsein in einem Individuum gäbe, ja, dass „ausserhalb der Kenntnis des Individuums Bewusstsein und Erinnerung“⁴¹⁷ bestünden: „Such an experience proves that two modes of intense activity may co-exist in the mind, each being, no doubt, resolvable into several

416 Archer (1888), 154.

417 Dessoir (1886), 12.

subdivisions [...].⁴¹⁸ Diese Schlussfolgerung wiederum ermöglicht auch ihm innerhalb der Einfühlungsdebatte um die Schauspieler*in einen Mittelweg einzuschlagen, was im Folgenden ausgeführt wird.

Schauspiel und „multiple strata of consciousness“

I shed tears on the stage every night when my „personage“ weeps.⁴¹⁹

Wie einleitend erwähnt, ist *Masks or Faces* in erster Linie eine Auseinandersetzung mit Diderots *Paradox*, um die darin eingenommene Position des „ersten Sprechers“ durch kritische Analyse zu hinterfragen sowie mit Hilfe von Beispielen aus der Praxis zu relativieren. So Archer:

[...] if we discover that in all grades of the art the majority of players find by experience that they tend to produce a better effect when they play from the heart than when they play from the head alone; if we can find, in certain laws of mental and physical action and reaction, a rational explanation of this tendency; and if we can ascertain with tolerable clearness the artistic checks and limitations to which it must be subjected – then, surely, we shall have made a considerable breach even in the irregular and baffling bastions of Diderot’s position.⁴²⁰

Archers Kritik an Diderots „irregular and baffling bastions“ setzt dabei insbesondere an der mangelnden psychologischen Kenntnis des Philosophen an, die er ihm kurzerhand sowohl in Bezug auf die Schauspieler*in als auch auf das Publikum abspricht: „Diderot’s psychology of the audience is surely as false as his psychology of the actor.“⁴²¹ Dieser Mangel äußere sich vor allem darin, das Vorhandensein von Emotionen und die Distanz zu diesen als sich ausschließende Zustände zu denken, was sie nach Archer keineswegs sind. So stellt er klar: „If it were true that the actor could not experience an emotion without absolutely yielding up his whole soul to it, then Diderot’s doctrine, though still a little overstated, would be right in the main. But the mind is not so constituted.“⁴²² Den Beweis hierfür sieht Archer explizit in dem Phänomen des doppelten Bewusstseins, was ihn zu dem bereits zitierten Schluss kommen lässt: [T]he real paradox of acting [...] resolves itself into the paradox of dual consciousness.⁴²³ Denn

418 Archer (1888), 158.

419 Sarah Bernhardt: *The Star*, July 14, 1888, zit. nach Archer (1888), 59.

420 Archer (1888), 150.

421 Archer (1888), 26.

422 Archer (1888), 150.

423 Archer (1888), 150.

das doppelte Bewusstsein ermögliche ein Nebeneinander von emotionaler Identifikation mit der Rolle und Distanz zu dieser. Sowohl Coquelin als auch Archer ist damit gemein, dass sie in dem psychologischen Modell des doppelten Bewusstseins einen Mittelweg für die Gegenüberstellung von heißer vs. kalter Schauspieler*in finden. Wobei sich die beiden Autoren diesem Mittelweg aus unterschiedlichen „Lagern“ annähern, blieb Coquelin doch weitgehend „Anti-Emotionalist“ und damit seinem Selbstverständnis nach Anhänger Diderots. Gerade diese Vereinbarkeit differenter Ausgangspositionen macht den Mehrwert eines Modells deutlich, das auf Fragen des Bewusstseins und dessen Spaltbarkeit basiert. Denn erst das doppelte Bewusstsein erlaubt der Schauspieler*in eine Simultaneität von Gefühl und Selbstkontrolle, oder, anders ausgedrückt, das doppelte Bewusstsein wird unter Schauspieltheoretikern um 1900 zu *dem* favorisierten Modell, gerade *weil* es diese Zusammenführung bislang scheinbar unvereinbarer Positionen ermöglicht. Zu dieser Schlussfolgerung kommen Praktiker*innen wie Theoretiker*innen um 1900 gleichermaßen, was auch das folgende Zitat des Schauspielers Henry Irving exemplarisch verdeutlicht. So schreibt Irving:

But it is quite possible to feel all the excitement of the situation and yet be perfectly self-possessed. This is art which the actor who loses his head has not mastered. It is necessary to this art that the mind should have, as it were, a double consciousness, in which all the emotions proper to the occasion may have full sway, while the actor is all the time on the alert for every detail of his method.⁴²⁴

Das Zitat verdeutlicht einmal mehr die universale Verwendung bewussteinstheoretischer Vergleiche in schauspieltheoretischen Überlegungen um 1900. Vor diesem Hintergrund setzt auch Archer Diderots Position, die Schauspieler*in verschmelze entweder emotional zur Gänze mit der Rolle oder verbleibe in absoluter emotionaler Distanz zu dieser, entgegen:

There are many ‚brownies,‘ as Mr. Stevenson puts it, in the actor’s brain, and one of them may be agonising with Othello, while another is criticising his every tone and gesture, a third restraining him from strangling Iago in good earnest, and a fourth wondering whether the play will be over in time to let him catch his last train.⁴²⁵

Dieser Einsicht folgend widmet sich Kapitel X seiner Studie den *Brownies of the Brain* und meint damit die „double, triple, and quadruple action of the mind“⁴²⁶, die während des Schauspielens stets simultan stattfinden.

424 Irving (1957), 8.

425 Archer (1888), 150.

426 Archer (1888), 150.

Dabei nimmt er simultane Bewusstseinsaktivitäten nicht ausschließlich für Schauspiel an, versucht aber dennoch an der Schauspieler*in eine exemplarische Funktion festzumachen, wenn er schreibt:

I looked upon the double action of the brain as a matter of universal experience, a thing to be assumed just as one assumes that the normal man has two legs. I did not regard it as a tendency peculiar to actors, but common to all men. It seemed to me, however, that acting must beget special forms of this multiple activity, and I hoped to obtain some clear and convincing illustrations of it.⁴²⁷

Um diese „special forms“ zu erschließen, formuliert Archer einen eigenen Abschnitt mit Fragen, die sich auf multiple Bewusstseinszustände beziehen:

Can you give any examples of the two or more strata of consciousness, or lines of thought, which must co-exist in your mind while acting? In other words, can you describe and illustrate how one part of your mind is given up to your character, while another part is criticising minutely your own gestures and intonations, and a third, perhaps, is watching the audience, or is busied with some pleasant or unpleasant recollection or anticipation in your private life?⁴²⁸

Aus den Fragen geht hervor, dass Archer weniger pathologische Formen, wie sie Janet beschrieben hatte, als vielmehr potenziell alltägliche dissoziative Zustände vor Augen hat. Dabei handelt es sich allerdings strukturell um analoge Phänomene, auch wenn deren Ausprägung variiert, worauf die bereits erwähnte Tendenz der französischen Psychiatrie basiert, das Wesen der Psyche anhand psychopathologischer Phänomene zu erforschen. In der Folge präsentiert Archer Anekdoten bzw. zitiert eine Reihe von Schauspieler*innen, die entweder auf seine Fragen geantwortet haben oder aber in Memoiren oder Ähnlichem von sich aus auf Phänomene dieser Art zu sprechen gekommen sind, wie beispielsweise Fanny Kemble, Clara Morris, Talma oder Paul Monet, der in offensichtlicher Anlehnung an Coquelin vom „le dédoublement“ der Schauspieler*in auf der Bühne erzählt.⁴²⁹ Zugleich räumt Archer jedoch ein:

Many actors – a surprising number, indeed – seem to be quite unaware of any double action of the mind. Some resent the suggestion, as though it implied carelessness or unconscientiousness on their part. Others simply

427 Archer (1888), 151.

428 Archer (1888), 151.

429 Mounet (1888), zit. nach Archer (1888), 152.

reply that the actor should be ‚absorbed‘ in his character, and seem powerless to analyse the state they describe as absorption.⁴³⁰

Was genau Archer unter einem „dual consciousness“ bzw. der „dual activity of mind“⁴³¹ versteht, überschneidet sich weitgehend mit Coquelins Vorstellungen von einem ausführenden und dabei auch die Gefühle der Rolle fühlenden Teil – *le deux* – und einem beobachtenden, beurteilenden und kontrollierenden Teil – *le un* –, wobei Archer die Bezeichnungen „mode of consciousness“⁴³² bzw. „critical part“ und „executant part“⁴³³ wählt.⁴³⁴ Auch die Vorzüge, die Archer aus einem solchen Modell ableitet, nämlich insbesondere das Nebeneinander von Absorption und Selbstkontrolle, decken sich weitgehend mit seinem französischen Vorgänger. Dabei bleibt unklar, inwieweit er in seinen Überlegungen auf Coquelins Aufsatz implizit zurückgreift oder aber davon unabhängig zu sehr ähnlichen Schlussfolgerungen kommt. Über diese grundsätzlichen Parallelen hinaus erlauben ihm seine größeren psychologischen Kenntnisse jedoch, sich punktuell mit konkreten Fragestellungen aus Diderots *Paradox* auseinanderzusetzen, was anhand von zwei Beispielen erläutert werden soll. In beiden Fällen ist es das doppelte Bewusstsein, vor dessen Hintergrund Archer Diderots Entweder-oder-Argumentation kritisiert. Sind es im ersten Beispiel Diderots Verständnis von emotionaler Absorption als umfassendem Zustand und die sich daraus ergebenden Konsequenzen für den Gefühlshaushalt der Schauspieler*in, so plädiert er bei dem zweiten Beispiel für die Möglichkeit einer partiellen Absorption und stützt sich dabei auf Beobachtungen aus der Psychologie.

430 Archer (1888), 154.

431 Archer (1888), 157.

432 Archer (1888), 157.

433 Archer (1888), 157.

434 Um die Funktion des „critical part“ zu veranschaulichen, zitiert Archer die Schauspielerin Janet Achurch, die ihm antwortet: „The only double line of thought I like to have on the stage is a mental criticism on my own performance: ‚I got that exclamation better than last night,‘ or ‚I’m sure I’m playing this scene slower than usual,‘ and so on. I suppose no one can help doing this [...]“ (Archer (1888), 156). Interessanterweise wird von Miss Achurch dieser Prozess der Selbstbeobachtung tendenziell negativ bewertet.

*Archer vs. Diderot I: Zum „elenden Los“ der emotionalen Schauspieler*in*

Ist es also möglich, dass es im Geist desselben Subjekts ein anderes Bewusstsein gibt?⁴³⁵

Mit dem Modell der „multiple strata of consciousness“ argumentiert Archer zunächst gegen den häufig angeführten Einwand so genannter Anti-Emotionalist*innen, die Schauspieler*in müsse, würde sie die Gefühle tragischer Rollen tatsächlich fühlen, selbst notgedrungen ein „elendes Los tragen“. Dieses Argument findet sich nicht nur bei Diderot, sondern auch in zahlreichen Berichten von physisch sowie psychisch bis zum Zusammenbruch beanspruchten Schauspieler*innen. Einer solchen Engführung emotionaler Identifikation und realer Beanspruchung hält der Autor von *Masks or Faces* jedoch seine eigenen bewusstseinstheoretischen Überlegungen entgegen:

This may be the fittest place to point out that the double or treble strata of consciousness afford a simple solution of one of the favourite anti-emotionalist difficulties. If the tragedian felt with Orestes or OEdipus, cries Diderot, ‚his lot would be the most wretched on earth.‘ That he should feel with them as much as the spectator feels with them would clearly not involve a chronic state of ‚wretchedness; [...] But it is quite possible that the tragedian should habitually feel with his character far more vividly than the average spectator that he should feel to the extent of actual unmetaphoric suffering and yet should not be ‚the most wretched‘ of men. Severe suffering on one mental plane is quite consistent with perfect contentment, nay, with absolute beatitude, on another. Happiness and misery reside in the depths of consciousness; the upper strata are of small account.⁴³⁶

435 Janet (1889), 236; „Est-il donc possible que, dans l'esprit du même sujet, il y ait une autre conscience?“ (Übersetzung, R. B.)

436 Archer (1888), 159f. Allerdings warnt Archer selbst vor der gesundheitlichen Gefahr, vornehmlich vor der Zerrüttung der Nerven, die aus dem „acting at too high pressure“ (62) folge und in „nervous tremors“ (82) münde. Dahingehend schreibt auch Theodor Lessing: „Die größten modernen Schauspieler sind schwächliche, nervenkranken Menschen“ (Lessing (1907), 31). Eine solche wiederholte Belastung der Nerven sieht Archer etwa bei seiner Zeitgenossin Miss Morris gegeben, allerdings zugunsten einer starken Wirkung auf das Publikum. Wenn überhaupt, schreibt er eine solche allgemeine Tendenz jedoch in erster Linie sehr jungen Schauspieler*innen am Beginn ihrer Karriere zu, macht aber zugleich deutlich: „[...] I can find no case in which this has been corrected by a deliberate effort to eradicate the habit of feeling. It has simply been left to

Das Zitat verdeutlicht die Vorzüge, die das Modell des doppelten Bewusstseins für eine Schauspieltheorie bietet, die emotionalistische sowie anti-emotionalistische Positionen miteinander zu verbinden strebt. Denn während die Schauspieler*in innerhalb eines solchen Modells auf einer „oberen Bewusstseinschicht“ die ganze Intensität der Figuren fühlen könne, blieben tiefere Bewusstseinschichten davon unbeeinflusst, wodurch die auch für Archer grundsätzlich anzustrebende Ausgeglichenheit des Gemüts bewahrt werden könne. Die Schauspieler*in dürfe daher innerhalb eines solchen dissoziativen Modells, wie auch schon mit Blick auf Coquelin ausgeführt, tatsächlich fühlen, ohne fürchten zu müssen, gänzlich von der Rolle absorbiert zu werden. Diese Annahme sowie die wiederholt verwendeten Termini „strata“ – Schichten – oder „plane“ – Ebene – legen eine archäologische Vorstellung bzw. ein topographisches Modell von Bewusstsein nahe, wie sie auch in dem zur damaligen Zeit vorherrschenden Terminus „Unterbewusstsein“ zum Ausdruck kommen.⁴³⁷ Die gefühlte Rolle oder der „executant part“ entsprächen demnach einer oberflächlichen Bewusstseinschicht, während tiefere Bewusstseinschichten von ihm als das „private Ich“ hinter bzw. unterhalb der Rolle verstanden werden.

Handle es sich folglich bei dem „executant part“ um eine obere Bewusstseinschicht, so geht aus Archers Text nicht eindeutig hervor, in welchem Verhältnis der „critical part“ zu dem „normalen“ oder „privaten“ Ich der Schauspieler*in stehe, d. h., ob dieser ebenso als alternierender Bewusstseinszustand begriffen werden müsse oder nicht. Während Coquelin eine klare Differenz zwischen dem privaten Ich und *le un* nahelegte, was ihm erlaubte, *le un* als gänzlich gefühlloses Wesen zu denken, lassen sich einige Textstellen bei Archer auch dahingehend deuten, dass der „critical part“ und das „normale“ Ich der Schauspieler*in ident sein könnten. Der Unterschied zwischen diesen beiden Interpretationsmöglichkeiten ist für Archers Argumentation jedoch insofern sekundär, als er seinen eigenen Ansatz nicht wie Coquelin in die Tradition von Diderots kalter Schauspieler*in stellt und daher auch nicht darum bemüht sein muss, das Ideal einer gänzlich gefühllosen Schauspieler*in in seine Theorie zu integrieren.

experience and practice to establish that due balance of the faculties which begets a temperance in the very torrent, tempest, and whirlwind of passion.“ (Archer (1888), 50)

437 Ähnlich verhält es sich mit dem bis heute verwendeten Begriff „Tiefenpsychologie“. Auch Freud favorisierte anfangs ein topographisches Modell der Psyche, das Bewusstes, Vorbewusstes und Unbewusstes umfasste. Dieses wurde in der Folge von dem strukturellen Modell, bestehend aus Es, Ich und Über-Ich, abgelöst.

Die textlichen Unklarheiten hinsichtlich der Relation des „critical parts“ zu anderen Teilen des Ich ergeben sich daraus, dass Archer offenbar von verschiedenen Abstufungen der Selbstbeobachtung ausgeht. Diese können von einer aktiven und bewussten Instanz des „mental criticism“ bis zu einer „Unterströmung“, einer „undercurrent of involuntary and unconscious self-criticism running parallel with the action“⁴³⁸, reichen. Letztere führt Archer wie folgt aus: „The most miraculous memory will scarcely reproduce a cry or an intonation so clearly as to allow of its effect being estimated to a nicety. An instinctive sense of approval or disapproval must surely accompany its actual utterances.“⁴³⁹ Bei diesem „instinctive sense“ handelt es sich erneut um eine Form von Automatismus, nämlich eine automatisch, d. h. ohne bewusste Willensleistung vonstattegehende Wahrnehmungs- und Beurteilungsfunktion des Gehirns. Bei beiden Varianten wird dem Sehen und Beobachten eine zentrale Rolle zugeschrieben. So schreibt Archer, „[...] what I have called the critical part of the actor's mind is evidently watching the executant part with great intentness“⁴⁴⁰, und führt an anderer Stelle aus: „We have here a complex process of observation and reasoning running parallel with the playing of an arduous emotional scene.“⁴⁴¹ In Formulierungen dieser Art zeigen sich weitere Parallelen zu Coquelin, wo die (Selbst)Beobachtungsfunktion von *le un* ebenfalls primär über visuelle Metaphern beschrieben worden war.

Über diesen „mental criticism“ während der Aufführung bzw. in der Probenarbeit hinaus wähnt Archer bei Schauspieler*innen einen prinzipiellen kritischen Modus der Beobachtung am Werk, der letztlich permanent aktiv sei, um Material für etwaige Rollen zu sammeln – „emotion recollected in tranquillity“⁴⁴². Diese Form eines kontinuierlichen Beobachtens wurde ebenso bereits bei Coquelin als eine von vier Möglichkeiten der Selbstobservation beschrieben und dabei in den Kontext der Depersonalisation gestellt. Denn auch bei dieser Selbstbeobachtung handelt es sich tendenziell um einen dissoziativen Vorgang, bei dem ein Teil des Bewusstseins kontinuierlich von den jeweiligen Gefühlen der betroffenen Person abgespalten wird. blieb dabei die Verbindung von Selbstbeobachtung und Bewusstsein bei Coquelin noch implizit, so stellt Archer diese nun explizit her, wenn er betont, dass diese Beobachtungs- und Speicherfunktion auch unterbewusst, d. h. als automatische Registrierung verlaufen kann. Hierauf Bezug nehmend formuliert er

438 Archer (1888), 156.

439 Archer (1888), 156.

440 Archer (1888), 157.

441 Archer (1888), 158f.

442 Archer (1888), 98.

den betreffenden Abschnitt seines Fragebogens wie folgt: „In scenes of emotion in real life [...] do you consciously note effects for subsequent use on the stage? Or can you ever trace an effect used on the stage to some phase of such a real-life experience automatically registered in your memory?“⁴⁴³ Erneut werden seine Thesen durch eintreffende Antworten bestätigt, wie beispielsweise jene von Mr. John Drew, der schreibt: „I have been able, however, to trace effects made to certain incidents automatically registered in my memory, though at the time of using them I fancied them imaginary or invented“⁴⁴⁴. Und auch Miss Achurch vermag Erfahrungen dieser Art beizusteuern:

It is impossible for me to help it. Everything that comes, or ever has come, into my own life, or under my observation, I find myself utilising; and in scenes of real personal suffering I have had an under-consciousness of taking mental notes all the time. It is not a pleasant feeling.⁴⁴⁵

Erneut sei hier auf die Wortwahl des Sich-Notizen-Machens verwiesen, hatte doch auch bereits Coquelin festgehalten, dass es die Aufgabe von *le un* sei, „to take notes for the future creation of his characters.“⁴⁴⁶

Mit dem Verhältnis von Oberfläche und Tiefe gewinnt auch die Frage der Temporalität an Bedeutung. Während nämlich die durch die Rolle gefühlten Emotionen lediglich von kurzer Dauer seien, bestünden die mit tieferen Bewusstseinschichten einhergehenden Gefühle über längere Zeit und seien dadurch stabiler. Der „executant part“ würde folglich für jede Vorstellung eigens aktiviert und fiele in der Zeit dazwischen in eine Art Ruhemodus. In vergleichbarer Weise verhält es sich auch mit alternierenden Persönlichkeiten. Diese treten ebenfalls unter Hypnose lediglich temporär in Erscheinung, um danach wieder im Unterbewusstsein zu verschwinden. Ein wesentlicher Unterschied besteht jedoch darin, dass diese alternierenden Persönlichkeiten ab einem gewissen Komplexitätsgrad entweder verborgen oder auch nach außen sichtbar ein von dem Psychiater unabhängiges Eigenleben zu führen beginnen. Diese Möglichkeit wird, wohl aufgrund der durch die „Emancipation des Unterbewusstsein[s]“⁴⁴⁷ drohenden Unkontrollierbarkeit, weder von Archer noch von Coquelin thematisiert. Stattdessen stellt auch Archer, wie zuvor sein französischer Kollege, das doppelte Bewusstsein der Schauspieler*in in den Kontext individueller Kontrollfähigkeit, denn „self-control, [...] is nothing but a

443 Archer (1888), 98.

444 Archer (1888), 101.

445 Archer (1888), 101f.

446 Coquelin (1926), 6; „[...] prend des notes en vue de ses créations futures.“ (Coquelin (1894), 3f.)

447 Dessoir (1896), 42.

manifestation of this dual consciousness.“⁴⁴⁸ Um diese Simultaneität von real gefühlten Leiden(schaften) bei gleichzeitiger Selbstkontrolle zu veranschaulichen, wählt Archer den folgenden Vergleich:

I have a three months' holiday; I put money in my purse and take passage for Naples in an Orient steamer. We encounter a capful of wind in the Bay of Biscay, and I am prostrated by seasickness for fifty or sixty hours. I probably suffer more agony than consumption or cancer could inflict in a similar space of time; yet I am not really miserable; my fundamental consciousness is one of delighted anticipation [...]. So may it be with the actor. The surface of his consciousness may be tormented and tempest-tossed while the depths are unruffled. It may even be that the more really and acutely he suffers the more thoroughly he merges himself in his part the greater may be his fundamental happiness; for he knows that he is triumphing, and his spirit is glad.⁴⁴⁹

Das Leiden in den jeweiligen Rollen gleiche folglich sowohl in Fragen der Intensität als auch der Temporalität einer vorübergehenden Reise-übelkeit. Eine solche Annahme bringt jedoch mit sich, dass es unter denselben Bedingungen immer wieder abrufbar ist, ohne seine Ursache im Charakter der Schauspieler*in haben zu müssen. Im Gegenteil, je mehr der „executant part“ leide, desto zufriedener zeige sich der „critical part“ ob dessen Einfühlungsvermögen, und so schließt denn auch Archer seine Argumentation mit dem Fazit: „[...] that actors may quite well undergo states of feeling which may fairly be described as suffering – genuine and acute suffering – without being on that account the most miserable of men.“⁴⁵⁰

Archer vs. Diderot II: Emotionalität und Aufmerksamkeit

I hold that without great nervous sensibility no one can act pathos.⁴⁵¹

Das zweite Beispiel für Archers argumentative Verwendung des doppelten Bewusstseins betrifft einen weiteren prominenten Einwand Diderots gegen heißes Schauspiel. So hatte sein „erster Sprecher“ die Ansicht vertreten, die unzähligen Anekdoten, in denen Schauspieler*innen während des Spiels das Publikum beobachten, störende Gegenstände aus dem Weg räumen, ihre Kleidung richten, sich Dinge zuflüstern etc. bewiesen, dass

448 Archer (1888), 154.

449 Archer (1888), 160.

450 Archer (1888), 160.

451 Mrs. Bancroft, zit. nach Archer (1888), 52.

diese ihre Rolle nicht tatsächlich fühlen würden. Erneut versucht Archer, mit seinem Modell der multiplen Bewusstseinsstrata zu kontern, wobei er diesem Aspekt einen eigenen Abschnitt an Fragen widmet, die wie folgt lauten:

Diderot tells how Lekain, in a scene of violent emotion, saw an actress's diamond earring lying on the stage, and had presence of mind enough to kick it to the wing instead of treading on it. Can you relate any similar instances of presence of mind? And should you regard them as showing that the actor is personally unmoved by the situation in which he is figuring?⁴⁵²

Archer bezweifelt dabei keineswegs solcherart Vorfälle – vielmehr räumt er ein, „similar incidents have come within the experience of every artist“⁴⁵³ –, doch stellt er die Schlussfolgerungen in Frage, die Diderots „erster Sprecher“ daraus zieht. Denn wenn verschiedene Bewusstseins-schichten simultan im Einsatz sind, dann bedeutet das Aufheben eines Ohrings nicht zwangsläufig, emotional aus der Rolle zu fallen. Bei dieser Ansicht kann sich Archer auf die Antworten zahlreicher Schauspieler*innen seiner Zeit berufen, denn, so der Kritiker: „My informants [...] are almost unanimous in holding that presence of mind in face of trifling misadventures by no means proves that the actor is personally unmoved.“⁴⁵⁴ Viele Schauspieler*innen übernehmen dabei in ihren Antworten nicht nur das von ihm zur Verfügung gestellte Modell des doppelten Bewusstseins, um Phänomene dieser Art zu erklären, sondern greifen hierfür sogar Archers exakten Wortlaut auf, wie beispielsweise Mr. Forbes Robertson, wenn er repliziert: „In a like case, [...] the second stratum of my mind would act for me without interfering with the first.“⁴⁵⁵ Ähnliche Schlussfolgerungen zieht Archer auch für solcherlei Gelegenheiten, wo Schauspieler*innen ihr scheinbar versunkenes Spiel zeitgleich untereinander kommentieren, wenn er feststellt: „The executant section or

452 Archer (1888), 161.

453 Archer (1888), 161. So weiß Archer etwa von Salvini die folgende Anekdote zu berichten: „Salvini tells me that on one occasion, while playing Orosmane in *Zaire*, he suddenly felt, in the middle of the fourth act, that the belt which sustained his Turkish trousers had given way. Horror of horrors! What was to be done? As if in an access of passion, he dashed at a tiger-skin which covered the divan and swathed it round his body. The public ‚non fece motto,‘ and in this improvised kilt he finished the act. ‚I was told,‘ he says, ‚that I had never played the scene with greater intensity of rage, irony and despair.“ (163)

454 Archer (1888), 162.

455 Archer (1888), 162.

stratum of their minds may have been wrung with emotion, while the observant section, conscious of the success thus attained, found a safety-valve for its excitement in a hurried whisper of self-congratulation.⁴⁵⁶

Über das doppelte Bewusstsein hinaus sucht Archer noch weitere Erklärungsmöglichkeiten, um ein wachsames Reaktionsvermögen und intensive Emotionalität nicht nur als vereinbare, sondern sogar in ihrer Proportionalität einander bedingende Zustände argumentieren zu können. So wirft er etwa die Frage auf, ob die Sinne unter emotionaler Anspannung nicht eventuell sogar wachsamer wären, wodurch das Reaktionsvermögen in solchen Fällen gesteigert sein könnte. Denn, so argumentiert Archer: „Why should stage emotion be supposed to absorb all a man's faculties, when the most poignant emotion in real life does nothing of the sort? On the contrary, it will often sharpen our senses in every direction, producing, not anaesthesia, but hyperaesthesia.“⁴⁵⁷ Erneut fällt die Kontextualisierung seiner Argumente im Feld der Psychologie ins Auge, die sich nicht nur inhaltlich, sondern auch in der Verwendung von Fachtermini wie Anästhesie und Hyperästhesie, d. h. die gesteigerte Erregbarkeit der Gefühls- und Sinnesnerven, zeigt. Gerade diese beiden Zustände spielen wiederum in ihrer pathologischen Form in Debatten um Hysterie und Dissoziation eine zentrale Rolle. Vor dem Hintergrund dieser Debatten führt Archer weiter aus:

Intense emotion, as I have already suggested, will often act upon the mind, not as chloroform but rather as curari. It places all the faculties on the alert, and stimulates every function of mind and body. The apathy of mere dejection may beget that relaxation of the nerves which places us at the mercy of trifling accidents; the excitement of violent feeling has rather the opposite effect. So far as the incident of the diamond is concerned, Lekain might even have been labouring under the whole emotion of the real Ninias; much more may he have been experiencing the similar though less poignant emotional state – the agony *con sordino* – begotten by the imagination.⁴⁵⁸

Archers Argument verläuft dabei in zwei Richtungen, wobei beide Stränge dazu dienen sollen, seine These einer möglichen Parallelität von Gefühl und Kontrolle zu sichern. Auf der einen Seite, wie an dem obigen Zitat ersichtlich, unterstreicht er die Möglichkeit, gerade während intensiver Gefühlsmomente ein gesteigertes Aufmerksamkeitsvermögen sowie in der Folge eine besonders präzise Erinnerung zu haben: „We all know how memory registers the smallest details of any scene which has witnessed a crisis in our lives, as Fagin, in the dock, ‚counted the iron

456 Archer (1888), 166.

457 Archer (1888), 30.

458 Archer (1888), 161.

spikes before him, and wondered how the head of one had been broken off, and whether they would mend it or leave it as it was.⁴⁵⁹ Auf der anderen Seite räumt er jedoch ein, dass auch gewisse auf Gewohnheit basierende Automatismen von emotionalen Stresssituationen unbeeinflusst funktionieren können:

We know how, even under the first shock of a great catastrophe, men are often found to attend with mechanical punctiliousness to the minutest trifles of everyday existence. The man who has determined to jump off Waterloo Bridge at midnight will wind up his watch as usual at eleven o'clock; and if he chance to see a sixpenny-piece on the pavement of Wellington Street, he will, in all probability, stoop and pick it up.⁴⁶⁰

Beide Annahmen korrelieren mit Beobachtungen, wie sie von Janet und seinen Zeitgenossen im Zuge der Erforschung der Hysterie und ihrer Begleiterscheinungen getätigt wurden. Auch bei den von Janet beschriebenen Hysteriker*innen war eine überdurchschnittlich präzise Erinnerung stressvoller oder traumatischer Situationen kennzeichnend, die aber wiederum nur im Kontext des doppelten Bewusstseins zutage trat, während ansonsten eine Amnesie vorherrschte. Zugleich waren häufig Automatismen zu beobachten, im Zuge derer es zu kontinuierlichen Wiederholungen bestimmter Verhaltensmuster kam. Parallelen dieser Art gilt es in dem abschließenden Kapitel näher zu beleuchten.

Stadien der Absorption

[...] I pronounce that the greatest strokes of genius have been unknown to the actor himself, till circumstances, and the warmth of the scene, has sprung the mine as it were, as much to his own surprise, as that of the audience. Thus I make a great difference between a great genius and a good actor. The first will always realise the feelings of his character, and be transported beyond himself [...].⁴⁶¹

Dient das doppelte Bewusstsein in Archers Argumentation dazu, die sich scheinbar ausschließenden Gegensätze von Geistesgegenwart und echten Gefühlen zu versöhnen, indem es deren Simultaneität ermöglicht, so sollen Bewusstseinspaltungen zugleich die Schauspieler*in vor der Gefahr totaler emotionaler Versunkenheit bewahren: „A tendency to become incarnate in your personage, to live in it and in it alone, to feel

459 Archer (1888), 30.

460 Archer (1888), 30f.

461 Archer (1888), 180.

all its emotions and endure all its agonies.⁴⁶² Denn eine duale Aktivität des Bewusstseins ist „quite inconsistent with ‚absorption‘ in the obvious sense of the word.“⁴⁶³ Wie bereits in Bezug auf den „critical mode“ der Schauspieler*in ausgeführt, lassen sich auch hinsichtlich des „executant mode“ drei Abstufungen der „dramatic absorption“⁴⁶⁴ unterscheiden. Dabei wird nicht nur die Frage der emotionalen Versunkenheit des „executant part“ verhandelt, sondern zugleich auch dessen Relation zu allen anderen Ichanteilen. So seien erstens manche Schauspieler*innen „apt on occasion to yield themselves up with painful completeness to the illusion of the scene.“⁴⁶⁵ Diese wenigen würden nicht nur während des Spiels alles außerhalb ihrer Rolle ausblenden, sondern gelegentlich die Gefühle der Rolle sogar über die Vorstellung hinaus nicht ablegen können; ein Umstand, der aber, so Archer, äußerst selten auftrete. Denn:

[...] total absorption in one mode of feeling which numbs the intellect and deadens the sense is of very rare occurrence in real life, and still rarer, of course, on the stage. If this were not so, we should hear every day of some mediocre Othello strangling his Iago, or some second-rate Juliet stabbing herself in sad earnest.⁴⁶⁶

Der Seltenheit solcher Begebenheiten ungeachtet weiß auch Archer von Fällen dieser Art zu berichten. So schildert er als Beispiel einer vollständigen Absorption die folgende Anekdote:

Mr. and Mrs. Charles Kean were one night playing *The Gamester* at Belfast. [...] After the death of Beverley, Jarvis and Charlotte attempt to lead Mrs. Beverley away; but she turns at the door, and, as the curtain falls, flings herself in an agony of grief up on the body of her husband. On this particular evening Mrs. Kean had become so absorbed in her part that she could not shake off the illusion even when the play was over, and astonished the bystanders by vehemently shaking her husband as he lay on his pallet-bed, and crying piteously, ‚Oh, my Charley! – my poor darling – you are not dead; say you are not dead!‘ ‚Deuce a bit, my darling!‘ responded Kean. ‚But tell me so – tell me so, Charley!‘ ‚I *am* telling you so, Nelly; but there, there – come and get dressed for Violante.‘ ‚Good gracious!‘ exclaimed Mrs. Kean, immediately recovering herself, ‚it’s wonderful I should have forgot about *The Wonder*; Servant, ladies and gentlemen!‘ And so, with a stately curtsy, she made her way to her dressing-room.⁴⁶⁷

462 Archer (1888), 35.

463 Archer (1888), 157.

464 Archer (1888), 170.

465 Archer (1888), 171.

466 Archer (1888), 166f.

467 Archer (1888), 171.

Schenkt man der Anekdote Glauben, so war, um mit Archers Modell zu sprechen, der „executant part“ von Mrs. Kean während des Spiels so dominant geworden, dass er vorübergehend andere Bewusstseins-schichten verdrängte. Das gesamte Bewusstsein wurde gleichsam temporär von der Realität der Rolle vereinnahmt.

Auch Dessoir beschreibt einen fließenden Übergang von kleineren Automatismen zu semi-hypnotischen und schließlich hypnotischen Zuständen, wo zunächst beide Bewusstseins-ebenen im Sinne eines psychologischen Automatismus nebeneinander tätig sind, bis dieses Gleichgewicht schließlich zugunsten einer Dominanz des „sekundären Selbst“ kippt. „Durch solche Erfahrungen wird die Annahme nahegelegt“, so Dessoir, „dass bei der Häufung von automatischen Handlungen das zweite Selbst, das die Zerstreuungshandlungen leitet, genötigt wird, vollen Besitz von dem Menschen zu ergreifen, und zwar mit Hilfe der Hypnose.“⁴⁶⁸ Vor diesem Hintergrund lässt sich fragen, ob der Zustand, den Archer als „total absorption“ beschreibt, nicht auch als Form einer (Auto)Hypnose begriffen werden kann. Max Martersteig, dessen Theorien ich im Folgekapitel näher beleuchten werde, legt eine solche Interpretation nahe, wenn er Schauspiel als eine durch Suggestion herbeigeführte Form der Hypnose versteht. Für Archer wäre ein solcher Verlauf jedoch ein weder beabsichtigtes noch wünschenswertes Überhandnehmen automatischer Handlungen, das, folgt man Dessoir, dann eintreten kann, wenn die emotionale Beanspruchung des „executant part“ sehr intensiv oder komplex wird, wie etwa in einer Sterbeszene.

Auch Janet unterscheidet in seiner Forschung zum psychologischen Automatismus verschiedene Grade der Absorption, wenn er darlegt: „Der Zustand der vollkommenen Wachheit und der Zustand des vollständigen Schlafwandeln sind zwei Extreme: Zwischen ihnen liegen viele Abstufungen, in denen die verschiedenen Existenzen mit wechselnden Proportionen koexistieren.“⁴⁶⁹ So beobachtet auch er, dass bei gleichzeitiger Aktivität verschiedener psychologischer Existenzen (*existences psychologiques simultanées*), wie sie Archer auch für die Schauspieler*in annimmt, die Komplexität der unterbewussten Handlung über das Maß der Absorption entscheidet. Simple oder sehr kurze unterbewusste Handlungen, so Janet, führe seine Patientin Léonie ohne ihr Wissen durch, während sie zugleich über etwas anderes spreche. Mit zunehmendem Grad an Komplexität oder auch zunehmender Länge der unterbewussten Handlungen

468 Dessoir (1896), 27.

469 Janet (1889), 345; „L'état de veille parfaite et l'état de somnambulisme complet sont deux extrêmes: entre eux se trouvent bien des degrés dans lesquels les diverses existences coexistent avec des proportions changeantes.“ (Übersetzung R. B.)

spreche die betroffene Patientin immer weniger, bis sie gänzlich in einen Zustand des Schlafwandeln ver falle.⁴⁷⁰ Denn, so Janet: „unterbewusste Handlungen haben eine Art hypnotisierende Wirkung und tragen von selbst zum Schlafwandeln bei.“⁴⁷¹ Beim vollständigen Schlafwandeln schließlich verdränge eine unterbewusste Persönlichkeit vorübergehend alle anderen Persönlichkeiten oder „kapere“ deren Bewusstseins-synthese⁴⁷² und beende damit den Zustand simultaner Bewusstseinsaktivität. Der in dieser somnambulen Absorption zutage tretende aktive Zustand unterscheide sich in seiner Komplexität und Synthesefähigkeit nicht mehr von dem Zustand „perfekter Gesundheit“, so betont Janet:

Wir stellen sofort fest, dass die Repräsentation des vollständigen somnambulen Zustandes absolut identisch mit derjenigen der perfekten Gesundheit ist, wobei beide Zustände gleichermaßen durch die Kombination aller psychologischen Phänomene in ein und demselben Bewusstsein gekennzeichnet sind.⁴⁷³

Dabei ist auffällig, dass in Archers Beispiel Mrs. Kean offenbar nicht die Figur, die ihr Mann spielte, für tot hielt, sondern diesen selbst. Sie war sich folglich selbst im Zustand totaler Absorption sehr wohl bewusst, nicht Mrs. Beverly zu sein, konnte jedoch der Anekdote nach die Handlungsebene des Stückes nicht mehr klar von jener der Realität unterscheiden.

Eine Sonderform einer solchen vollständigen Absorption stellen jene Fälle dar, wo das Spiel scheinbar völlig unbewusst, d. h. ohne eine kritische Beobachterinstanz und folglich auch ohne Erinnerungsvermögen, verläuft. Dahingehend erläutert Archer:

470 Vgl. Janet (1889), 330.

471 Janet (1889), 329; „[...] les actes subconscients ont un effet en quelque sorte hypnotisant et contribuent par eux-mêmes à amener le somnambulisme.“ (Übersetzung, R. B.)

472 Dahingehend führt Janet weiter aus: „Die erste Persönlichkeit existiert nicht mehr, aber die zweite Persönlichkeit ist durch ihre Überreste bereichert worden, sie hat nun neben ihren eigenen Phänomenen auch die übernommen, die zur anderen Synthese gehörten; sie sieht, sie bewegt sich, sie spricht, wie es ihr gefällt.“; „La première personnalité n'existe plus, mais la seconde s'est enrichie de ses dépouilles, elle a pris maintenant, outre les phénomènes qui lui étaient propres, ceux qui appartenient à l'autre synthèse; elle voit, elle remue, elle parle comme elle veut.“ (Janet (1889), 339; Übersetzung, R. B.)

473 Janet (1889), 342; „On remarque de suite que la représentation de l'état somnambulique complet est absolument identique à celle de la santé parfaite, ces deux états étant également caractérisés par la réunion de tous les phénomènes psychologiques dans une seule et même conscience.“ (Übersetzung R. B.)

[...] an actor will often produce a powerful effect upon his audience in total unconsciousness of what he is doing; just as some people will read aloud whole pages of a book, intelligently enough to all appearance, and will suddenly wake up to the fact that their thoughts have been absent, and that they do not know a single word they have been reading.⁴⁷⁴

Um einen solchen Zustand zu veranschaulichen, wählt der Kritiker ein Beispiel von Miss Mary Anderson:

After the fourth act of *Romeo and Juliet*, one night, her maid began to unfasten her dress in order to put on the white draperies of the Tomb scene. ‚Don’t do that,‘ said Miss Anderson; ‚I have to play the Potion scene yet‘; and it took some time to convince her that she had not only just played it, but had played (as her comrades assured her, and as the applause of the audience showed) with unusual effect.⁴⁷⁵

Dass Archer auf den besonderen Effekt dieses Abends auf das Publikum verweist, ist kein Zufall, wurde doch um 1900 gerade einem solchen tranceartigen Spiel eine besondere Wirkkraft zugeschrieben. Nichtsdestotrotz bezeichnet Archer dieses pejorativ als „temporary insanity“ oder „helpless, somnambulistic absorption“⁴⁷⁶ und rückt es explizit in den Kontext der Hysterie⁴⁷⁷, wobei er, wie auch Coquelin, vor allem einen damit einhergehenden temporären Kontrollverlust fürchtet.

Bei der zweiten Form der Absorption befinden sich Schauspieler*innen zwar in dem „very tempest and whirlwind of passion“⁴⁷⁸, bewahren dabei aber zugleich „sufficient self-mastery“⁴⁷⁹, um mit genügend Wachsamkeit auf innere und äußere Bedürfnisse reagieren zu können. Diese Form der Absorption stellt für Archer den idealen und zugleich häufigsten Fall dar. Hier bedarf es jedoch, seiner Ansicht nach, einer zumindest dualen Aktivität des Bewusstseins, wie im vorangegangenen Abschnitt aufgezeigt. Die dritte Form hingegen, das Ausbleiben jeglicher Absorption, entspreche Diderots Ideal der Schauspieler*in, die in keinem Moment die Gefühle ihrer Rolle fühle und damit ihre gesamte Aufmerksamkeit auf die reale Situation gerichtet halten könne.

474 Archer (1888), 69.

475 Archer (1888), 69.

476 Archer (1888), 168.

477 Archer (1888), 36.

478 Archer (1888), 172.

479 Archer (1888), 172.

Autosuggestion

Beispiele des temporären Sich-in-der-Rolle-Vergessens, wie Archer sie in Bezug auf Mrs. Kean oder Mrs. Anderson anführt, verhandeln nicht nur das Verhältnis von Absorption und Aufmerksamkeit, sondern auch von Illusion und Realität. Wenn Mrs. Kean sich vorübergehend tatsächlich nicht mehr sicher ist, ob ihr Mann noch lebt, so ist es in erster Linie ihre Imaginationsfähigkeit, die eine außerordentliche Leistung vollzieht, indem diese sie temporär an die Realität des Stückes glauben lässt. Diese bewusst oder unbewusst von einem selbst oder von außen eingesetzten Techniken der Imagination sind nicht nur für Schauspieltheorien zentral, sondern kennzeichnen auch die psychowissenschaftliche Forschung um 1900. Im Zentrum stehen dabei Theorien der Suggestion und Autosuggestion, wie sie nachfolgend im Abschnitt zu Max Martersteig näher beleuchtet werden. Auch Archer widmet Autosuggestion ein eigenes Kapitel seiner Abhandlung. Dabei steht insbesondere die Frage der Erzeugung so genannter künstlicher Emotionen im Vordergrund. Unter Autosuggestion versteht er, sich explizit auf Eduard von Hartmann – „the Philosopher of the Unconscious“⁴⁸⁰ – beziehend, das bewusste Herstellen von Emotionen entweder mittels Imagination oder mit Hilfe vorausgehender äußerer Körperzeichen. Autosuggestion wird von ihm folglich nicht ausschließlich als Imaginationstechnik begriffen, sondern als Möglichkeit, durch das Mobilisieren von Muskeln etc. auch den Geist bzw. Emotionen zu mobilisieren.⁴⁸¹ So stellt er etwa in Bezug

480 Archer (1888), 134. Neben Hartmann beruft sich Archer auf Lessings *Hamburgische Dramaturgie*, wo dieser einen Vergleich zwischen der Schauspieler*in, die fühlt, diese Gefühle jedoch nicht auszudrücken vermag, und jener, die ausdrucksstark, dabei aber gefühlsarm ist, anstellt. Letzterer sei nach Lessing der Vorzug zu geben, da die äußere Nachahmung von Gefühlen diese bis zu einem gewissen Grad auch hervorrufen könne. (134f.)

481 Neben Autosuggestion befasst sich Archer hier auch mit Innervation. Den Begriff der Innervation, der die Versorgung von Körperteilen, Organen oder Geweben mit sensiblen bzw. sensorischen, motorischen und vegetativen Nerven benennt, übernimmt Archer von Darwin, den er wie folgt zitiert: „There is reason to suspect, says Darwin again, ‚that the muscular system requires some short preparation, or some degree of innervation, before being brought into strong action.“ (Darwin (1872), 116, zit. nach Archer (1888), 136). Archer meint mit dem Begriff der Innervation das körperliche Vorbereiten eines bestimmten Gefühls, das sich beispielsweise im Ballen der Fäuste oder dem Schlagen gegen Gegenstände manifestieren kann. Diese gezielte physische Stimulation von Emotion scheint, Archers Nachforschungen zufolge, insbesondere dann eine Rolle zu spielen, wenn

auf den Schauspieler William Charles Macready fest: „Macready's primary object, no doubt, was to mobilise his muscles, but he probably knew very well that in doing so he mobilised his mind.“⁴⁸² Archer nimmt hierbei auf das Gerücht Bezug, Macready hätte vor seinem Bühnenauftritt als Shylock eine Leiter gewaltsam geschüttelt, „in order to get up ‚the proper state of white heat‘ [...]“⁴⁸³ In der Folge unterscheidet er zwei Möglichkeiten, wie Schauspieler*innen gezielt äußere Symptome von Gefühlen, wie beispielsweise Weinen, hervorrufen können. Bei der ersten Variante wird mittels Imagination das jeweilige Gefühl evoziert, das sich in der Folge als Körperzeichen „in a more or less acute degree“⁴⁸⁴ manifestieren soll. Die mittels Imagination hervorgerufenen mimetischen Emotionen unterscheiden sich dabei strukturell nicht von „privaten“ Emotionen, wie Archer betont:

If we find that actors who profess to ‚feel‘ recognise no essential distinction, but at most a mere difference of degree between purely mimetic emotion and personal sorrow revived by the similarity of their mimic to their real situation, then, surely, we shall be justified in concluding that mimetic emotion and personal emotion belong to the same order of mental phenomena, however much they may differ in poignancy and persistency.⁴⁸⁵

Mit dieser Feststellung richtet sich der Kritiker gegen die häufig vertretene Ansicht, Gefühle auf der Bühne seien bloß „a state of nervous excitement not in the least resembling the emotional condition they have to portray.“⁴⁸⁶

In der zweiten Variante verfügt die Schauspieler*in in einem solchen Maß über ihren Körper, dass sie die jeweiligen körperlichen Symptome bewusst mit Hilfe von Muskelkontrolle u. Ä. hervorrufen kann. So führt Archer etwa hinsichtlich Sir Arthur Wing Pinero aus: „With a week's practice, he says, anyone can learn to produce tears at will. You have only to ‚breathe, not through the nose, but through the closed throat‘ – that

das jeweilige Stück einen Auftritt mit hoher emotionaler Intensität verlangt. So Archer: „Many of my informants admit that [...] they adopt mechanical means [...] in order to work themselves up before an excited entrance. They mumble to themselves through their clenched teeth, snap their fingers, hold up their hands and shake them rapidly with a loose wrist, or ‚stand rigidly and rock the body to and fro with gradually increasing nerve-tension.“ (Archer (1888), 137).

482 Archer (1888), 136.

483 Archer (1888), 133.

484 Archer (1888), 39.

485 Archer (1888), 77.

486 Archer (1888), 91.

is, as I understand it, to produce mechanically the *globus hystericus*.⁴⁸⁷ Bei diesen zwei Optionen wird folglich zwischen Schauspiel als Psycho-technik oder als Körpertechnik unterschieden, wobei Archer bestimmte körperliche Symptome, wie vor allem Erröten und Erblassen, für nicht simulierbar, d. h. für nicht gänzlich ohne das dazu gehörende Gefühl herstellbar, hält. Auch betrachtet er insgesamt die Arbeit mit Imagination als bevorzugte Technik für Schauspiel.

Kombiniert man beide Formen, so komme es zu einem Zusammenspiel dreier sich potenziell verstärkender Anteile: Die auf Imagination basierenden mimetischen Emotionen triggern reale, persönliche Erinnerungs-Emotionen, aus welchen sich wiederum umgekehrt die Imagination speist. Zudem manifestieren sich beide Emotionsformen nicht nur in Gestalt von Körperzeichen, sondern Letztere wirken zugleich verstärkend auf die zu evozierenden Emotionen, denn, so beruft sich Archer auf Darwin: „He who gives way to violent gestures,‘ says Darwin, ‘will increase his rage; he who does not control the signs of fear will experience fear in a greater degree. [...] Even the simulation of an emotion tends to arouse it in our minds.“⁴⁸⁸ Körperliche Symptome sind somit sowohl die Folge von Emotionen als auch die Ursache weiterer emotionaler Vorgänge.

In seinen Annahmen kann sich Archer nicht nur auf die psychologische Forschung seiner Zeit berufen, sondern auch auf die Rhetoriklehre Quintilians, wenn er diesen mit der Frage zitiert:

But how shall we be affected, our emotions not being at our command? This, too, I shall try to explain. What the Greeks call *φαντασιας*, we call *visiones*; whereby the images of things absent are so represented to the mind, that we seem to see them with our eyes, and to have them present before us. Whoever shall have conceived these thoroughly, will have complete power over his emotions. [...] I have often seen histrions and actors, on laying aside their masks after some mournful scene, continue to shed tears. If, then, the mere pronouncing of another’s words can thus beget unreal emotions, what should not we effect, who ought to think our own words, and to be moved on behalf of our clients? [...] I have often been moved, not only to tears, but to pallor and every symptom of grief.⁴⁸⁹

Das Zitat verweist nicht nur auf die Macht der Einbildungskraft, Emotionen herzustellen, sondern auch auf die potenzielle Schwierigkeit in der präzisen zeitlichen Begrenzung der solcherart evozierten Emotionen, wie sie auch an Archers Beispielen ersichtlich wurde.

487 Archer (1888), 68; Herv.i.O.

488 Darwin (1872), 366, zit. nach Archer (1888), 134.

489 Quintilian (1774), S. 372, zit. nach Archer (1888), 43.

Die Interpretation von Schauspiel als autosuggestive Imaginations- bzw. Psychotechnik macht es als Kunstform anknüpfungsfähig für psychowissenschaftliche Fragestellungen, wird doch die Wirkungsmacht von Gedankenbildern – *visiones* – um 1900 vor allem im Kontext der Hysterie erforscht. Denn auch für diese ist charakteristisch, dass keine klare Distinktion zwischen Realität und Imagination besteht. Im Kontext der Hysterie benennen Visionen vornehmlich optische Sinnestäuschungen, d.h. Halluzinationen, die entweder selbstständig entstehen oder aber mittels Suggestion gezielt hervorgerufen werden können. Dieses Experimentieren mit bzw. Manipulieren von Realität und Imagination kennzeichnete insbesondere die Forschung zum doppelten Bewusstsein, da die Annahme bestand, an den unterschiedlichen Wahrnehmungsebenen Bewusstseinspaltungen festmachen zu können. Verfügten doch die verschiedenen Bewusstseinsinformationen über je eigene Realitäten und Sinneseindrücke. Dabei wurde in medizinischen Experimenten nicht nur auf die Wahrnehmung der Gegenwart Einfluss genommen – man denke etwa an Janets Blumen-Suggestion –, sondern mittels posthypnotischer Suggestionen auch auf die Zukunft bzw. sogar auf die Vergangenheit. So suggerierte etwa Janet seinen Patient*innen im Zuge der Behandlung von Traumata, vergangene traumatische Ereignisse hätten anders stattgefunden als erinnert, z. B. hätte ein tödlicher Treppensturz, dem eine Patientin beiwohnte, lediglich Verletzungen zur Folge gehabt. Bei solchen Manipulationen werden folglich Erinnerungen mittels Ersatzerinnerungen substituiert. Dabei ist auffällig, wie häufig Janet und seine Kollegen für diese Art der suggestiven Einflussnahme ihre Terminologie aus dem Theater entlehnen, wie Formulierungen wie „Ich mache sie glauben“ oder „Nach zweimaligem Wieder-Durchspielen dieser Szene“⁴⁹⁰ verdeutlichen. Diese Terminologie sowie die damit beschriebenen Praktiken bringen zum Ausdruck, dass Erinnerungen – und damit „die Wirklichkeit“ – neu eingeübt werden sollen, wobei der Therapeut als Regisseur bzw. als Autor fungiert, der das Geschehene neu inszeniert und dabei zeitweise selbst in dem „private[n] Drama der Krise als zweiter Akteur“⁴⁹¹ mitwirken muss.

Hatte Coquelin das doppelte Bewusstsein als Modell für Schauspiel übernommen, ohne sich hierbei explizit mit psychowissenschaftlichen Theorien seiner Zeit zu befassen, so geraten die „multiple strata of consciousness“ bei Archer zum Dreh- und Angelpunkt seiner schauspieltheoretischen Überlegungen. Damit setzt er den Beginn einer Reihe von Schauspieltheoretikern, die sich nicht nur explizit mit psychowissenschaftlichen und bewusstseinstheoretischen Fragen befassen, sondern

490 Ellenberger (2005), 496.

491 Ellenberger (2005), 501.

mit diesem theoretischen „Rüstzeug“ traditionelle Fragen und Paradoxien zur Schauspieler*in zu lösen versuchen. Durch seine Kenntnis der Materie ist es Archer möglich, sowohl das doppelte Bewusstsein samt seinen Charakteristika für seine Argumentation zu adaptieren als auch damit einhergehende Fragen des Automatismus, der Suggestion und der Imaginationstätigkeit für Schauspiel fruchtbar zu machen. Spielen Suggestion bzw. Autosuggestion bei Archer auch lediglich eine untergeordnete Rolle, so rücken diese bei dem nachfolgend behandelten Autor Max Martersteig ins Zentrum seiner Überlegungen. Martersteig versteht nun Schauspiel generell als Zustand der (Auto)Hypnose, im Rahmen derer die Schauspieler*in temporär eine Verwandlung erfährt. Entsprechend dieser Ausrichtung intensiviert er die Auseinandersetzung mit psychowissenschaftlichen Theorien weiter, indem er nicht nur konkrete Literatur ins Feld führt, sondern seine eigenen Ausführungen in der Auseinandersetzung mit dieser entwickelt.

IV. Max Martersteig: Die hypnotische Schauspieler*in

Nur eine irgendwie einmal zu Tage tretende wirkliche Selbstentäußerung und Wesensaufgabe in einen fremden Gefühlsinhalt giebt den sicheren Anlaß für vorhandenes Talent.⁴⁹²

Im Gegensatz zu Coquelin, der die kalte Schauspieler*in favorisierte, wenn er auch im Modell des doppelten Bewusstseins eine Möglichkeit fand, auch die emotionale Identifikation mit der Rolle zu gewährleisten, und Archer, der in dieser Frage nach einem Mittelweg trachtete, ist Max Martersteig (* 11. Februar 1853 in Weimar; † 3. November 1926 in Köln) ein klarer Verfechter der so genannten heißen Schauspieler*in. Deren historische Wurzel sieht Martersteig im Kult, präziser, im „dionysischen Rausch“⁴⁹³, d. h. in einem von Friedrich Nietzsche als Entgrenzung beschriebenen Zustand, in dem sich die Trennung zwischen Ich und Anderem, zwischen Subjekt und Objekt in Momenten der Ekstase aufhebt.⁴⁹⁴

Martersteig begann, wie auch Coquelin, seine Theaterkarriere zunächst selbst als Schauspieler unter der Leitung von Otto Devrient, war aber später vorwiegend als Theaterregisseur und vor allem als Bühnenleiter sowie als Schriftsteller tätig. Seine Bühnenlaufbahn nahm ihren Anfang 1873 in Döbeln in der Rolle des Karl VII. in Schillers *Die Jungfrau von Orleans*. Hierauf folgten Engagements in Rostock, Frankfurt/Oder, Weimar, Mainz, Aachen und Kassel. Von 1885-90 übernahm Martersteig die Stelle als Oberregisseur und künstlerischer Leiter am Nationaltheater in Mannheim, von 1890-96 war er als Direktor des Stadttheaters in Riga tätig. 1894 heiratete Martersteig die deutsche Schauspielerin Gertrude Eysoldt, die insbesondere für ihre intensive Spielweise großes Ansehen genoss.⁴⁹⁵ Von 1905-11 wirkte Martersteig als Intendant der Kölner

492 Martersteig (1900), 78f.

493 Martersteig (1900), 4.

494 Vgl. hierzu Friedrich Nietzsche *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872). In *Götzendämmerung* schreibt Nietzsche: „Im dionysischen Zustand ist [...] das gesammte Affekt-System erregt und gesteigert: so dass es alle seine Mittel des Ausdrucks mit einem Male entladet und die Kraft des Darstellens, Nachbildens, Transfigurirens, Verwandeln, alle Art Mimik und Schauspielerei zugleich heraufstreibt.“ (Nietzsche (1999 III), 117). Nietzsche verwendet hier den Begriff der Transfiguration, der bei Martersteig im Zentrum seiner Betrachtungen stehen wird.

495 Besonders eindrucksvoll war Eysoldts Darstellung der Elektra im gleichnamigen Stück von Hugo von Hofmannsthal in der Inszenierung von Max Reinhardt, die am 30.10.1903 ihre Uraufführung in Berlin erlebte. Dabei wurde in der überschwänglichen Kritik vor allem eine Verbindung zum Erscheinungsbild der Hysterie hergestellt. So reflektiert Manfred

Bühnen und von 1912-18 des Leipziger Stadttheaters. Darüber hinaus betätigte er sich als Schriftsteller sowohl belletristischer als auch theaterhistorischer respektive -theoretischer Texte. Letzteres trug ihm den Ruf eines „Philosophen“ unter den Theaterleitern des 19. Jahrhunderts ein.⁴⁹⁶ So publizierte er beispielsweise mehrere Novellen, bearbeitete das *Demetrius-Fragment* von Hebbel und publizierte eine Studie über den Schauspieler und Schriftsteller Pius Alexander Wolff. Aus theatertheoretischer Sicht sind insbesondere die beiden Schriften *Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert. Eine kulturgeschichtliche Darstellung* (1904) sowie *Der Schauspieler, ein künstlerisches Problem* (1893, Neuauflage 1900) von Relevanz. Letztere wird auch im Zentrum der nachfolgenden Analyse stehen, benennt das „künstlerische Problem“ der Schauspieler*in doch zuvorderst die Frage ihrer „geheimnisvollen Verwandlung“⁴⁹⁷. Denn die Darstellung von unterschiedlichen Charakteren bringe, so Martersteig, die

Notwendigkeit an den mimischen Künstler heran, seine gewöhnliche, ihm an- und eingeborene Individualität abzulegen und eine fremde anzunehmen. Wollte er überzeugend und das Gefühl mit sich fortreißend wirken, so durfte er nicht dabei stehen bleiben, die Merkmale einer fremden Person sich anzueignen, er musste vielmehr danach streben, deren volle innere Wesenheit sich einzuverleiben.⁴⁹⁸

Das Zitat verdeutlicht bereits die Grundannahmen, von denen Martersteig auch in der Folge ausgehen wird: Das schauspielerische Austauschen von Identitäten, das ein zumindest temporäres Aufgeben der eigenen Individualität voraussetzt, die zentrale Rolle des Körpers, in den die Rolle gleichsam einverleibt werden muss – was bei Martersteig vorwiegend gehirnphysiologisch gedacht wird⁴⁹⁹ –, und nicht zuletzt die

Schneider: „Die Darstellung von Gertrude Eysoldt, deren hysterischen Ton auch Bahr später rühmen sollte, wurde als Studie einer pathologischen Hysterika gewürdigt.“ (Schneider (1985), 221)

496 Vgl. hierzu *Ludwig Eisenberg's Grosses biographisches Lexikon der deutschen Bühne im 19. Jahrhundert* (1903).

497 Martersteig (1900), 4.

498 Martersteig (1900), 5.

499 Martersteig (1900), 6f. So hebt Martersteig wiederholt hervor, dass es sich bei der angeborenen Ursache schauspielerischer Wandlungsfähigkeit in erster Linie um eine physiologische Disposition handelt, womit er sich zugleich dezidiert von früheren Schauspieltheorien abzugrenzen versucht: „Die physiologische Erklärung dürfte hier das erste Wort zu sprechen haben, und erst wenn man durch sie für das Problematische des Vorgangs eine annehmbare Deutung gefunden hat, können seine ins Bewußtsein fallenden Teile richtig beurteilt werden.“ (Martersteig (1900), 6f.)

traditionelle Einführung von Identifikation und affektiver Wirksamkeit auf das Publikum, was schließlich auch eine Übertragung bestimmter psychologischer Vorgänge auf das Publikum mit sich bringen soll. Mit einem solchen Fokus auf die mimetische Transformation will Martersteig, wie auch seine Vorgänger Coquelin und Archer, die grundsätzliche Frage beantworten, „was Schauspielkunst an sich sei“, anstatt sich bei einzelnen Stilen oder historischen Vorlieben, kurz, „wie sie sich zu geben habe“⁵⁰⁰, aufzuhalten. Wie auch bei den vorherigen Schauspieltheoretikern bringt ein solcher Fokus auf grundlegende Fragen der Schauspielkunst mit sich, dass eine unmittelbare Umsetzbarkeit der dargelegten Theorien in die schauspielerische Praxis oder Ausbildung ihrer Zeit weder intendiert ist noch den untersuchten Autoren selbst überhaupt möglich erscheint. Dahingehend räumt auch Martersteig ein: „Für die methodische Aneignung und Ausübung dieser Kunst ziehe ich nur sehr mittelbare Schlüsse aus meiner Theorie.“⁵⁰¹

Um die grundlegende Frage nach dem Wesen der Schauspielkunst zu beantworten, greift auch Martersteig auf Theorien der zeitgenössischen Psychowissenschaften zurück. Interessiert ihn dabei auch nicht primär das Phänomen des doppelten Bewusstseins, sondern vielmehr Hypnose- und Suggestionstheorien, so sind auch diese, wie aufgezeigt, vor dem Hintergrund der potenziellen Spaltbarkeit des Bewusstseins zu verstehen. Denn, so Janet: „Die Suggestabilität der Somnambulen resultiert aus ihrem Zustand der Dissoziation.“⁵⁰² Die Annahme eines doppelten Bewusstseins ist folglich sowohl hypnotischen Zuständen als auch darauf basierenden Suggestionen immer schon inhärent; zumindest, wenn man diesbezüglich dem französischen bewusstseinstheoretischen Diskurs folgt. Dass das doppelte Bewusstsein nicht im Zentrum von Martersteigs Auseinandersetzung steht – und an vereinzelt Stellen von ihm als Modell sogar explizit zurückgewiesen wird –, ist auf den primär deutschsprachigen Diskurs zurückzuführen, den der deutsche Schauspieltheoretiker rezipiert. So liest und zitiert er in Fußnoten explizit einschlägige Literatur, wie vor allem Wilhelm Wundts *Hypnotismus und Suggestion* (1892), August Forels *Der Hypnotismus* (1889) und Alfred Lehmanns *Die Hypnose und die damit verwandten normalen Zustände* (1892)⁵⁰³; Letzterer war Schüler Wundts. Ferner erwähnt er Max Dessoirs *Das Doppel-Ich* sowie Taines *De l'intelligence* und nennt des Weiteren Hippolyte

500 Martersteig (1900), 9.

501 Martersteig (1900), 78.

502 Janet (2013 II), 175.

503 Martersteig übernimmt hier großteils die Literatur, die Wundt selbst in *Hypnotismus und Suggestion* zitiert bzw. erörtert. Es stellt sich daher die Frage, ob er von den genannten Autoren nur Wundt tatsächlich gelesen hat.

Bernheim und Albert Moll, ohne sich jedoch bei diesen auf konkrete Publikationen zu beziehen. Seine Auseinandersetzung ist damit viel weiter gefasst sowie tiefgehender als dies bei den bisherigen Analysebeispielen der Fall war. Darüber hinaus erweist sich Martersteig auch im schauspieltheoretischen Diskurs belesen, wenn er neben Diderot auf Riccoboni, Sainte-Albine, aber auch auf Coquelin und Paul Lindaus Schrift *Über die Kunst des Schauspielers* (1890) verweist und dabei auf eine präzise Lektüre der genannten Autoren schließen lässt.

Der von ihm rezipierte vorwiegend deutsche Zweig der Psychowissenschaften unterscheidet sich von den bislang fokussierten französischen Theorien in mehrfacher Hinsicht. Die für die vorliegende Untersuchung relevanteste Differenz betrifft das geringere Interesse an der Erforschung des Unterbewussten bzw. den damit einhergehenden Prozessen der Dissoziation. Im Gegensatz zu den bislang beleuchteten französischen Theoretikern gehen viele deutsche Ärzte um 1900 nicht von einem dynamischen und damit prinzipiell spaltbaren Bewusstsein, d. h. einem flexiblen psychologischen Un(ter)bewussten aus. Die Annahme einer prinzipiellen Spaltbarkeit des Bewusstseins trifft in Deutschland vielmehr vorwiegend auf Kritik, welche jedoch häufig aufgrund der Tendenz zur Verallgemeinerung auf eine mangelnde Auseinandersetzung mit den französischen Kollegen schließen lässt. Wilhelm Wundts Kritik etwa an Theorien des doppelten Bewusstseins, die Martersteig am stärksten rezipiert, fußt zum Großteil auf deren angeblicher Nähe zur „Somnambulenschwärmerei vergangener Tage“⁵⁰⁴ bzw. zu okkulten Vorstellungen. Wundt kritisiert dabei insbesondere die mit dem doppelten Bewusstsein häufig verbundene Annahme eines „gesteigerten Seherbewusstseins“, das dem „gemeinen Bewusstsein“⁵⁰⁵ überlegen sei. In diesem Sinne stellt er fest: „Die doppelte Persönlichkeit der modernen Hypnotismus-Psychologie ist daher offenbar nichts anderes als ein atavistischer Rest dieser uralten Besessenheitsvorstellungen.“⁵⁰⁶ Auch wenn Wundt einräumt, „[E]twas besser steht es mit der Theorie vom >doppelten Bewusstsein<, die, so viel ich weiß, zuerst von *H. Taine* auf die hypnotischen Zustände angewandt und dann von *Pierre Janet*, *Max Dessoir* u. A. weiter ausgeführt worden ist“, so kommt er dennoch zu dem Schluss: „Neu ist, wie schon angedeutet, auch diese Theorie nicht. Sie hat ihre älteren Vorläufer in der extatischen und somnambulistischen Literatur früherer Tage.“⁵⁰⁷ Die von Wundt kritisierten Aspekte werden sich tendenziell allerdings auch bei Martersteig wiederfinden, wenn er

504 Wundt (1892), 33.

505 Wundt (1892), 33.

506 Wundt (1892), 38.

507 Wundt (1892), 35; Herv. i. O.

die suggestiven Zustände der Schauspieler*in als „eine Art *Hellsehen*“ beschreibt.⁵⁰⁸ Im Gegensatz zu den französischen Theorien zum doppelten Bewusstsein ist für Theoretiker wie Wundt auch bei veränderten Bewusstseinszuständen, wie etwa unter Hypnose oder während einer Posthypnose, prinzipiell von einem einheitlichen Bewusstsein auszugehen. Diese würden nämlich nur partiell in Form einer temporär schwächeren Bewusstseinstätigkeit von dem gewöhnlichen Bewusstseinszustand abweichen, sich aber nicht qualitativ von jenem im Sinne einer Spaltung unterscheiden, worauf es detailliert zurückzukommen gilt. Auch existiere kein kontinuierliches Un(ter)bewusstsein, wie es Freud Anfang des 20. Jahrhunderts zu postulieren und erforschen begann. Durch diesen Wegfall des Un(ter)bewussten als Forschungsgegenstand spielten in Deutschland Bewusstseinstheorien insgesamt eine geringere Rolle. Stattdessen setzten deutsche Mediziner ihren Schwerpunkt in der Regel auf die „psychophysische Erklärung von Seelenvorgängen“⁵⁰⁹, d. h. auf das Verständnis geirnhypnophysiologischer bzw. neurologischer Prozesse.

Vor diesem theoretischen Hintergrund versteht auch Martersteig Hypnose und Suggestion primär als spezielle physiologische Zustände, wenn er schreibt: „Nur seinem äußeren Anschein nach ist dieses Problem ein psychologisches, seiner inneren Bedeutung nach muß, entsprechend der Seltenheit, in der es auftritt, auch eine besondere physiologische Beanlagung vorausgesetzt werden.“⁵¹⁰ Demnach gelte es, sich Fragen zum Wesen von Schauspiel zuvorderst mit naturwissenschaftlichen Konzepten, d. h. hier der „psycho-physische[n] Methode der modernen Psychologie“⁵¹¹, zu nähern, da die bisherigen ästhetisch-philosophische Herangehensweisen wesentliche Aspekte desselben missverstanden oder übersehen hätten.⁵¹²

508 Martersteig (1900), 35.

509 Martersteig (1900), 7.

510 Martersteig (1900), 7. Bei dieser Gegenüberstellung von psychologischen und physiologischen Ansätzen muss ergänzt werden, dass auch Janet in der Nachfolge Charcots eine physiologische Disposition bzw. temporäre physiologische Veränderungen zusätzlich zu den biografischen bzw. psychologische Ursachen annahm, hierauf aber in der Analyse nicht sein Augenmerk legte.

511 Martersteig (1900), 14.

512 So sei etwa in der Vergangenheit vor allem das „logische und ästhetische Empfinden und Begreifen einer Rolle“ (Martersteig (1900), 7), d. h. deren „Auffassung“ (ebd.), als ausschlaggebend für die Qualität einer schauspielerischen Leistung angenommen worden. Dementsprechend hatte etwa Diderot, und in dessen Nachfolge ebenso Coquelin, die intellektuelle Auseinandersetzung mit der Rolle als prioritär eingestuft, die sich dann in einem zweiten Schritt mithilfe erlernbarer technischer Darstellungsmittel, wie etwa Gebärden, Sprache oder Haltung, auf eine möglichst virtuose

Schauspiel – bzw. Kunstschaffen überhaupt – erweist sich einmal mehr als ein Problem, das es auf der Basis psychowissenschaftlicher Theorie mittels einer „gewissenhafte[n] Selbstbeobachtung“⁵¹³, als erstem Schritt aller psychologischer Erkenntnis, zu lösen gelte. So erklärt Martersteig: „Darum wählte ich die Schauspielkunst unter den Künsten als Objekt meiner Betrachtung, weil ich hier das Problem, das ich als einen Teil des *allgemeinen künstlerischen* begreife, lange Jahre durchlebt habe.“⁵¹⁴ Neben dem Rückgriff auf eigene Erfahrungen befragt Martersteig hierfür gezielt Schauspieler*innen, von denen er eine starke Wandlungsfähigkeit annimmt, wie vor allem Friedrich Mitterwurzer.

Die nachfolgende Analyse wird zeigen, dass Martersteigs eigene Position sowohl hinsichtlich des Unterbewussten als auch gegenüber Bewusstseinspaltungen keineswegs so eindeutig ist, wie sein theoretischer Kontext nahelegen würde. Vielmehr stellt sich bei eingehender Lektüre die Frage, ob nicht Martersteigs Adaption psychowissenschaftlicher

Repräsentation der darzustellenden Person übertragen ließe. Ergänzend hierzu sollten Beobachtungen dienen, die die Schauspieler*in fortwährend sammle und auf welche dann je nach Bedarf zurückgegriffen werden könne; eine Vorstellung, wie sie auch in Coquelins Beschreibung von *le un* als kontinuierliche Beobachterinstanz zum Ausdruck kam, die in der Permanenz dieser Funktion auch dissoziative Züge aufwies. Der Konnex zwischen Schauspieler*in und Rolle wäre in beiden Fällen einer aus Technik und Wissen. Das habe aber wiederum eine Festlegung auf eine rein „äußerliche[n] Betrachtung des schauspielerischen Schaffens“ (Martersteig (1900), 8) zur Folge, wodurch dieses auf eine bloß reproduzierende Kunst reduziert würde. Denn letzten Endes ginge es bei solchen Auffassungen von Schauspiel lediglich um die richtige intellektuelle Interpretation des jeweiligen Dramentextes: „so war sie [die Schauspielkunst, R.B.] von vornherein zur unselbstständigen Dienerin der Dichtung bestimmt. [...] Sie wird dann als eine Kopistin angesehen, die getreulich nachzubilden hat, was ein anderer, ein Meister, vorgebildet und eigentlich vollendet hat.“ (Martersteig (1900), 8). Dem soll der Fokus auf die psycho-physische Transfiguration der Schauspieler*in ein Ende setzen.

Technik und Stil werden vor diesem Hintergrund von Martersteig letztlich negativ bewertet, da sie der Transfiguration, als primäre Aufgabe der Schauspieler*in, entgegenstünden, indem sie die Aufmerksamkeit von der „eigentlichen Grundbedingung schauspielerischer Wirksamkeit“ ablenkten. (Martersteig (1900), 9). So stellt Martersteig klar: „Alle schauspielerische Technik schafft daher nur die äußerlichen Merkmale eines Charakters, den Charakter *selbst* und seine unmittelbar wirkende Wesenheit schafft nur die *Umwandlungsfähigkeit* des Schauspielers [...]“ (Martersteig (1900), 10; Herv. i. O.)

513 Martersteig (1900), 16.

514 Martersteig (1900), 16; Herv. i. O.

Theorien für die Tätigkeit des Schauspielens die Annahme eines doppelten Bewusstseins notwendig impliziert, auch wenn er selbst feststellt:

Es scheint mir darum noch nicht nötig, ein doppeltes Bewußtsein, ein doppeltes Ich sogar, in uns anzunehmen, wie es von hervorragenden Psychologen auch schon geschehen ist; die hypnotische Theorie in ihrer höchsten Einfachheit scheint mir alles das zu lösen, was einer Lösung bei diesen Zuständen harrt. Es wirkt kein „Es“, sondern nur das *verwandelte, sich nicht wiedererkennende „Ich“* in jenen Zuständen [...].⁵¹⁵

Entgegen dieser Selbsteinschätzung werde ich deutlich machen, dass Martersteig wiederholt Vorgänge bzw. Modelle zu beschreiben versucht, wie sie auch Janet und andere mit Theorien der Bewusstseinspaltung erklärt haben, dafür aber andere Begriffe, wie beispielsweise jenen des Triebes, verwendet. So setzt er obiges Zitat fort: „[...] nur die Triebartigkeit dieser Zustände verleitet zu der Täuschung und zu mystischen Annahmen [eines doppelten Bewusstseins, R. B.]“.⁵¹⁶ Die Parallelen, die seine eigenen Überlegungen zu diesen „mystischen Annahmen“ aufweisen, mögen ihm jedoch selbst, auf Grund einer mangelnden Kenntnis des französischen Diskurses, unbekannt sein, wenngleich er auch explizit Hippolyte Bernheim, den französischen Begründer der Suggestionstherapie, und Max Dessoir nennt. Dessoir wiederum steht mit seinen Theorien in der Nachfolge Janets, Binets und Azams, was in seiner Beschreibung des „hypnotischen Schlafs“ deutlich wird:

Eine heftige Erschütterung hat das Gleichgewicht des Seelenlebens gestört und einen Teil desselben in eine Tiefe gesenkt, die der Kenntnis des Individuums unerreichbar bleibt; in dem hypnotischen Schlaf aber entsteht ein Zustand, der diese Tiefe erschliesst. So wäre die Hypnose mit dem Unterbewusstsein gleichzusetzen.⁵¹⁷

Vor der Spanne dieser heterogenen Theorien gilt es im Folgenden Martersteigs eigene Vorstellungen in den Vordergrund zu stellen und hierfür punktuell den von ihm explizit rezipierten Diskurs um französische Forscher des Unterbewussten zu ergänzen.

515 Martersteig (1900), 33f.; Herv. i. O.

516 Martersteig (1900), 33f.

517 Dessoir (1896), 20.

Die Transfiguration der Schauspieler*in

Der Prozeß der künstlerischen Zeugung beruht auf Suggestion und Hypnose.⁵¹⁸

Martersteig stellt schon am Beginn von *Der Schauspieler, ein künstlerisches Problem* in aller Deutlichkeit fest: „Der umwandlungsfähige Schauspieler ist die ideale Forderung dieser Kunst.“⁵¹⁹ Um diesen Prozess der schauspielerischen Umwandlung präziser zu benennen, wählt er den Begriff der „Transfiguration“⁵²⁰ (lateinisch *transfiguratio* = Umwandlung, *transfigurare* = verwandeln, umbilden) und meint damit eine tatsächliche temporäre Verwandlung von einer Identität in eine andere. Bei dieser Begriffswahl ist Martersteig nicht der Erste, hatte doch u. a. bereits Coquelin den Terminus für Schauspiel verwendet, doch setzt er diesen nun in seiner Auseinandersetzung zentral: Erst die Transfiguration, die im religiösen Kontext die Verklärung Christi benennt, mache die Schauspieler*in von der Handwerker*in zur Künstler*in; ja, in der Fähigkeit zu dieser liege das eigentliche Talent der Schauspieler*in begründet. Denn komme es nicht zu diesem höchsten Ziel der Schauspielkunst, d. h., würde die Schauspieler*in nicht tatsächlich temporär zu einer anderen Person, so bliebe sie lediglich ein „Referent“⁵²¹ der Rolle, anstatt diese wahrhaftig zu verkörpern.

Diesen Anspruch eines eigenständigen schöpferischen Potenzials, d. h. für Martersteig die Fähigkeit, das „Wesen“ des künstlerisch Darzustellenden aus sich heraus „wiederzugebären“⁵²², stellt der deutsche Schauspieltheoretiker nicht nur an Schauspieler*innen, sondern an Künstler*innen überhaupt. Denn jede Künstler*in muss „die Seele des darzustellenden Gegenstandes offenbaren können.“⁵²³ Nichtsdestotrotz komme gerade der Schauspielkunst bei dieser Offenbarung eine besondere Bedeutung zu, da

beim Schauspieler [...] der *eigene Körper* dieses Material darstellt, das von einem fremden Gefühlsinhalt, von einer außer ihm stehenden Wesenheit derart *durchlebt* werden muß, daß jedes Merkmal dieses Körpers als Merkmal auch jener aufgenommenen, fremden Seele empfunden werden kann.⁵²⁴

518 Martersteig (1900), 17.

519 Martersteig (1900), 6.

520 Martersteig (1900), 5.

521 Vgl. Martersteig (1900), 6.

522 Martersteig, (1900), 10.

523 Martersteig (1900), 5.

524 Martersteig (1900); 16f; Herv. i. O.

Martersteigs Hervorhebung des besonderen Charakters der Schauspielkunst basiert erneut auf dem bereits von Coquelin bekannten Argument, die Schauspieler*in sei Schöpfer*in der Rolle, zugleich aber auch deren Material, d. h., sie erschaffe nicht nur, sondern erschaffe durch und an sich selbst. Auf dieser Doppelfunktion hatte Coquelin die Notwendigkeit eines doppelten Bewusstseins für die Schauspieler*in begründet.

Im Gegensatz jedoch zu Coquelin, der das Vermögen zur Transfiguration mit Hilfe eines Dissoziationsmodells ausgehend von der kalten Schauspieler*in entwickeln konnte, setzt Martersteig Transfiguration nicht nur ausschließlich mit heißem Schauspiel gleich, sondern stellt diese dem „Formal-Korrekten“, dem „Beobachtungsschauspieler“⁵²⁵ dezidiert als oppositionell und zugleich überlegen gegenüber. Denn allein die von Martersteig kultisch erhöhte Transfiguration als „*Kunstthat*“ habe den Anspruch „wirklicher künstlerischer *Emanationen*“, während Schauspiel ohne Transfiguration, als bloßes „Surrogat der Schauspielkunst“⁵²⁶, auch in seiner potenziellen Wirksamkeit auf das Publikum relativiert werden müsse. Dabei versteht er unter Transfiguration „ein momentanes volles Aufgehen im Gefühlsinhalt der Rolle, bis zum *Miterleben* derselben“⁵²⁷; die Schauspieler*in *wird* also zur Rolle, indem sie deren Gefühlswelt uneingeschränkt teilt. Auf den ersten Blick scheint Martersteig folglich mit dem Konzept der Transfiguration statt eines Dissoziationsmodells ein solches der Transformation zu favorisieren. Diese Differenz in der Modellwahl basiert auf der jeweiligen Präferenz der heißen oder aber kalten Schauspieler*in, denn da Erstere sich mit der Rolle vollständig emotional identifizieren soll, wird die Notwendigkeit einer dissoziativen Abspaltung, wie sie Coquelin voraussetzte, obsolet. Ich betone jedoch auf den ersten Blick, da die weiterführende Lektüre deutlich machen wird, dass auch Martersteigs Transfiguration letztlich auf Dissoziationsvorgängen beruht. So wird im Folgenden aufzuzeigen sein, dass die Zuhilfenahme von Hypnosetheorien es Martersteig ermöglicht, an der eingeforderten Intensität und Komplexität der erlebten Gefühle innerhalb der Rollenarbeit sowie während der Aufführung festzuhalten, ohne dass es dabei notgedrungen das Ich der Schauspieler*in sein muss, das

525 Martersteig (1900), 20.

526 Martersteig (1900), 24; Herv. i. O. Martersteig verwendet mehrfach den Begriff der Emanation, der das Hervorgehen von etwas aus einem Ursprung, der es aus sich selbst hervorbringt, benennt. So etwa, wenn er bezüglich der Transfiguration von der „Emanation ganz anders gearteter Zustände“ spricht. Der vor allem im Kontext der Religionswissenschaft gebräuchliche Begriff eröffnet, wie auch jener der Transfiguration, assoziativ die Ebene der Metaphysik, die er der „endliche[n] Potenz des technischen Schaffens“ entgegenstellt. (Martersteig (1900), 8)

527 Martersteig (1900), 20; Herv. i. O.

diese Gefühle fühlt. Für dieses scheinbare Paradox nimmt er weniger eine Spaltung des Ich an, als vielmehr dessen komplette temporäre Aufhebung, was jedoch ebenso einem dissoziativen Vorgang gleichkommt. Zugleich rückt Martersteigs Ideal des Schauspielers damit in die Nähe von Diderots Forderung an diesen, er hätte eine „unfassbare Loslösung seiner selbst von sich selbst“⁵²⁸ zu vollziehen, um mit dieser Entledigung seines Charakters Raum für eine identitäre Doppelstruktur zu schaffen. Sowohl bei Coquelin als auch bei Martersteig wird damit unter Zuhilfenahme von Dissoziationsmodellen die Möglichkeit denkbar, zur Rolle zu werden, dabei aber das Ich der Schauspieler*in unangetastet zu lassen.

Darüber hinaus, so soll im letzten Abschnitt zur Posthypnose dargelegt werden, finden sich auch in Martersteigs Überlegungen Bewusstseinspaltungen im engeren Sinne, nämlich ein postuliertes Nebeneinander von gewöhnlichem Ich und Rollen-Ich für die Zeit der Aufführung. Ein solches Nebeneinander von Bewusstseinssträngen scheint auch Martersteig notwendig, um eine Kontrollinstanz als Gegensatz zum erlebenden Rollen-Ich zu gewährleisten. Dem ungeachtet tritt bei ihm insgesamt das Verständnis der Schauspieler*in als intellektuelle Kritiker*in, wie es sowohl von Coquelin in der Tradition Diderots als auch von Archer stark gemacht wurde, in den Hintergrund, wenn er ausführt:

Wie aber alles Entgegenkommen für suggestible Stimmungen ein Schlummern der kritischen Betrachtungsweise verursacht, so wird auch der echte Schauspieler von Hause aus selten eine kritisch beanlagte Natur sein. [...] Denn eine von vornherein geübte Kritik zerstört schon die suggestive Gewalt der Vorlage. Übt sie aber eine solche Gewalt aus, so wird sie beim suggerierten Individuum auch während der Hypnose und bei ihren Wiederholungen [...] jede kritische Erwägung ganz zurücktreten.⁵²⁹

Entsprechend der zentralen Bedeutung, die Martersteig der Transfiguration zuschreibt, lauten die Ausgangsfragen seiner Überlegungen: „was kann der Schauspieler dazu thun, daß er seine Rolle *ist* und nicht bloß *spielt*? Wie kommt diese Transfiguration zustande?“⁵³⁰ Der Schlüssel zur Beantwortung dieser Fragen sei, so der Autor, in der Intuition und deren Rolle beim schöpferischen Akt zu finden. Der Zustand der „intuitiven Zeugung“⁵³¹ nämlich sei der Kern der Transfiguration oder, anders formuliert, die Transfiguration ist die im Bereich des Schauspiels zutage

528 Diderot (1981), 23.

529 Martersteig (1900), 49.

530 Martersteig (1900), 10f.; Herv. i. O.

531 Martersteig (1900), 34.

tretende Intuition.⁵³² Somit müsse man zunächst Intuition grundsätzlich jenseits von Metaphysik und Transzendenzglauben mit den naturwissenschaftlichen Erkenntnissen der Zeit neu zu bestimmen versuchen.

Dabei hält Martersteig zunächst fest, dass die grundsätzliche Fähigkeit zur Intuition und damit zur schauspielerischen Transfiguration in letzter Konsequenz weder erlern- noch willentlich steuerbar sei, denn: „Automateneffekte kann man eindrillen, Selbstentäußerung und inneres Leben *nie*.“⁵³³ Mit dieser Annahme richtet sich Martersteig gegen die erstarrte Tendenz, Schauspiel als erlernbare Fertigkeit zu begreifen und in pädagogischen Einrichtungen zu institutionalisieren. Denn die Fähigkeit zur intuitiven Selbstentäußerung müsse vielmehr angeboren sein, da ihre physiologische Ursache gerade außerhalb des Bewusstseins und damit der willentlichen Steuerung liege. So Martersteig:

Man fehlte, wie mir scheint, immer darin, daß man jenes Moment der Transfiguration als ein vom Schauspieler willkürlich bestimmbares voraussetzte, daß man den dabei sich abspielenden Prozeß als einen logisch-ästhetischen Begriff nur auseinander legte, während es sich hier aller Wahrscheinlichkeit nach um ein physiologisches Problem handelt.⁵³⁴

Im Zuge seiner Ausführung, worin nun die Ursache der Transfigurationsfähigkeit konkret zu suchen sei, bringt Martersteig die von ihm rezipierten Hypnose- und Suggestionstheorien ins Spiel. Denn es sei in erster Linie die Veranlagung zu „hypnotischen und suggestiven Zustände[n]“⁵³⁵, die Intuition respektive Transfiguration ermögliche. So Martersteig prägnant: „Die höhere Suggestibilität eines Gehirns ist wahrscheinlich der Ausgang aller genialen Leistungsfähigkeit; sie wird das Ungemeine im Sinne der *Intuition* hervorbringen.“⁵³⁶ Intuition wäre demnach als die unter Hypnose stattfindende und auf Suggestionen basierende künstlerische Gestaltungsfähigkeit zu verstehen. Gelte diese Engführung von Intuition und Hypnose im Prinzip auch für alle Künste, so stellt Schauspiel für Martersteig aufgrund der hierfür zentralen Bedeutung des transfigurativen bzw. intuitiven Aktes dennoch eine Besonderheit dar. Denn Schauspiel verlange ein besonders hohes Maß an Intuition, weil es eine eigene Wirklichkeit für das Publikum glaubhaft erschaffen müsse. Daher müssen Schauspieler*innen ihrer Veranlagung nach besonders suggestible

532 Andere Begriffe, die Martersteig wählt, um diesen kreativen Zustand zu beschreiben, sind „empfangende Stimmung“, „Sammlung“, „Kontemplation“ oder aber „Erregungszustand“. (Martersteig (1900), 34)

533 Martersteig (1900), 71; Herv. i. O.

534 Martersteig (1900), 6f.

535 Martersteig (1900), 16.

536 Martersteig (1900), 33; Herv. i. O.

Personen sein, wobei sich auf der Basis zahlreicher Erfahrungen aus der psychowissenschaftlichen Forschung annehmen ließe, dass mit jeder erfolgreichen Hypnose die Suggestibilität einer Person zunehme. Die Transfigurationsfähigkeit einer Schauspieler*in würde demnach mit fortschreitendem Alter stärker werden bzw. ließe sich bis zu einem gewissen Grad auch trainieren.

Um seine These, Schauspiel basiere auf Hypnose, zu untermauern, zitiert Martersteig zunächst auf anekdotischer Ebene Schauspieler*innen seiner Zeit, wie Eleonora Duse oder Christine Hebbel. Letztere soll sich ihrem Gatten hinsichtlich ihrer Rolle der Lady Macbeth mit den Worten anvertraut haben: „Mir war während des ganzen Stückes, als ob ich die Augen nicht aufthun könnte“⁵³⁷, woraus der Schauspieltheoretiker auf einen hypnotischen Zustand während des Spiels schließt. So Martersteig:

Gehe ich von der Annahme aus, daß in der That die Empfindung des Schauspielers, ganz im Gefühlsinhalt der Rolle aufgegangen zu sein, während des Spiels ganz unter dem Banne desselben zu stehen, ein Indizium sei und eine Bedingung für eine vollzogene Transfiguration, so gelange ich unwillkürlich zu der weiteren Annahme, daß dieser Zustand nichts anderes sein könne als die Wirkung einer empfangenen Suggestion.⁵³⁸

Heißes, d. h. transfiguratives Schauspiel sei demzufolge grundsätzlich das Resultat suggestiver und in der Folge hypnotischer Prozesse. Erscheint diese Annahme nicht zuletzt ob der Seltenheit solcher Prozesse auf den ersten Blick unrealistisch, so ist Martersteig zugleich um deren „Normalisierung“ bemüht. Hierfür grenzt er sich dezidiert von dem zu seiner Zeit prominenten Spiritismus und Okkultismus, aber auch von der „Experimentiersucht der „Schulen“ und der Dilettanten des Salons“ ab.⁵³⁹ Denn suggestive Vorgänge würden in graduellen Abstufungen auch das alltägliche Leben durchziehen. Bei genauerer Betrachtung weise dieses gar „eine ganze Reihe von hypnotischen und suggestiven Zuständen auf, wenn wir sie auch kaum immer als solche erkennen [...]“⁵⁴⁰ Wenn Martersteig

537 Christine Hebbel, zit. nach Martersteig (1900), 21.

538 Martersteig (1900), 21.

539 Martersteig (1900), 29.

540 Martersteig (1900), 59. Um seine These zu untermauern, schildert Martersteig eine bevorstehende Jagd, wo durch die Vorfreude das zu erwartende Erlebnis bereits hypnotisch vorweggenommen wird und allfällige Einschränkungen, wie beispielsweise Zahnschmerzen, temporär nicht mehr wahrnehmbar sind. Weder Janet noch Wundt würden in einem solchen Fall von Hypnose sprechen, sondern die beschriebenen Phänomene mit Konzepten der Fantasie und Aufmerksamkeit erklären. Nach den bisherigen Darlegungen käme am ehesten das Konzept der Autosuggestion in

die Häufigkeit hypnotischer Zustände hervorhebt, indem er mit dem Psychologen Alfred Lehmann feststellt, dass diese letztlich „überhaupt keine Grenzen haben“⁵⁴¹, entpathologisiert er die Disposition zu Hypnose und (Auto)Suggestion nicht nur, sondern nimmt ihr auch, zumindest bis zu einem gewissen Grad, den Status des Besonderen. Dadurch vermag er seine Engführung von Schauspiel und Hypnose vor Vorwürfen der Skurrilität oder der Pathologisierung von Schauspiel zu schützen.⁵⁴² Indem er nämlich Hypnose als alltäglichen Vorgang versteht, kann er Schauspiel grundsätzlich als Hypnosekunst begreifen, ohne damit dessen Protagonist*innen in einen psychiatrischen bzw. spiritistischen Kontext zu rücken oder zumindest außerhalb der psychologischen Norm seiner Zeit zu verorten. Denn die im Schauspiel stattfindenden suggestiven Prozesse unterschieden sich, so Martersteig, von alltäglichen Vorgängen dieser Art lediglich in der Intensität, nicht jedoch qualitativ. Dahingehend führt er weiter aus: „Wir hätten es also hier mit einem der selteneren, aber doch durchaus normalen psycho-physischen Vorgänge zu thun, für welche früher keine andere Deutung als eine mysteriöse ausreichte.“⁵⁴³ Die von ihm postulierte Disposition zu hypnotischen Zuständen avanciert auf diese Weise von einem vorwiegend obskuren bzw. pathologischen Phänomen zur Grundlage künstlerischer Intuition und Kreativität.

Vor diesem Hintergrund und mit Blick auf Martersteigs weiterführende Analyse wird im Folgenden zunächst seine Vorstellung von Hypnose näher zu bestimmen und dabei mit Theorien aus den Psychowissenschaften um 1900 abzugleichen sein.

Frage. Dabei stellt sich aber die Frage, wie Autosuggestion und Imagination voneinander abgegrenzt werden können. Vgl. Martersteig (1900), 55-59.

541 Martersteig (1900), 29. Martersteig bezieht sich auf Lehmanns Text *Hypnose und die damit verwandten normalen Zustände* (1892), ohne eine konkrete Seitenangabe zu machen.

542 Zwar räumt Martersteig mit Lombroso ein, dass „häufig eintretende hypnotische Zustände das Individuum psychopathisch beeinflussen können“ bzw. dass diese „durch eine psychopathische Beanlagung häufig veranlasst werden“, er äußert sich aber entschieden gegen dessen Annahme, Ursache hierfür sei eine „weitergehende *Anomalie* der Vorstellungszentren“. (Martersteig (1900), 33; Herv. i. O.). Dennoch gibt auch Martersteig zu bedenken, dass im Rahmen künstlerischer Intuition prinzipiell auch „unerwünschte Wirkungen“ auftreten können, „sobald sich ihr ein psychopathisches Element beimischt“ (67). Man spreche nicht grundlos vom „verrückten Künstler“, (ebd.).

543 Martersteig (1900), 34.

Ästhetische Hypnose

Es möge also die Annahme erlaubt sein, daß bei der Transfiguration wirklich ein hypnotischer Prozeß sich abspiele [...].⁵⁴⁴

Von den hier untersuchten Autoren, ja, von den Schauspieltheoretikern des ausgehenden 19. Jahrhunderts insgesamt, ist Martersteig am stärksten um eine akkurate Lektüre psychowissenschaftlicher Theorien bemüht. Das zeigt sich insbesondere in dem Versuch, den Vorgang der Hypnose nicht nur nach allgemeinen kulturellen Vorstellungen, sondern auf der Höhe zeitgenössischer Forschung zu verstehen und dementsprechend etablierte Fachtermini bzw. wissenschaftliche Definitionen zu verwenden. Vor diesem Hintergrund begreift er Hypnose als einen Zustand,

in welchem durch eine äußerliche Veranlassung – also unwillkürlich – die ganze Aufmerksamkeit des Individuums auf eine bestimmte Vorstellung gelenkt worden ist, während andere Vorstellungsserien des Cerebralsystems in zwangsweise Unthätigkeit versetzt sind und in derselben verharren.⁵⁴⁵

Wie bereits eingangs erwähnt, dient ihm bei diesem Verständnis vor allem Wilhelm Wundts Schrift *Hypnotismus und Suggestion* (1892) als theoretische Grundlage.

Wilhelm Wundt: Hypnose und Suggestion

Aber zur Suggestion wird die Association doch erst in dem Augenblick, wo sie sich derart des Bewusstseins bemächtigt, dass sie für dasselbe den Charakter der Wirklichkeit gewinnt.⁵⁴⁶

Wundt ist weder Experte für Hypnose noch Sympathisant der französischen dynamischen Psychowissenschaft. Seine Hauptkritik gilt dabei der mangelnden Abgrenzung der so genannten Experimentalpsychologie von metaphysischen Konzepten, wie sie vor allem den Spiritismus bzw. Okkultismus kennzeichnen.⁵⁴⁷ Hypnose werde von diesem Zweig der

544 Martersteig (1900), 22.

545 Martersteig (1900), 27.

546 Wundt (1892), 46.

547 Wundt nennt als Beispiele für das Naheverhältnis von bestimmten psychowissenschaftlichen Strömungen und Spiritismus bzw. Okkultismus die Londoner *Society for Psychical Research*, die *American Society for Psychical Research* sowie die von Charles Richet, Théodule Ribot und Léon Marillier

Forschung als Möglichkeit gesehen, übersinnliche Phänomene, wie etwa jenes der Telepathie oder des Hellsehens, zu ergründen; eine Verbindung, die, so Wundt, „keineswegs als eine zufällige betrachtet werden darf“⁵⁴⁸. Tatsächlich besteht um 1900 eine Durchlässigkeit zwischen wissenschaftlichen Experimenten bzw. Theorien und okkultistischem Gedankengut. So etwa bei Charles Richet, französischer Mediziner und Physiologe sowie späterer Nobelpreisträger (1913), dessen experimentelle Studien sich unter anderem mit Hellsehen und Gedankenübertragung befassen. Eine diesbezügliche Verallgemeinerung erweist sich aber bei einer tiefgehenden Auseinandersetzung mit dem französischen psychowissenschaftlichen Diskurs als unzulässig. Über die Nähe zum Okkultismus hinaus kritisiert Wundt die Tendenz französischer psychiatrischer Forschung, aus exzeptionellen psychologischen Phänomenen, wie etwa auch der Hypnose, allgemeine Erkenntnisse über die menschliche Psyche abzuleiten. So der deutsche Psychiater: „Der hypnotische Schlaf ist ein abnormer Zustand wie andere. So wenig es angeht, auf den Traum oder auf die Manie oder auf den paralytischen Blödsinn die ganze Psychologie zu gründen, gerade so wenig kann der Hypnotismus diesem Zwecke dienen.“⁵⁴⁹

Im Gegensatz zu den vorherrschenden französischen Schulen ist Wundt in der Tradition der so genannten physiologischen Psychologie zu verorten, wie sie um 1900 in Deutschland insgesamt vorherrschend war. Der Unterschied zwischen dieser und experimentalpsychologischen Ansätzen ist, dass Letztere, wie exemplarisch mit Bezug auf Pierre Janet dargelegt, auf das Willensvermögen, die Persönlichkeit bzw. das

1884 gegründete Pariser *Société de Psychologie physiologique*. Das deutsche Pendant dieser französischen und amerikanischen Gesellschaften waren die 1886 gegründete *Psychologische Gesellschaft* in München, unter der Leitung des Arztes Albert von Schrenck-Notzing und des Privatgelehrten und Philosophen Carl du Prel, sowie die 1888 gegründete *Gesellschaft für Experimental-Psychologie* in Berlin, zu deren Mitgliedern unter anderem Max Dessoir und Albert Moll sowie der Philosoph Eduard von Hartmann, der Autor der bereits erwähnten Schrift *Philosophie des Unbewußten*, zählten. „Eine Besonderheit des ‚wissenschaftlichen Okkultismus‘ in Deutschland“, so Wolf-Braun, „war, dass sich die wichtigsten Experimentatoren – Max Dessoir, Albert Moll und Albert von Schrenck-Notzing – zugleich um die Etablierung der ärztlichen Hypnose als Behandlungsverfahren bemühten. Sie waren Anhänger der französischen Hypnose-Schule von Nancy, deren Leiter, Hippolyte Bernheim, 1884 die psychologische Suggestionstheorie zur Erklärung der Hypnose eingeführt hatte.“ (Wolf-Braun (2009), 146). Diesem Ansinnen stand Wundt äußerst kritisch gegenüber.

548 Wundt (1892), 7.

549 Wundt (1892), 12.

Ichgefühl und diesem zugrunde liegende Vorstellungen, Wahrnehmungen und Assoziationen fokussieren, während unter physiologischer Psychologie um 1900 in erster Linie der Schwerpunkt auf Gehirnphysiologie bzw. auf neurologische Prozesse, wie beispielsweise vasomotorische Reflexe, verstanden wurde. Diese physiologische Ausrichtung wiederum arbeitete deutlich seltener weder im therapeutischen noch im experimentellen Kontext mit Hypnose. Deutschen Kollegen, die sehr wohl zu Hypnose und Suggestion forschen, wie etwa Forel oder Moll, wirft Wundt vor, dass sie zwar primär wissenschaftlich arbeiten würden, übersinnliche Phänomene, wie beispielsweise Hellsehen, aber nicht prinzipiell ausschließen. Dass Wundt dennoch eine Schrift zu Hypnotismus und Suggestion verfasst, ist als kritische Stellungnahme zu eben jenem von ihm kritisierten Diskurs und zugleich als Rehabilitation des Hypnotismus mit Hilfe der physiologischen Psychologie zu verstehen. Denn dass Hypnotismus prinzipiell existiert, gilt auch Wundt als unbestritten, doch mangle es bislang an einer physiologischen Erklärung desselben, wobei er insbesondere neurodynamische und vasomotorische Veränderungen des Gehirns als Ursache annimmt. Diese möchte der deutsche Psychologe ins Auge fassen, auch wenn um 1900 für deren Verifizierung noch weitgehend die technischen Möglichkeiten, wie etwa bildgebende Verfahren, fehlen.

Wundt definiert Suggestion als „die Eingebung von Vorstellungen durch Worte oder durch Handlungen“ und versteht diese zugleich als „Hauptursache, wenn nicht die einzige Ursache für den Eintritt hypnotischer Zustände“⁵⁵⁰. Eine Suggestion geht folglich der Hypnose voraus. In dieser Annahme spiegelt sich auch der Verdacht des deutschen Psychologen wider, die in französischen Kliniken beobachteten Phänomene basierten auf Suggestionen der Ärzte und seien damit iatrogen verursacht.⁵⁵¹ Während leichtere Formen der Hypnose einem Zustand der

550 Wundt (1892), 15.

551 In Frankreich wurden Hypnose und Suggestion insbesondere in zwei Zentren untersucht bzw. therapeutisch eingesetzt: in Paris in der Schule rund um Charcot, welcher in der Folge auch Janet angehörte, sowie am Medizinischen Institut von Nancy, deren wichtigster Vertreter der Psychiater und Professor für Innere Medizin Hippolyte Bernheim war. Andere Vertreter waren Jules Liégois und Henri-Étienne Beaunis. Zusammen etablierten sie ein Labor zur Erforschung von Suggestion und Hypnose. In der Schule von Nancy kamen Suggestionen sowohl unter Hypnose als auch in Wachzuständen erstmals zur psychotherapeutischen Anwendung. Denn mit deren Hilfe konnten auch somatisch-pathogen wirksame Vorstellungen scheinbar ausgelöscht bzw. zumindest beeinflusst werden. So wurde Patient*innen beispielsweise suggeriert, dass Schmerzen verschwinden würden, dass Schlaflosigkeit ein Ende fände oder sich ihre Verdauung verbessere, wobei

Schlaftrunkenheit glichen, gingen stärkere Formen, in denen Halluzinationen suggeriert werden können, in der Regel mit Amnesien einher. Die solchermaßen hypnotisierte Person könne sich beim Wiedereintritt ihres gewöhnlichen Zustandes weder an die Hypnose noch an ihre eigenen Handlungen während der Hypnose erinnern. Diese stärkeren Formen spielten besonders in der französischen Forschung, wie bezüglich Janet aufgezeigt, eine zentrale Rolle und sind, so Wundt, über die Amnesie hinaus vor allem durch drei weitere Charakteristika gekennzeichnet: erstens durch Befehlsautomatie, d. h. die Abhängigkeit der Patient*in vom Hypnotiseur, auch Rapport genannt, und dessen damit einhergehende Macht Halluzinationen und Handlungen hervorzurufen, zweitens durch ein häufig herabgesetztes Schmerzempfinden während der Hypnose

eine solche Vorgehensweise der Annahme folgte, dass viele somatische Beschwerden von psychologischen Faktoren mitbeeinflusst seien; ein Zusammenhang, den man heute unter dem Begriff „Psychosomatik“ subsumiert. Bei psychischen Symptomen, wie beispielsweise Halluzinationen oder Phobien, kamen ebenfalls Suggestionen zur Anwendung.

Hypnose wurde von den Vertretern der Schule von Nancy als Schlafzustand begriffen. Dadurch wurde Hypnotisierbarkeit, im Vergleich zu der Pariser Schule um Charcot, nicht nur entpathologisiert, sondern potenziell jedem Menschen zugestanden. Das Unterbewusste als solches spielte dabei in der theoretischen Auseinandersetzung in Nancy keine Rolle. Charcot hatte hingegen angenommen, dass die schiere Möglichkeit, jemanden in einen künstlichen Somnambulismus versetzen zu können, ein sicherer Hinweis auf die Diagnose Hysterie sei und dass gesunde Menschen grundsätzlich nicht in diesem Ausmaß hypnotisierbar seien. Zudem nahm Charcot im Unterschied zu Bernheim nicht an, dass bei der Hypnose und den dabei auftretenden Symptomen, wie beispielsweise Schmerzunempfindlichkeit, Suggestion die wesentliche Rolle spielte; eine Hauptdifferenz der beiden Schulen, die zu deren von 1884-93 geführten theoretischen Auseinandersetzung – die *querelle française sur l'hypnotisme* – führte. Bei allen Differenzen wiesen die beiden Schulen jedoch auch, insbesondere ihre Vorstellungen die Persönlichkeit betreffend, große Überschneidungen auf. So Bruce: „From the standpoint of personality the researchers of both schools have been significant in two important ways – first, in proving the complexity and divisibility of the self, and, second, in focusing attention on the possibility of manipulating this complexity and divisibility to repair the ravages of disease in the bodily organism, as also to provide the individual with means of better adjusting himself, morally and intellectually, to this environment.“ (Bruce (1908), 61)

Janet bemühte sich nach dem Ableben Charcots um einen Kompromiss hinsichtlich der Suggestionslehre, hielt aber an dem pathologischen Charakter der Hypnotisierbarkeit und deren Verbindung mit Hysterie fest, was eine klare Trennung zwischen Hypnose und Suggestion mit sich brachte.

sowie drittens durch die Möglichkeit posthypnotischer Wirkungen, d. h. eine über den eigentlichen Zustand der Hypnose fortdauernde Befehlsgewalt.⁵⁵² Vor dem Hintergrund dieser Charakteristika räumt Wundt ein, dass der bislang innerhalb der Hypnoseforschung vorherrschende Schwerpunkt auf psychische Funktionsänderungen insofern naheliege, da eben jene am augenscheinlichsten bei hypnotischen Zuständen auftreten würden. Denn die genannten klassischen hypnotischen Symptome seien in erster Linie „psychische Symptome“⁵⁵³, da sie maßgeblich das Willens- und Erinnerungsvermögen betreffen. Dahingehend hatte auch Alfred Binet festgestellt, Suggestionen implizieren „the setting into activity of the intellect of the subject; it is pre-eminently a psychological phenomenon.“⁵⁵⁴ Zu diesen psychischen Vorgängen, so Wundt, verließen aber parallel physiologische Funktionsänderungen, die es stärker zu untersuchen gelte.

Martersteig konzentriert sich in seiner Wundt-Lektüre insbesondere auf das Manipulieren von Wahrnehmung in Form von Halluzinationen, da hierüber nicht nur auf die Selbstwahrnehmung hinsichtlich der eigenen Identität, sondern auch auf Wahrnehmungen allgemein sowie dadurch auch auf Handlungen Einfluss genommen werden könne. Denn durch die Möglichkeit, Vorstellungen „einzugeben“, seien potenziell alle Sinneswahrnehmungen manipulierbar. So nennt Wundt etwa Fälle, in denen Geschmacksempfindungen dahingehend beeinflusst wurden, dass man Wasser für Champagner hielt oder eine Zwiebel im Glauben aß, eine Birne zu verspeisen. Eine solche „durch Assimilation des Reizes entstehende Vorstellung hat den Charakter einer phantastischen Illusion, die durch weitere successive Associationen wachgerufenen sind Hallucinationen.“⁵⁵⁵

Bei solcherart die (Selbst)Wahrnehmung betreffenden Suggestionen muss es zur Lösung gewohnter bzw. adäquater und zur Bildung neuer, suggerierter Vorstellungsassoziationen kommen. Hierfür müssen sich suggerierte Vorstellungsverbindungen als mächtig genug erweisen, „um andere entgegenwirkende Associationen und besonnene Ueberlegungen zu hemmen.“⁵⁵⁶ Diese hemmende Wirkung näher erläuternd, spricht Wundt, ähnlich wie Janet, von der Notwendigkeit einer „Einengung des

552 Vgl. Wundt (1892), 31. Hinzu kommt die häufig beobachtete Fähigkeit, sich detailliert an teilweise weit zurückliegende Ereignisse zu erinnern, wobei es sich dabei auch um Scheinerinnerungen handeln könne. So etwa bei scheinbaren Erinnerungen aus einem anderen Leben.

553 Wundt (1892), 31.

554 Binet (1905), 68f.

555 Wundt (1892), 52.

556 Wundt (1892), 45f.

Bewusstseins auf eine fest bestimmte Association⁵⁵⁷. Diese bewirke eine „*verminderte Empfindlichkeit*“ gegenüber allen Eindrücken, die nicht zum Umkreis der durch die Autosuggestion oder Fremdsuggestion erweckten Vorstellungen gehören⁵⁵⁸, sowie reziprok dazu eine „*gesteigerte Reaction*“⁵⁵⁹ auf die suggerierten Reize. Wundt nennt diese Simultaneität von Einengung und Steigerung „neurodynamische[n] Compensation“⁵⁶⁰. Die mit Suggestionen einhergehende Einengung des Bewusstseins ist folglich auch für ihn der grundlegende Unterschied zwischen Suggestionen und gewöhnlichen Assoziationen. Denn erst durch eine solche Einengung gewinnt die Suggestion den „Charakter der Wirklichkeit“⁵⁶¹, indem alle Wahrnehmungen, die ihr widersprechen, blockiert werden: Das Bewusstsein wird gleichermaßen „durch die erweckte Association gefangen genommen“⁵⁶², indem die mittels Suggestion geweckte Vorstellung an die Stelle der tatsächlichen Wahrnehmung tritt. In analoger Weise beschreibt Janet die Macht fixer Ideen während hysterischer Attacken: „From the first degree of the reverie to the greatest deliriums, the attacks have presented the same characteristic: they are always ideas that have taken possession of the mind of the subject so far even as to suppress every other thought and every other perception.“⁵⁶³ Dabei könne die Intensität der suggerierten Reize tatsächlichen Sinneswahrnehmungen gleichen. Denn die mittels Suggestion ausgelösten Empfindungen, die sich auch in körperlichen Symptomen, wie beispielsweise suggerierten Schmerzen, ausdrücken können, so sind sich Theoretiker wie Wundt, Janet und Bernheim einig, existieren *wirklich*. So stellt Janet klar: „die Empfindung existiert wirklich mit all ihren psychologischen Eigenschaften; das visuelle oder taktile Bild ist völlig real und bewusst.“⁵⁶⁴

557 Wundt (1892), 46.

558 Wundt (1892), 50; Herv. i. O.

559 Wundt (1892), 52; Herv. i. O. Daraus schließt Wundt auf ein allgemein für Hypnose geltendes Prinzip: „*Wenn sich ein größerer Theil des Centralorgans in Folge hemmender Einwirkungen in einem Zustand functioneller Latenz befindet, so ist die Erregbarkeit des functionirenden Restes für die ihm zufließenden Reize gesteigert. Voraussichtlich wird diese Steigerung um so größer sein, je weniger durch vorausgegangene Erschöpfung die im allgemeinen im Centralorgan vorhandenen latenten Kräfte verbraucht wurden.*“ (Wundt (1892), 56; Herv. i. O.)

560 Wundt (1892), 60.

561 Wundt (1892), 46.

562 Wundt (1892), 49.

563 Janet (1901), 393.

564 Janet (1889), 304; „la sensation existe réellement avec tous ses caractères psychologiques; l'image visuelle ou tactile est complètement réelle et consciente.“ (Übersetzung, R. B.)

Das Komplementär dazu sind negative Halluzinationen, d.h. das Nicht-Wahrnehmen tatsächlicher Sinneseindrücke, wie beispielsweise Schmerzen oder Personen in einem Raum, an deren Stelle nun die suggerierten Halluzinationen treten. Diese negativen Halluzinationen sind:

Effecte der verminderten Empfänglichkeit des Sensoriums für Eindrücke [...], bei denen als positiv unterstützende Momente theils verdrängende Hallucinationen, theils eine Ablenkung der Aufmerksamkeit in anderer Richtung, theils endlich die einfache Befehlsautomatie zu Hülfe kommen.⁵⁶⁵

Auch diese negativen Halluzinationen sind für Martersteigs Überlegungen relevant, muss doch die Schauspieler*in, um zu transfigurieren, d.h., um die Realität der Rolle als ihre eigene Realität wahrzunehmen, einzelne Teile des Bühnengeschehens sowie die Anwesenheit des Publikums ausblenden können.

Analog zu suggerierten Vorstellungen ist auch bei suggerierten Handlungen die Rolle der Vorstellungskraft zentral. Denn auch hier, so Wundt, erzeugt: „[d]er Befehl, eine Handlung zu vollbringen, [...] ohne weiteres in dem Hypnotisirten die Vorstellung dieser Handlung.“⁵⁶⁶ Dabei geht Wundt, wie auch Janet und andere Theoretiker seiner Zeit, von einer prinzipiellen Verbindung von Vorstellungen und Handlungen aus: Bevor man zu einer Handlung ansetze, bestehe bereits eine Vorstellung von dieser Handlung. Oder, anders ausgedrückt: Die Vorstellung einer Handlung gibt automatisch den Impuls, diese Handlung auch umzusetzen. Suggestion basiere folglich auf der Evokation von Ideen, die sich dann in Handlungen umsetzen. In diesem Sinne stellt auch Binet fest: „a subject carries into effect a given phenomenon because he has previously had the idea of it. He has conceived the phenomenon, he has willed it, or at least he has given it his adhesion, and he carries it out.“⁵⁶⁷ Unter „normalen“ Umständen könne sich das Individuum jedoch entscheiden, diesem Impuls nicht zu folgen. Unter Hypnose hingegen vermöge die betroffene Person einer suggerierten Vorstellung keinen Widerstand entgegenzusetzen. Sie bekomme beispielsweise die Vorstellung suggeriert, Blumen zu pflücken, und diese Vorstellung setzt sich automatisch in eine entsprechende Handlung um. Denn:

Jede Vorstellung einer selbstgemachten oder einer bloß angeschauten Bewegung, ja das Wort, das eine Bewegung bezeichnet, ist aber schon im normalen Bewusstsein vermöge der festen Association des Gesichts- und

565 Wundt (1892), 66.

566 Wundt (1892), 62.

567 Binet (1905), 70.

des Wortbildes mit den Bewegungsempfindungen von dem Trieb begleitet die Bewegung auszuführen. Das normale Bewusstsein unterdrückt diesen Trieb, das hypnotische leistet ihm widerstandslos Folge, weil er hier nicht durch anderweitige Associationen oder durch willkürliche Gegenwirkungen unterdrückt wird.⁵⁶⁸

Der von Wundt verwendete und Martersteig übernommene Triebbegriff kann hier in zweifacher Hinsicht verstanden werden: erstens als Bestrebung, „deren energetischer Ursprung physiologischer Natur ist“, d. h. hier dem bewussten Willensvermögen entgegengesetzt, oder zweitens als Impuls, der „als auf Erfüllung drängend und zu Aktivität motivierend empfunden wird“⁵⁶⁹, womit die unter Hypnose zutage tretende Unausweichlichkeit einer suggerierten Handlung benannt wird. In beiden Fällen bestehe der Trieb in dem Drängen, eine suggerierte Vorstellung tatsächlich zu empfinden bzw. wahrzunehmen sowie eine suggerierte Handlung in die Tat umzusetzen. Dieses Drängen sei dabei ein passives Wollen bzw. „ausschließlich in der Form der passiven, ohne Wahl dem alleinherrschenden Motiv sich hingebenden Apperception vorhanden.“⁵⁷⁰ Was nun den Zustand der Hypnose betreffe, so stellt Wundt kategorisch fest:

Alle Willenshandlungen im hypnotischen Zustande besitzen nun den Charakter von Triebhandlungen. Sie folgen den jeweils durch die suggerierten Vorstellungen nahegelegten Motiven. Gegenwirkende Motive, die durch anderweitige, nicht mit den direct suggerierten Vorstellungen zusammenhängende Kräfte angeregt werden, fehlen ganz oder machen sich nur in höchst beschränkter Weise geltend.⁵⁷¹

Vorstellungen, die für die Wirklichkeit gehalten werden, und Handlungen, „die in der widerstandslosen Befolgung ertheilter Befehle bestehen“⁵⁷², kennzeichnen somit suggestive Zustände. Wobei sich, so betont auch Janet, das Evozieren von Halluzinationen auf einzelne Ideen beschränken könne, was alle übrigen Sinneseindrücke unbeeinflusst ließe, oder aber von so komplexer Natur sein mag, dass alle Sinnesorgane gleichermaßen eine Beeinflussung erfahren würden.⁵⁷³ Darüber hinaus gingen diese Suggestionseinflüsse mit einer starken Erregung des sympathischen und vasomotorischen Nervensystems einher, weshalb der

568 Wundt (1892), 62f.

569 Metzler Philosophie Lexikon (1999), 607.

570 Wundt (1892), 67.

571 Wundt (1892), 67.

572 Wundt (1892), 48.

573 Vgl. Janet (1901), 439.

somnambule Zustand häufig eine „hoch gesteigerte Erregbarkeit“⁵⁷⁴ mit sich führe.

Die Grundlage für all diese Vorgänge sieht Wundt in einer „Innervationshemmung desjenigen centralen Gebietes, das wir als Substrat der Apperceptionsprocesse hypothetisch voraussetzen können, des *Apperceptionscentrums* [...]“⁵⁷⁵ Dabei sei jedoch nicht der „Wille selbst, sondern die *Willkür*, nicht die Aufmerksamkeit überhaupt, sondern die *active* oder willkürliche Aufmerksamkeit [...] aufgehoben.“⁵⁷⁶ Sinneseindrücke fänden also weiterhin akkurat statt, doch seien sie nicht mehr imstande, „Processe im Apperceptionscentrum auszulösen“⁵⁷⁷. Folglich blieben jene Eindrücke als „dunkle, rasch verschwindende Empfindungen, für die schon nach sehr kurzer Zeit keine Erinnerung mehr möglich ist, im Hintergrund des Bewusstseins.“⁵⁷⁸ Das Resultat dessen sei ein Zustand des passiven Wollens bzw. der passiven Aufmerksamkeit, der aber nicht Bewusstseinslosigkeit gleichzusetzen sei.

Auch wenn zahlreiche Parallelen zwischen Wundts Darlegung der Hypnose und Janets Ausführungen zu somnambulen Zuständen bestehen, insbesondere was die Beschreibung ihrer Charakteristika betrifft, so unterscheiden diese sich doch zugleich in wesentlichen Punkten. Denn Janet hatte explizit kritisiert, auch wenn er dabei Wundt nicht nannte, dass mittels der Theorie von manipulierten Assoziations(ketten) allein nicht alle Aspekte des Somnambulismus zu erklären seien. Vornehmlich nicht jene des eigenständigen intelligenten Handelns bzw. des eigenständigen abstrakten Denkens des somnambulen Ich. Dies ließe sich am deutlichsten an dem Phänomen der Posthypnose, d. h. des nachträglichen Wirksamwerdens einer unter Hypnose getätigten Suggestion, veranschaulichen. Janet bringt hierfür das Beispiel einer Patientin, die unter Hypnose aufgefordert wird, nach einer bestimmten Anzahl von Tagen zurückzukommen, nach dem Erwachen aber amnestisch gegenüber dieser Aufforderung ist. Nach dreizehn Tagen sucht sie schließlich ihren Psychiater auf, ohne jedoch die Ursache hierfür zu kennen. Janet schloss daraus, dass den gesamten Zeitraum über ein intelligentes Ich aktiv geblieben sein müsse, das die Zählung vorgenommen habe, das aber nicht mit dem gewöhnlichen Ich der Patientin ident sei. So der französische Mediziner:

574 Wundt (1892), 23.

575 Wundt (1892), 69.

576 Wundt (1892), 68.

577 Wundt (1892), 69.

578 Wundt (1892), 69.

Wir haben es hier nicht mit einer Assoziation zu tun, d. h. mit einer reinen Möglichkeit, die im latenten Zustand fortbesteht, sondern mit realen psychologischen Phänomenen, mit Bemerkungen, Berichten, oder anders gesagt, mit Urteilen, die dreizehn Tage lang im Kopf eines Individuums verharren, ohne dass es ihm bewusst ist: Ein unbewusstes Urteil ist etwas ganz anderes als eine latente Assoziation.⁵⁷⁹

Ähnliche Versuche zur unterbewussten Intelligenz wurden mit Rechenaufgaben, automatischem Schreiben, Schlafsteuerung oder dem Durchführen verschiedener Handlungen angestellt. Wundt klammert Phänomene dieser Art in seinen eigenen Überlegungen zur Posthypnose weitgehend aus, die Möglichkeit einer eigenständigen unterbewussten Intelligenz wird aber für Martersteig sehr wohl von Relevanz sein.

Martersteig folgt Wundt sowohl konzeptuell als auch in der Begriffswahl, wenn er unter Hypnose einen „mechanischen Gehirnprozess[] sonderer Art“ versteht, „der eine willkürliche Beeinflussung desselben durch das ihm unterzogene Individuum ausschließt“⁵⁸⁰. Welche Prozesse dabei konkret gehirnphysiologisch stattfinden, scheint ihm jedoch für seine eigenen Fragestellungen weitgehend irrelevant. Zwar verweist er mit Wundt auf die Forschungen Alfred Lehmanns, der eine mögliche Beeinflussung der vasomotorischen Bewegungen annimmt, oder August Forels, der neurodynamische Veränderungen als Ursache vorschlägt. Wundts eigener Theorie folgend vermutet Martersteig darüber hinaus eine Funktionshemmung des Apperzeptionszentrums. Die tatsächliche Klärung dieser Frage sei aber, so betont er, für schauspieltheoretische Überlegungen nebensächlich. Für diese genüge es prinzipiell die Charakteristika von Suggestion und Hypnose zu verstehen, um hierüber grundlegende Schlüsse über Schauspiel ziehen zu können. Vor dem Hintergrund dieser Einschätzung soll im Anschluss Martersteigs Adaption der von ihm rezipierten Theorie im Fokus stehen. Zugleich werde ich deutlich machen, wo die Überlegungen des Schauspieltheoretikers über Wundt hinausweisen und sich lediglich unter Hinzunahme von Dissoziationstheorien erklären lassen.

579 Janet (1889), 260; „Nous avons ici, non pas une association, c'est-à-dire une pure possibilité persistant à l'état latent, mais de véritables phénomènes psychologiques, des remarques, des comptes, en un mot des jugements persistant pendant treize jours dans la tête d'un individu, sans qu'il en ait conscience: un jugement inconscient est tout autre chose qu'une association latente.“ (Übersetzung, R. B.)

580 Martersteig (1900), 28.

Martersteig liest Wundt

Der Geist kam über ihn, das war das alte Bild; das neue wird sein: der Geist in ihm kam zur Herrschaft, zur Herrschaft über andere Kräftekomplexe der Gehirnthätigkeit.⁵⁸¹

Wenn man mit Wundt annimmt, dass das Ich als praktische Konstruktion das Resultat von Empfindungen und Vorstellungen, d. h. letztlich von bestimmten Gehirntätigkeiten, ist, so liegt die Folgerung nahe, eine selektive Steuerung dieser Empfindungen und Vorstellungen könne Auswirkungen auf das Ichgefühl eines Individuums haben. An diesem Punkt setzt Martersteig mit seiner Zusammenführung von Schauspieltheorie und Hypnosetheorie an, lautet doch die zentrale Anforderung an die Schauspieler*in, ihre Persönlichkeit vorübergehend gegen ein anderes Ich auszutauschen. Hierfür müssen allerdings nicht nur einzelne Vorstellungen bzw. Handlungen suggeriert werden, sondern es müsse, in Martersteigs Worten, eine umfassende „Funktionshemmung aller das gewohnte „Ichgefühl“ bestimmenden Hirndynamismen“⁵⁸² stattfinden. Dahingehend führt der deutsche Schauspieltheoretiker weiter aus:

Diese Hirndynamismen machen nun in der Hypnose ihre kausale Bedeutung für das Ichgefühl nicht mehr geltend, dagegen thun das nun andere, durch die Suggestion zu gesteigerter Thätigkeit gereizte Vorstellungszentren in erhöhtem Maße: Sie schieben dem „Ich“ eine andere Kausalität unter, eben die des dichterischen Charakters, wodurch es zwar nicht de facto, aber doch dem nun vorherrschenden triebartigen Bewußtsein nach ein *anderes* wird.⁵⁸³

Bei dem Zitat fällt auf, dass Martersteig die Grundannahmen von Wundt wie auch sein Vokabular – wie beispielsweise das „triebartige Bewußtsein“ – übernimmt, daraus aber zugleich etwas Eigenständiges entwickelt, das unverkennbar auch von anderen Theorieschulen inspiriert zu sein scheint. Denn seine Annahme, *alle* mit dem gewöhnlichen Ich einhergehenden Assoziationen hemmen und stattdessen ein von diesen gänzlich unabhängiges anderes Ich evozieren zu können, geht deutlich über Wundts Darlegungen hinaus. Martersteigs Vorstellung eines alternativen, zu eigenständigen Handlungen fähigen Ich scheint viel eher an das Modell des doppelten Bewusstseins angelehnt zu sein. Denn Theoretiker wie Janet hatten für ausgeprägte Formen des dissoziativen Somnambulismus ebenso angenommen, hier entstünde „a new form of psychological

581 Martersteig (1900), 75.

582 Martersteig (1900), 41.

583 Martersteig (1900), 41f.; Herv. i. O.

existence, no longer alternating with the first, but simultaneous and developing with it at the same time.“⁵⁸⁴

In ähnlicher Weise war auch bei Coquelin die geforderte Komplexität von *le deux* lediglich vor dem Hintergrund des doppelten Bewusstseins zu lösen gewesen. Denn auch Coquelin setzte für die Rolle eine eigenständige und zugleich vielschichtige Gefühls- und Gedankenwelt voraus, die zugleich von *le un* strukturell zu unterscheiden sei. Bei beiden Autoren ist es folglich der Versuch, die theatrale Erschaffung einer eigenständigen Identität, die nicht mit jener der Schauspieler*in gleichzusetzen ist, mit psychowissenschaftlichen Konzepten zu erklären, der sie zu dissoziativen Modellen führt, auch wenn sie diese nicht als solche benennen. Martersteig selbst sieht offenbar keinen Widerspruch zwischen seinen eigenen Ausführungen und den Theorien Wundts, vielmehr hält er seine konzeptuelle Entwicklung auch innerhalb des Wundt'schen Gedankenhorizonts für möglich, indem er dem gewöhnlichen Bewusstsein der Schauspieler*in Wundts triebartiges Bewusstsein, als dasjenige, woraus die Rolle schöpfen soll, zur Seite stellt. Zwar scheint sich Martersteig darüber bewusst zu sein, mit dieser Interpretation von Wundt abzuweichen – zitiert er doch selbst das Schlusskapitel von *Hypnotismus und Suggestion*, wo Wundt die Aneignung von Hypnose-theorien durch die Künste kritisiert –, er verweist aber zugleich auf die Freiheit des Laien und Praktikers in der Auslegung psychowissenschaftlicher Texte, wenn er schreibt: „Man wird ja dem Künstler zugestehen wollen, daß er sich selbst Klarheit suche über sich, wo immer er sie zu finden meint; und wenn sich die Wissenschaft mit ihm beschäftigt, so muß er sich auch mit der Wissenschaft auseinandersetzen dürfen.“⁵⁸⁵ Diese Freiheit in der Adaption psychowissenschaftlicher Modelle kennzeichnet generell die behandelten Schauspieltheoretiker, wobei nur Martersteig sie explizit reflektiert.

Die Schwierigkeit in der Übertragung von Wundts Theorien auf das Theater ergibt sich daraus, dass auch Martersteig trotz seiner Affinität zu mechanischen psycho-physiologischen Modellen nicht umhinkommt, *etwas* anzunehmen, aus dem die Rolle in ihrer emotionalen Komplexität gespeist wird. Wo Janet und andere Theoretiker das Unterbewusste als Grundlage alternierender Persönlichkeiten am Werk sahen, aus dem heraus sich unter bestimmten Umständen eine „zweite Existenz“ entwickeln könne, nennt er die Triebartigkeit des Menschen. Denn nicht „der Grad willkürlicher Konzentration“ sei beim künstlerischen Schaffen relevant, sondern „die durch Einschränkung der Willkür zur *Triebartigkeit* veränderte Art der Aufmerksamkeit“⁵⁸⁶, die Martersteig an anderer Stelle Intu-

584 Janet (1901), 441.

585 Martersteig (1900), 26.

586 Martersteig (1900), 39; Herv. i. O.

ition nennt. So folgert der Schauspieltheoretiker: „Die Haupteigenschaft des künstlerischen Zeugungsmoments werden wir immer in seiner Triebartigkeit sehen müssen.“⁵⁸⁷ Indem er aber diesem triebartigen Bewusstsein das Potenzial zuspricht, einen eigenständigen Charakter hervorzubringen – eine Möglichkeit, die Wundt gezielt in seinen Erörterungen auspart –, nähert er die Theorien des deutschen Psychologen indirekt jenen des doppelten Bewusstseins an. Damit stehen seine Überlegungen, wie bereits eingangs angemerkt, jenen von Coquelin und Archer sowie der sie beeinflussenden Theorietradition deutlich näher, als dies zunächst der Fall zu sein schien. Vielmehr könnte man seine eigenen Ausführungen als eine Brücke zwischen der physiologischen Psychologie Wundts einerseits und Modellen des doppelten Bewusstseins andererseits begreifen, worauf ich in der näheren Erörterung seiner Überlegungen punktuell zurückkommen werde.

Versteht man eine gelungene Transfiguration als Folge eines suggestiven bzw. hypnotischen Prozesses, so stellt sich zunächst die Frage, wer oder was die Schauspieler*in hypnotisiert. Martersteig verortet die Macht hierzu in dem darzustellenden dramatischen Charakter selbst, der

unter Umständen die Gewalt habe, den Schauspieler in einen hypnotischen Zustand zu versetzen, in welchem sich ihm der Gefühlsinhalt jenes Charakters als eine Suggestion teilhaftig macht, die zur Perception zu bringen als hauptsächlichster Anlaß der Moment der Aufführung wirkt.⁵⁸⁸

Den dramatischen Figuren selbst wird also unter bestimmten Umständen – so insbesondere, wenn die Rolle einen „dominierenden, reichen Gefühlsinhalt [...] plastisch darlegt“⁵⁸⁹ – das Vermögen zugeschrieben, „das „Ich“ [des Schauspielers, R. B.] mit allen seinen Relationen für eine Weile los zu werden, damit ein fremdes „Ich“, eine fremde Wesenheit [...] eingeführt werden könne.“⁵⁹⁰ An anderer Stelle spricht Martersteig von einer „Ich-Entäußerung“⁵⁹¹ unter dem „Banne“⁵⁹² des darzustellenden Charakters, wodurch selbst dominante Empfindungen des „ursprünglichen“ Ich, wie „erhebliche seelische Schmerzen, Gemütsbekümmernisse

587 Martersteig (1900), 33.

588 Martersteig (1900), 22.

589 Martersteig (1900), 50. Eine solche Beschaffenheit wiesen „[f]einer formulierte Dramen, [...] die auf *feine* seelische Wirkungen hinausgehen“, in der Regel nicht auf. (50; Herv. i. O.). Formal schlechtere Stücke hingegen würden oftmals intensivere und packendere Rollen mit größerer Suggestionsfähigkeit beinhalten.

590 Martersteig (1900), 41.

591 Martersteig (1900), 47.

592 Martersteig (1900), 53.

und Krankheitsempfindungen⁵⁹³, während des Spiels nicht mehr bewusst wahrgenommen würden; eine Annahme, die sich in zahlreichen (auto)biografischen Anekdoten von Schauspieler*innen wiederfindet und auch bei Archer berücksichtigt wurde. Dieses andere Ich der Rolle würde dann für den Zeitraum der Aufführung das Vorstellungszentrum der Schauspieler*in beherrschen, es verfüge im Sinne der erwähnten Befehlsautomatie über sie. Die Vorstellung der Besetzung des Ich durch eine fremde Wesenheit evoziert Assoziationen von Besessenheit, wie sie Wundt kritisiert hatte, wodurch einmal mehr Martersteigs Abweichungen von dem deutschen Psychologen deutlich werden. Die Nähe zu Wundt zeigt sich hingegen erneut im verwendeten Vokabular, etwa der Ichkausalität, bzw. im prinzipiellen Verständnis von den Mechanismen der Hypnose. Um nämlich einen solchen Identitätsaustausch zu gewährleisten, gelte es, „alle kausalen Ketten des „Ichbewußtseins“ zu lösen und dafür die Kausalität einer fremden Gestalt in sich aufzunehmen und *wirksam* zu fühlen.“⁵⁹⁴ Mit anderen Worten, die Rolle „überwältige“ durch eine „blitzartige Intuition“⁵⁹⁵ das Ich der Schauspieler*in suggestiv und setze sich als alternierendes Bewusstsein, das über eine eigene Kausalitätskette verfügt, an dessen Stelle: „Ein Bewußtsein, das nun nur die Kausalität begreift, die die Suggestion ihm aufgezwungen hat.“⁵⁹⁶ Denn alles, „was uns „begeistert“, gewinnt Macht auf unsere Gehirnthätigkeit, besiegt leicht alle Gegenvorstellungen und suggerirt uns leicht durch Anregung entsprechender plastischer Phantasiebilder.“⁵⁹⁷ Auch Archer hatte bereits Fälle einer solchen totalen Absorption beschrieben – „[a] tendency to become incarnate in your personage, to live in it and in it alone, to feel all its emotions and endure all its agonies“⁵⁹⁸ –, diese aber nicht bis ins Detail psychologisch zu erklären vermocht. Eine solche Erklärung sucht Martersteig nun über Wundts Theorie der Kausalitätsketten. Die Arbeit an der Rolle würde demnach eine auf diese bezogene Einengung des Bewusstseins bedingen, die alle abweichenden Reize und Assoziationen, selbst jene des eigenen Ich, hemme.

Wie das vorangegangene Zitat nahelegt, ist bei diesem Vorgang die Fantasiebegabung der jeweiligen Schauspieler*in von zentraler Bedeutung, denn sie ist es, die als „Vermittlerin zwischen Anreiz und Individuum [...] als der *unpersönliche Hypnotiseur arbeitet*, der den Traumschlaf

593 Martersteig (1900), 61.

594 Martersteig (1900), 41.

595 Martersteig (1900), 53; Herv. i. O.

596 Martersteig (1900), 41.

597 Forel (1891), 37.

598 Archer (1888), 35.

bewirkt und die Suggestion erteilt.⁵⁹⁹ Diese „ekstatischen Zustände“⁶⁰⁰ einer gesteigerten Fantasietätigkeit setzen, so Martersteig, bereits mit der ersten intensiven Lektüre des Dramas ein, wo sich der Schauspieler*in „die Gestalt dieser Rolle aus einem Gusse, in all ihrer Wesenheit, mit jeglichem Kolorit und in jeglicher Art ihrer Merkmale [...] enthüllt [...]“⁶⁰¹ Die spätere intellektuelle sowie handwerkliche Beschäftigung mit der Rolle ergänze diese „erste tiefe Durchströmtheit von der Wesenheit des darzustellenden Menschen“⁶⁰² lediglich noch, verändere sie aber nicht mehr grundlegend. Vor dem Hintergrund dieser Engführung der Transfiguration mit dem eigenen Fantasievermögen, ohne welches die Hypnosewirkung der darzustellenden Figuren zwangsläufig ausbleiben müsse, stellt das Scheitern der Transfiguration für Martersteig einen „*qualitativen* Mangel an Begabung“⁶⁰³ dar. Denn wenn Suggestibilität auch prinzipiell ein allgemeines Phänomen sei, so bedürfe die schauspielerische Transfiguration einer Hypnose von solcher Intensität, wie sie nur sehr selten auftrete. Denn die Transfiguration muss die Ich-Kausalität zur Gänze aufheben, da ansonsten die „Ausschaltung unbeteiligter Vorstellungszentren nicht eintritt“⁶⁰⁴. Das Resultat hiervon wäre umgekehrt, dass das Ich die ganze Aufführung über parallel aktiv bliebe:

Das kann man an den Pseudo-Schauspielern beobachten, die sich urplötzlich immer erst dann ihrer Rolle entsinnen, wenn ihr Stichwort dazu fällt, in der übrigen Zeit aber voll Selbstzufriedenheit in ihr persönliches, sich stets in angenehme Erinnerung bringendes Ich zurücksinken. Nur der Schauspieler mit Transfiguration *lebt* auch die Reden der anderen mit [...].⁶⁰⁵

Die *wahre* Schauspieler*in vermöge hingegen mit Hilfe der Transfiguration nicht nur die Gefühle der Rolle tatsächlich zu fühlen, sondern in Form von Halluzinationen auch die gesamte fiktive Bühnensituation in ihrer polyästhetischen Komplexität zu empfinden – sie *lebt* die Realität der Figur. Martersteig spricht diesbezüglich von einem *inneren Erleben* der Bühnensituation, das sich unmittelbar auf die Intensität des Spielens und damit auch auf das Publikum übertrage:

599 Martersteig (1900), 74; Herv. i. O.

600 Martersteig (1900), 72.

601 Martersteig (1900), 61.

602 Martersteig (1900), 62.

603 Martersteig (1900), 70; Herv. i. O.

604 Martersteig (1900), 71.

605 Martersteig (1900), 71.

Ihnen, den Suggestiblen, wandelt sich das bloße Gewährwerden und Betrachten unter der eintretenden Hypnose zu einem inneren Erleben; folgt ein solches Individuum der Aufforderung des Anreizes, dieses innere Erleben zu reproduzieren, so wird die Wiedergabe sich nicht mehr auf die Wiedergabe der *Merkmale* des Anreizes beschränken, sondern die zur subjektiven Erfahrung gewordene Wesenheit des Anreizes darstellen.⁶⁰⁶

Mit anderen Worten, die Rolle in ihrer ganzen situativen Komplexität, als der für die Schauspieler*in zuvorderst wirksam werdende Anreiz, wird im „hypnotischen Rausch“⁶⁰⁷ zu deren subjektiver Realität, zur eigenen Erfahrung. Die Transfiguration ist folglich erst dann vollständig vollzogen, wenn die Schauspieler*in temporär, wie auch in Archers Beispiel von Mrs. Beverly Kean, nicht mehr zwischen sich und der Rolle zu unterscheiden vermag. Hierfür lassen sich zwei Ursachen denken: erstens, dass ihr beurteilendes Ichbewusstsein vorübergehend außer Kraft gesetzt ist. Zweitens aber, dass während der Transfiguration tatsächlich ein anderes „Wesen“ den Körper der Schauspieler*in beherrscht. Die genannte Unfähigkeit zu differenzieren basiere folglich nicht auf einem Realitätsverlust, sondern auf der in diesem Moment vorherrschenden psychologischen Realität desjenigen Individuums, das mit seiner Außenwelt interagiert, Erfahrungen macht und Erinnerungsketten bildet – auf der psychologischen Realität der Rolle. Denn dieses Rollen-Ich vermöge weiterhin intelligent auf seine Umwelt zu reagieren, wenn auch lediglich innerhalb der ihm suggerierten Assoziationswelt.

Martersteigs Vorstellungen von Schauspiel treffen auch auf ausgeprägte Formen des Somnambulismus zu. Liest man die Schriften von Janet, so stößt man auf zahlreiche Fallbeispiele, wo ein solcher Identitätswechsel selbstverständlich und regelmäßig stattfindet und das somnambule Ich bzw. die verschiedenen somnambulen Zustände dem gewöhnlichen Ich in der Komplexität ihrer Persönlichkeit ebenbürtig sind. Vor allem die in hysterischen Attacken auftretenden somnambulen Phasen sind dabei zugleich durch extrem lebendige und komplexe Imaginationenbilder gekennzeichnet, „which are not contradicted by anything and which give to the patient the complete illusion of reality.“⁶⁰⁸ Diese Bilder, so Janet weiter, „are so precise and so complete that they become constantly transformed into hallucinations and movements.“⁶⁰⁹ In ähnlicher Weise schildert Martersteig das innere Erleben während einer Transfiguration:

606 Martersteig (1900), 37; Herv. i. O.

607 Martersteig (1900), 39.

608 Janet (1901), 387.

609 Janet (1901), 401.

Die unter der Bewußtseinsschwelle schlummernden Bilder und Kräfte einer Vorstellungssreihe enthüllen sich uns fast blitzartig schnell und intensiv, mit Farbe und Duft des gegenwärtigen Erlebens. Wir erstaunen über den Reichtum der plötzlich auftauchenden Bilder; wir waren uns gar nicht bewußt, solche Schätze in unserem Gehirn beherbergt zu haben.⁶¹⁰

Die sich der Schauspieler*in suggestiv aufdrängenden synästhetischen Eindrücke sind folglich nicht nur, wie im Kontext der Hypnose beschrieben, von besonderer Intensität, sondern auch von einer „raschen Folge“⁶¹¹ gekennzeichnet, was sowohl mit Janets Darlegungen als auch Wundts Annahme einer gesteigerten Reaktion korreliert. Die Intensität des inneren Erlebens wiederum übertrage sich auch auf das Publikum, das den Unterschied zwischen einer wieder erwachten realen Emotion und einer lediglich gespielten Emotion sehr wohl wahrnehme. Denn

[...] verschieden sind auch die physiologischen Parallelvorgänge bei beiden Prozessen: dort eine konvulsivische Erschütterung des Körpers, die bis zum Weinkampf sich steigern kann, hier eine kausale Darlegung der Empfindungen, mit schwachen Reflexwirkungen auf die Tränendrüsen. [...] Wir werden sagen, der seinen Schmerz Schildernde handelt unter normalem Zusammenwirken seiner Vorstellungszentren, der dem Schmerz Erliegende hingegen unter der Suggestion des Schmerzes, die einen hypnotischen Zustand hervorgerufen hat.⁶¹²

Die Hervorhebung von Konvulsionen als Merkmal hypnotischer Zustände rückt auch die hiervon betroffenen Künstler*innen in den Kontext der Hysterie.

Zwei weitere Aspekte der von Janet untersuchten hysterischen Attacken regen zum Vergleich mit Martersteigs Transfiguration an: Die Attacken treten in häufiger Wiederholung („frequency“⁶¹³) auf und nehmen dabei stets exakt denselben Verlauf („regularity“⁶¹⁴); Eigenschaften, die auch auf allabendliche Vorstellungen im Theater zutreffen. Dabei genüge es, so Janet, eine betreffende Assoziation anzustoßen, und die Patient*in reproduziere „perfectly regular“⁶¹⁵ ihr jeweiliges Attackenmuster, wie auch die Schauspieler*in ihre Rolle jeden Abend reproduziert.

Neben der Intensität und Komplexität des inneren Erlebens schreibt Martersteig den transfigurativen Zuständen eine „außerordentliche

610 Martersteig (1900), 35.

611 Martersteig (1900), 35.

612 Martersteig (1900), 40.

613 Janet (1901), 401.

614 Janet (1901), 402.

615 Janet (1901), 403.

Klarheit“ zu, weshalb er sie auch als „eine Art *Hellsehen*“ versteht.⁶¹⁶ Der künstlerische Prozess sei folglich ein

unter der Hypnose eintretendes „*Klarsehen*“ in gesunden und ästhetisch absichtsvollen Formen, also ein Klarsehen, das, abweichend von den analogen Vorgängen beim Träumen, logische, sittliche und ästhetische Harmonie nicht nur nicht vermissen läßt, sondern solche sogar gegebenen Falls in hervorragendem Maße aufweist [...].⁶¹⁷

In ähnlicher Weise hatte auch Hagemann Intuition als „künstlerische[s] *Hellsehen*“⁶¹⁸ verstanden. Eine solche Verbindung einer besonderen Klar- oder auch Hellsicht mit hypnoiden bzw. somnambulen Zuständen charakterisiert den Somnambulismus von Beginn an und wird um 1900 insbesondere in künstlerischen Auseinandersetzungen mit diesem weiter fortgeschrieben, wie in der abschließenden Analyse von Craigs Schriften aufzuzeigen sein wird. Das intensive Erleben während der Transfiguration münde schließlich in der Regel in eine „auffällige Erschlaffung und Zerrissenheit aller Lebensgeister, nachdem die Transfiguration aufgegeben ist [...]“.⁶¹⁹ Auch diese Erschöpfungszustände sind, sowohl Janet als auch Wundt zufolge, generelle Charakteristika hypnotischer Episoden. Zuletzt verweist Janet auf den Aspekt der Dauer („*duration*“⁶²⁰) hysterischer Attacken und meint damit nicht nur den Anfall, der über mehrere Stunden gehen kann, sondern auch die Erkrankung selbst, die sich, wird ihr nicht Einhalt geboten, oft über ein ganzes Leben erstreckt:

For years we have the same attacks, the same attitudes, the same stigmata. Far from being too changeable, the hysterical is not sufficiently so. She remains indefinitely the same, under the same emotion, without adapting herself to the indefinitely changeable circumstances around.⁶²¹

616 Martersteig (1900), 35; Herv.i.O. Umgekehrt bedinge die hypnotische Transfiguration eine „auffällige Zerrissenheit der übrigen Denkvorgänge [...]“. Wir werden beim Schauspieler diese ganze unverhältnismäßige Aufregung seines „civilen“ Verhaltens, solange er in der Aufführung steht, in der Regel beobachten können. Er zeigt da immer eine große Sprunghaftigkeit des logischen Denkens.“ (60)

617 Martersteig (1900), 75.

618 Hagemann (1910), 41.

619 Martersteig (1900), 61. Hier wiederum widerspricht Martersteig anderen Schauspieltheoretikern, wie beispielsweise Archer, hatte doch dieser der Annahme, das schauspielerische Erleben erschöpfe das Individuum gleichermaßen wie das reale Erleben, das Argument entgegengebracht, dass Schauspiel dann nicht auf Dauer durchführbar wäre.

620 Janet (1901), 401.

621 Janet (1901), 407.

Auch die Transfiguration der Schauspieler*in dauert in der Regel über einen ganzen Abend an. Die Intensität der Transfiguration bringe sogar gelegentlich mit sich, dass sich der „Übergang von der Hypnose in das normale Gefühlsleben“⁶²² auch nach der Vorstellung nicht gleich vollziehe. Denn seine Leistung war dem „verwandelten Schauspieler immer doch mehr ein *Erleben* als ein *Thun*“⁶²³. Das regelmäßige Erleben von Transfigurationen kennzeichne hingegen das gesamte Leben der Schauspieler*in. Dieser Umstand wird von Martersteig allerdings nicht als Erkrankung, sondern als Gabe begriffen.

Der Aspekt der Dauer schauspielerischer Absorption wurde auch von Archer mit mehreren Beispielen bestätigt, wo die Illusion der Rolle über die Aufführung hinaus anhielt. Der wesentliche Unterschied der beiden Schauspieltheoretiker liegt jedoch darin, dass Archer in erster Linie für eine partielle Spaltung des Bewusstseins beim Vorgang des Schauspielens argumentierte und die totale Absorption, wie sie Martersteig als Ideal von Schauspiel auszumachen versucht, lediglich als Ausnahmeerscheinung wertete. Martersteig hingegen verwirft, wie eingangs erwähnt, die Möglichkeit der Bewusstseinspaltung, wenn er jegliche Form der lediglich partiellen Transfiguration diskreditiert. Dennoch lassen sich vor allem in den Beispielen, die Archer anführt, eine Vielzahl an Überschneidungen zwischen den beiden Autoren finden, ohne dass Hinweise bestünden, die eine Rezeption Archers durch Martersteig nahelegen würden.

Schauspiel als Form des Wiedererlebens

Dass die Erklärung schauspielerischer Vorgänge, wie Martersteig sie in *Der Schauspieler. Ein künstlerisches Problem* vorlegt, um 1900 auch von anderen Theoretiker*innen aufgegriffen und weitergedacht wurde, zeigt exemplarisch das folgende Zitat von Martersteigs Zeitgenossen Carl Hagemann aus dessen Schrift *Schauspielkunst und Schauspielkünstler* von 1910:

Vom Schauspieler wird also zweierlei gefordert. Zunächst die Umwandlungsfähigkeit (Transfiguration): das Selbstaufgeben der eigenen Persönlichkeit, die Ausschaltung des individuellen Willenapparates und dafür das Disponiertsein zur Aufnahme eines fremden Lebensinhaltes, eines von außen her, von einem dritten, dem Dichter vorgezeichnetem Wesens. Dann aber ferner die Fähigkeit, diesen neuen Charakter zum Zwecke seiner Apperzeption durch andere [...] eindeutig zu gestalten: die sinnfällige Offenbarung der dichterischen Figur mit ihrem Gemüts- und Ideenleben

622 Martersteig (1900), 67.

623 Martersteig (1900), 67; Herv. i. O.

durch gemein-verständliche Symbole, durch die Werte schauspielerischer Technik – durch mehr ideelle Mittel (Worte, Mienen, Gesten) und durch mehr reelle Mittel (Maske und Kostüm).⁶²⁴

Hagemann übernimmt dabei nicht nur Martersteigs Vokabular, sondern auch dessen Herleitung der Transfiguration. Auf Letztere Bezug nehmend stellt auch Hermann Bahr in seinem *Dialog vom Tragischen* (1904) anerkennend fest: „Es gibt ein sehr gescheites Buch, das natürlich niemand kennt: ‚Der Schauspieler, ein künstlerisches Problem‘, von Max Martersteig. Alles, was von Diderot bis zum Herrn Coquelin über den Schauspieler gefabelt worden ist, trifft das Wesen seiner Kunst nicht, aber hier ist es, nämlich die, wie er es nennt, ‚Transfiguration‘.“⁶²⁵ Bei aller Begeisterung für hypnotische Zustände und deren Entpathologisierung scheint sich Martersteig jedoch auch der Problematik einer solchen Fremdbestimmung bewusst, wie sie tendenziell jede Form der Hypnose impliziert. Diese liegt in der potenziell gewaltförmigen „Ausschaltung des individuellen Willenapparates“ respektive des Ich in seiner Kausalität durch eine andere Person, und sei es in letzter Konsequenz durch die Autor*in als Schöpfer*in der Figur. Denn damit gingen möglicherweise Suggestionen von Handlungen oder Eigenschaften einher, die nicht mit dem Willen des Individuums kohärent sind. Wohl nicht zuletzt vor diesem Hintergrund nimmt Martersteig eine für die Schauspieler*in weitreichende Einschränkung vor, dass nämlich „keine Suggestion wirksam werden kann, die über die Gaben und früheren Erfahrungen des Individuums hinausreicht“⁶²⁶; eine Einschränkung, die für Hypnose generell gelte. So wisse man „aus der technischen Definition der Hypnose überhaupt, daß die Kräfte, die nun in der ästhetischen zur gesteigerten Funktion gelangen sollen, in hinreichendem Maße latent im Gehirn des Individuums vorhanden sein müssen.“⁶²⁷ Dahingehend führt Martersteig weiter aus: „Es wird ja nirgends behauptet, [...] daß durch die Suggestion irgend welche *neuen Vermögen* geschaffen würden; das Vermögen des Individuums soll ja durch diesen eigenartigen Prozeß nur zur ungeweinen und seltenen Leistungsfähigkeit gesteigert werden.“⁶²⁸

Welche Folgen birgt jedoch eine solche Einschränkung auf frühere Erfahrungen für die Arbeit an der Rolle? Folgt man Martersteig, könne die Schauspieler*in lediglich Charaktere spielen, die zu ihrer Individualität in irgendeiner Relation stünden, da ihr ansonsten „jede

624 Hagemann (1910), 32f.

625 Bahr (2010 I), 31.

626 Martersteig (1900) 30.

627 Martersteig (1900), 36.

628 Martersteig (1900), 31; Herv. i. O.

Glaubwürdigkeit fehlen⁶²⁹ müsse. Denn, so Martersteig: „Nur das der Menschenseele *Zuständige* soll durch die Hypnose seinen intuitiven Charakter erhalten, weil dieser [...] *willkürlich* nicht dem Vorstellungsprozeß aufzuprägen ist.“⁶³⁰ In ähnlicher Weise stellte auch Bab fest:

Gewiß entfaltet der Schauspieler seine Wahrheit erst auf das Signal hin, das ihm die Rolle eines dramatischen Dichters gibt – aber nur wenn in seinem Innern Leben bereitliegt, das in den dichterischen Umriß eintreten kann, wird ihm eine irgendwie bedeutsame Leistung gelingen, und daß er unter Umständen im allabendlichen Wechsel sehr verschiedene Leben aus sich heraufbeschwören kann, das bezeugt den ungewöhnlichen Reichtum an Lebenskräften in einem großen Schauspieler und zugleich die ihm eigene einzig schnelle Beweglichkeit, diese verschiedenen Kräfte ans Licht zu bringen.⁶³¹

Der individuelle Erfahrungsreichtum der Schauspieler*in bzw. eine besonders ausgeprägte Einbildungskraft avancieren damit zur Voraussetzung eines möglichst umfassenden Rollenrepertoires.

Erfolge hingegen eine Suggestion, die über „*das Zuständige des Schauspielers hinausginge*“⁶³², verfehle diese entweder ihre Wirkung komplett oder aber zeitige ein lediglich karikaturhaftes Ergebnis. Denn das Ich der Schauspieler*in würde zwar auch hier durch jenes der Rolle ersetzt, „das fremde, nun aufgenommene „Ich“ fände aber unter den latenten Vorstellungen des Gehirns zu seiner neuen Kausalität nicht die entsprechenden Ausdrucksformen.“⁶³³ Als Beispiel hierfür nennt Martersteig ein Experiment aus der Psychologie, in dem die Versuchsperson – Martersteig verwendet den Begriff „Medium“⁶³⁴ – unter Hypnose suggeriert bekam, ein Hund zu sein. Dieses „Hundsein“ könne aber in einem solchen Fall lediglich mit den „Ausdrucksmitteln eines Menschen“⁶³⁵, nicht aber dem „Wesen“ eines Hundes nach verkörpert werden. Aber auch hier schöpfe die Darstellung aus den bisherigen Erfahrungen der jeweiligen Darsteller*in mit Hunden, denn hätte „das Individuum sogar nie einen Hund gesehen, so würde die Suggestion überhaupt nicht wirksam werden.“⁶³⁶ Als weiteres Beispiel dient Martersteig die suggestive Forderung an den Schauspieler, einen König zu verkörpern. Erneut wird er die Rollenvorgabe nur

629 Martersteig (1900), 31.

630 Martersteig (1900), 31; Herv. i. O.

631 Bab (1954), 11.

632 Martersteig (1900), 47; Herv. i. O.

633 Martersteig (1900), 47.

634 Martersteig (1900), 47.

635 Martersteig (1900), 47.

636 Martersteig (1900), 47.

nach „Maßgabe der Vorstellungen, die vom „König“ vorher in ihm lebten, die er je empfangen und die nun in ihm schlummerten“⁶³⁷, erfüllen können. Die Suggestion bringe alles „Königliche“ in ihm zur Geltung, sie bleibe aber dennoch den individuellen Grenzen der Erfahrungen, des Wissens und der Einbildungskraft unterworfen. Ähnliche Überlegungen wird auch Craig anstellen, wenn er für seine *Hamlet*-Schauspieler*innen visioniert, sie sollen in einem Akt der Trance die ihnen innewohnende Idee von „royalness“ zum Ausdruck bringen.

Angesichts dieser zwangsläufigen Grenzen droht die transfigurative Schauspieler*in potenziell eher ins Karikaturhafte abzugleiten als die Verstandesschauspieler*in, welche die Rolle „studiert“ anstatt „lebt“. Denn Figuren wie Hamlet oder King Lear mögen aufgrund ihrer Leidenschaftlichkeit, Intensität und Komplexität zwar stark suggestiv wirken, „aber sie setzen auch viel Zuständigkeit beim Schauspieler voraus, sollen sie lebendig und groß zugleich in Erscheinung treten.“⁶³⁸ In der Regel wird das Erfahrungswissen des Schauspielers aber „immer mehr sein, als was das angestrengteste Nachdenken über diese Aufgabe in ihm zeitigen würde, weil im Falle der Hypnose auch die unter der Schwelle des Bewußtseins liegenden Vorstellungen vom König in ihm zum treibenden Gefühlsinhalt würden.“⁶³⁹ Was wir also „durch angestrengtes Nachdenken nicht zu Wege bringen, leistet uns die kurze Spanne einer intuitiven Stimmung.“⁶⁴⁰ Denn die „zur ungewöhnlichen Thätigkeit angeregten Gehirnzentren“ entfalten nun auch

eine erhöhte Leistungsfähigkeit, weil in diesem Zustand, bei der Funktionshemmung der anderen Gehirnzentren, die unter der Schwelle des Bewußtseins schlummernden Vorstellungen zur Funktion erwachen. Das ist es, was wir im Ebenbild der Hypnose, im Traum erfahren: er bringt uns blitzartig Dinge, Bilder, Erlebtes, Empfundenes und Gedachtes ins Bewußtsein, die das angestrengteste Nachdenken wacher Zustände nie heraufzubeschwören vermöchte.⁶⁴¹

Die von Martersteig vorgenommene Einschränkung, die Rolle müsse in irgendeinem Verhältnis zur Schauspieler*in stehen, bedeutet jedoch nicht, dass sie deren Werturteilen entsprechen muss. Die Annahme einer triebartigen Kraft als zweiter Zustand erlaubt es dem Theatertheoretiker, seine These der Transfiguration gerade mit solchen Rollen zu untermauern, die

637 Martersteig (1900), 47f.

638 Martersteig (1900), 50.

639 Martersteig (1900), 48.

640 Martersteig (1900), 35.

641 Martersteig (1900), 35.

das „moralisch Ungeheuerliche“⁶⁴² verkörpern, denn hierin finde die Suggestion „ihre stärkste Aufgabe“⁶⁴³. So Martersteig: „Das moralisch Ungeheuerliche darzustellen, so daß es mit der Kraft kausaler Triebartigkeit wirke, setzt ja schon beim Dichter voraus, daß er sich seiner sittlichen Vorstellungssphäre so weit entziehen könne, damit seiner Schöpfung *intuitiver* Charakter eigen werde.“⁶⁴⁴ Trieb und Intuition, die Martersteig offenbar als zwei unterschiedliche Begriffe für dieselbe „Kraft“ verwendet, werden folglich der „sittlichen Vorstellungssphäre“⁶⁴⁵ nicht nur in Fragen der Bewusstheit und Zugänglichkeit entgegengestellt, sondern auch in ihrer Ursächlichkeit für unsittliches Verhalten. Auf diese Weise vermag die Triebhaftigkeit des Menschen bei der Darstellung des „Bösen“ zur Quelle künstlerischen Schaffens zu werden. So setzt Martersteig fort:

[...] auch beim Schauspieler erleben wir bei der Darstellung unsittlicher Charaktere die Transfiguration oft intensiver als bei der hochedler Gestalten. Der Dichter, wie der Schauspieler wird eben meiner Ansicht nach, will er überhaupt etwas Lebendiges in dieser Sphäre bilden, gezwungen sein, in die Hypnose unterzutauchen, die uns ein Triebleben, losgelöst auch vom sittlichen Grunde, intuitiv fühlbar und zugänglich macht.⁶⁴⁶

Eine so argumentierte Darstellung des Bösen „kontaminiere“ aber den Charakter der Schauspieler*in nicht – was bei heißem Schauspiel immer potenziell drohe –, da lediglich eine Vorstellungsreihe, nämlich jene der „sittlichen Sphäre“, temporär gegen eine andere, diejenige der „dämonischen Selbstsucht“⁶⁴⁷, ausgetauscht werde, „so daß nur diese letztere Sphäre das Triebleben noch dirigiert und durchseelt [...]“⁶⁴⁸ Bei Ausführungen dieser Art tritt Martersteigs binäres Menschenbild vor Augen, bei welchem sich sittliche und unsittliche Anteile klar voneinander trennen lassen. Dabei handelt es sich um eine simplifizierte Form der klassischen abendländischen Einteilung des Menschen in sinnliches Wesen, das triebgesteuert agiert, und Vernunftwesen, wie sie etwa auch ein Denker wie Immanuel Kant vertrat. Diese zwei Sphären seien aber, so Kant, lediglich für den Menschen an sich klar zu unterscheiden, nicht jedoch bei einem empirischen Subjekt. Doch gerade eine solche Differenz scheint Martersteig nun mit Hilfe von Suggestion möglich, die ausschließlich das „Dämonische“ im Menschen zu adressieren vermag. Hierzu dürfe sich

642 Martersteig (1900), 42.

643 Martersteig (1900), 43.

644 Martersteig (1900), 42; Herv. i. O.

645 Martersteig (1900), 42.

646 Martersteig (1900), 43.

647 Martersteig (1900), 43.

648 Martersteig (1900), 43.

die Schauspieler*in, will sie überzeugend spielen, nicht in kritische Distanz stellen, sondern müsse sich dieser dämonischen Kraft vielmehr zur Gänze hingeben. Dahingehend führt er weiter aus:

Beim Schauspieler wird ein solcher Trieb nur dann überzeugend in Erscheinung treten, wenn vermöge der dämonischen Suggestion wirklich alle moralischen Vorstellungen für die Zeit, *die er die Rolle ist*, in ihm zum Schweigen gebracht worden sind, so daß er unter dem *Zwange* der bösen Gedankenkomplexe handelt.⁶⁴⁹

Die hierfür notwendige Disposition zur „dämonischen Selbstsucht“, die sich unter Hypnose zu einem „entfesselten *dämonischen Trieb* zum Bösen“⁶⁵⁰ entwickeln könne, sieht Martersteig offenbar in jedem Menschen angelegt.

Die Disposition der idealen Schauspieler*in wäre folglich eine zweifache: Neben der ausgeprägten Suggestibilität darf sie eine „reiche Apperzeptionsfähigkeit und Tätigkeit im normalen Zustand nicht vermissen lassen“⁶⁵¹. Denn dadurch vermag sie eine möglichst hohe Anzahl latenter Vorstellungen in den „bei der Hypnose in Anspruch genommenen Hirnzentren“⁶⁵² zu speichern, die dann beim tatsächlichen Eintreten der Hypnose wirksam werden können. Es handle sich folglich bei Schauspiel in erster Linie um ein „Schauern des Wiedererlebens“⁶⁵³. Den punktuellen Eintritt der Hypnose wiederum versteht Martersteig, wie auch die meisten psychowissenschaftlichen Theorien seiner Zeit, anlassbezogen, wobei man nach heutigem Sprachgebrauch den Begriff „Trigger“ verwenden würde. So Martersteig: Die „künstlerisch intuitive Verwendung der angesammelten Vorstellungen tritt ein, wenn ein dazu hinreichender Anlaß suggestible Kraft gewinnt.“⁶⁵⁴ Hierbei ist jedoch nicht der Anlaß selbst ausschlaggebend, sondern die Relation, in welcher dieser zum jeweiligen Individuum und dessen angesammelten Vorstellungen und Erfahrungen steht. Suggestive Anlässe sind folglich subjektiv. Dementsprechend kann potenziell jeder Anlaß – und damit auch jede Rolle – suggestiv wirksam werden. Dies jedoch nur, wenn sich die Auseinandersetzung mit dem jeweiligen Anlaß nicht primär rational vollzieht, d. h. in „bewußtem und vergleichendem Denken“⁶⁵⁵, sondern stattdessen unterbewusste – Martersteig schreibt „latente“ – Vorstellungen von diesem affiziert werden.

649 Martersteig (1900), 44; Herv. i. O.

650 Martersteig (1900), 44; Herv. i. O.

651 Martersteig (1900), 36.

652 Martersteig (1900), 36.

653 Martersteig (1900), 39.

654 Martersteig (1900), 36.

655 Martersteig (1900), 37.

Hierin wird einmal mehr Martersteigs Auffassung deutlich, dass Transfigurationen nicht gezielt herbeigeführt werden können.

Hypnose – Posthypnose

Die posthypnotische Wirkung ist also nichts anderes als ein Herüberstrecken der beiden Symptome der Hypnose, der Befehlsautomatie und der Hallucination, in das wache Leben, das heißt, da die Hypnose doch nur aus ihren Symptomen besteht, eine partielle Erneuerung der Hypnose auf eine in einer vorangegangenen Hypnose erteilte Eingebung hin.⁶⁵⁶

Hinsichtlich der Anforderung an die Schauspieler*in, nicht nur während der Probenarbeit, sondern auch Abend für Abend in einen suggestiven Zustand zu geraten und damit die Intensität des Spiels auch über einen langen Zeitraum aufrechterhalten zu können⁶⁵⁷, kommt Martersteig auf einen weiteren Aspekt aus der Hypnoseforschung zu sprechen, nämlich jenen der Posthypnose. Unter Posthypnose versteht Martersteig – und folgt damit der Lehrmeinung seiner Zeit – Suggestionen, die nachträglich bei einem erneuten Eintreten des Anreizes wirksam werden. Dies gelte in erster Linie für die Aufführungssituationen selbst, in denen der „Zwang des Ernstfalles“⁶⁵⁸ wirke, aber auch für die „technische Beschäftigung mit der Rolle“⁶⁵⁹ sowie unter Umständen auch für Proben. Dabei nimmt Martersteig mit Wundt an, „daß solche Posthypnososen nichts anderes als Teilerscheinungen, beziehungsweise schwächere Wiederholungen der ersten Hypnose seien“⁶⁶⁰, denn, so Wundt: „Ihrem allgemeinen Charakter nach erscheinen die posthypnotischen Wirkungen durchaus als partielle

656 Wundt (1892), 71.

657 Dass dies jedoch nicht immer möglich sei, da die Transfiguration auch bei den Aufführungen selbst nicht immer gleichermaßen wirke, räumt Martersteig ein und bestätigt damit die gängigen Vorbehalte gegen heißes Schauspiel, dass nämlich dessen Qualität instabil sei. Wenn Martersteig bezüglich der wechselhaften Intensität des Spiels Friedrich Mitterwurzers schreibt, „[D]ie partielle Hypnose stellte sich nicht ein; er erlebte das verabredete Zeichen nicht, das die empfangene Suggestion lebendig machte“, so stellt sich zugleich die Frage, was dieses „verabredete Zeichen“ sein soll. (Martersteig (1900), 54). Im psychologischen Kontext versteht man darunter ein vom Hypnotiseur festgelegtes Zeichen, das als Triggermoment wirksam wird, um eine erneute Hypnose auszulösen. Martersteig lässt diese Frage, wie auch andere, wenn es um die konkrete Adaption psychowissenschaftlicher Theorien auf den Bereich Schauspiel geht, unbeantwortet.

658 Martersteig (1900), 53.

659 Martersteig (1900), 52.

660 Martersteig (1900), 51.

Fortdauer oder als partielle Erneuerungen der hypnotischen Wirkungen selbst.⁶⁶¹ Die ursprüngliche und damit auch stärkste Hypnose würde hingegen bereits bei der Erstlektüre des Stückes auftreten. Zur Untermauerung zitiert Martersteig Friedrich Mitterwurzers Schilderung:

Ich versenke mich mit aller Sammlung in die darzustellende Dichtung. Wirkt sie überhaupt auf mich ein, so befällt mich bald ein eigener Zustand, in dem ich die Gestalten, namentlich aber die, welche ich darstellen möchte, lebhaft, greifbar, bestimmt in allen ihren beschriebenen und nicht beschriebenen Lebensäußerungen nicht vor mir sehe, sondern in mir. Was ich sein soll, und wie ich es sein soll, das steht in seinen wesentlichen Formen, erfüllt von seinem gesamten Gefühlsinhalt, *eigentlich* mit einem *Schlage* vor meiner Seele. Daran merke ich auch, daß ich die Rolle spielen kann. Treten dieser Zustand und *dieses Erleben* nicht ein, so wird gewöhnlich nie etwas aus der Rolle; alle Anstrengung des Verstandes kommt ihr nicht bei. Und da ich jenen Zustand und seine Wirkung nicht erzwingen kann, so wird, falls man die Rolle von mir erzwingt, meine Leistung eine matte und unsichere sein.⁶⁶²

Dabei hänge es nach Wundt von der Komplexität der für die Posthypnose suggerierten Handlungen ab, in welchem Ausmaß diese einen Wiedereintritt der Hypnose voraussetzen. Während vereinzelt Handlungen, wie beispielsweise ein suggeriertes Klatschen in die Hände bei einem bestimmten Reiz, in einem nahezu wachen Zustand erfolgen können, verlangen zusammengesetzte Handlungen und Vorstellungen, d. h. Handlungen „von verwickelter Beschaffenheit“⁶⁶³, wie sie auch beim Spielen einer Rolle zu erwarten sind, eine weitgehende Erneuerung des hypnotischen Zustands. In einem solchen Fall geht die „partielle [...] in die volle Hypnose durch alle möglichen Zwischenstufen über“⁶⁶⁴, wobei neurodynamisch beim posthypnotischen Wiedereintritt des halluzinatorischen Zustandes dieselben Bedingungen herrschen wie bei dessen erstmaligem Auftreten.

Grundlage von Posthypnososen ist nach Wundt eine „*Erinnerungsassociation*“, d. h. eine Assoziation, die „durch einen Wiedererkennungsgact eingeleitet wird.“⁶⁶⁵ Dabei dienen unterschiedliche Trigger als Assoziationshilfen, um Halluzinationen bzw. suggerierte Handlungen erneut hervorzurufen. Auf das Theater übertragen könnten beispielsweise das Wiederaufgreifen der Rolle oder ein mit dem jeweiligen Stück verbundenes

661 Wundt (1892), 20.

662 Mitterwurzer, nach Martersteig (1900), 46; Herv. i. O.

663 Wundt (1892), 71.

664 Wundt (1892), 21.

665 Wundt (1892), 72; Herv. i. O.

Objekt als Trigger fungieren. In ähnlicher Weise schildert auch Janet, dass die Suggestion einzelner Objekte ausreiche, um eine damit assoziierte Imaginationswelt immer wieder aufs Neue in einer Patient*in wachzurufen. So beschreibt er den Fall einer Patientin, der suggeriert wurde, sie trage ein Kleid aus violetterm Samt, während sie sich eigentlich in Krankenhauskleidung befand. Diese Halluzination hatte eine Veränderung in ihrem ganzen Gebahren zufolge, so Janet: „she hears us and answers us with affected gravity; in a word, she plays the part of a fine lady.“⁶⁶⁶ Ihre Selbstwahrnehmung als „Lady“, die sowohl ihre Körperhaltung als auch ihre Wortwahl und Mimik steuere, stehe und falle jedoch mit der Suggestion dieses einen Objektes. Anders ausgedrückt: Die gesamte fiktive Situation „„crystallised“ around a centre which is the hallucination of the velvet dress and the comedy of the fine lady; withdraw the centre and all disappears; restore it and all falls again into harmony.“⁶⁶⁷ Mit jeder Wiederherstellung der suggerierten Situation festigte sich jedoch die auf diese Weise neu entstandene Identität, da sich deren Erfahrungs- und Erinnerungswelt vergrößere. Dieser Entstehungsprozess münde schließlich in einen komplexen, eigenständigen Charakter. Denn die erneute Hypnose schließe an die vergangene an. Dieser sukzessive Entstehungsprozess wäre auch für die repetitive Struktur des Theaters von Vorteil, sofern tatsächlich Abend für Abend eine Transfiguration stattfinde. Die Rolle würde demnach in ihrer Komplexität und Eigenständigkeit kontinuierlich wachsen und könne sogar, folgt man Janet, in ihrer jeweils eigenen Wirklichkeit über das Ende der Aufführung hinaus im Hintergrund andauern. Dabei hält Wundt grundsätzlich fest:

Allen diesen Nachwirkungen, sowohl den triebartigen Bewegungen wie den nachträglichen Halluzinationen, ist es eigen, dass die eigentliche Ursache derselben, der Act der vorausgegangenen Suggestion, aus dem Bewusstsein verschwunden ist und höchstens in einigen Fällen erschlossen, kaum jemals aber wirklich erinnert wird.⁶⁶⁸

Der tatsächliche Auslösefaktor einer wiedereintretenden Hypnose könnte der Schauspieler*in folglich nicht nur im schlagenden Moment selbst verborgen bleiben, sondern sich auch grundsätzlich einer bewussten Planung entziehen. In diesem Sinne stellt auch Janet fest: „Der Befehl wird nicht vom Subjekt gehört, der Ursprung der Halluzination ist unbewusst, aber die Halluzination selbst ist bewusst und tritt auf einen Schlag

666 Janet (1901), 439.

667 Janet (1901), 439.

668 Wundt (1892), 73.

in den Geist des Subjekts ein.⁶⁶⁹ Martersteig greift diesen Gedanken der potenziellen Unkenntnis auf und führt ihn dahingehend weiter aus, dass sich das in einer Posthypnose befindende Individuum möglicherweise gar nicht – weder beim Eintritt noch währenddessen oder danach – seines Zustandes bewusst sein muss, „so daß es unter dem Anschein des vollen Bewußtseins handelt, während die Handlung und ihre Art doch nicht von seiner Willkür abhängig sind.“⁶⁷⁰ Die Schauspieler*in wähnt sich eventuell in einem Wachzustand, befinde sich aber zumindest partiell unter Hypnose. Auch diese Form der Fehleinschätzung ist, so Janet, charakteristisch für hypnotische Zustände.

Diese mögliche Unkenntnis über den eigenen Zustand, die auch die in der Rolle gefühlten Emotionen einschließt, bringe wiederum mit sich, dass manche transfigurativen Schauspieler*innen selbst glauben würden, während des Spiels nichts empfunden zu haben. Als Beispiel hierfür nennt Martersteig explizit Coquelin, aber auch Salvini. Auf Basis der Annahme einer unterbewussten Emotionalität können aber auch Archers Beispiele des *automatic acting*, bei denen Schauspieler*innen ihre Rolle als tranceartige Zustände erleben, an die ihnen jegliche Erinnerung fehlt, als Beispiele für eine erfolgreiche Transfiguration gedeutet werden. Ist doch das zentrale Kennzeichen somnambuler Zustände insgesamt die fehlende Erinnerung an sie. So Janet: „we reserve the name *somnambulism* for states in which the subject possesses particular recollections which he finds no longer when he returns to his normal state.“⁶⁷¹

Die Möglichkeit für eine solche dissoziative Spaltung begründet Martersteig, dem Wortlaut Wundts folgend, mit einem Zustand der partiellen Hypnose, die bei ihm jedoch offenbar als eine Art Co-Bewusstsein, d. h. als ein Nebeneinander von gewöhnlichem und triebgeleitetem Bewusstsein, verstanden wird. Denn in einer solchen „„Stimmung““, der er [der Künstler, R. B.] nicht gebieten kann“, gewinne die Suggestion erneut an Macht, „daneben aber doch das wirkliche, unveränderte Bewußtsein, gleichsam wie aus der Ferne, kontrollierend sich bethätigt, wodurch dann der *gemischte* Zustand entsteht [...]“.⁶⁷² Hatte er ein solches Nebeneinander von zwei unterschiedlichen Ichkausalitäten, die Janet mit dem Begriff des „Hemisomnambulismus“⁶⁷³ benennt, auch für die konzeptuelle Phase

669 Janet (1889), 242; „Le commandement n'est pas entendu par le sujet, l'origine de l'hallucination est inconsciente, mais l'hallucination elle-même est consciente et entre tout d'un coup dans l'esprit du sujet.“ (Übersetzung R. B.)

670 Martersteig (1900), 52.

671 Janet (1901), 415; Herv. i. O.

672 Martersteig (1900), 52; Herv. i. O.

673 Janet (1901), 424. Janet beschreibt seine klinischen Beobachtungen zum Hemisomnambulismus wie folgt: „Others act: imitate – without being able

einer Rolle explizit ausgeschlossen, da hier das primäre Ichbewusstsein zur Gänze aufgehoben werden sollte, so nimmt er diesen „gemischten Zustand“ nun für die Aufführung in Anspruch, wobei erneut das Ziel der Kontrollausübung im Vordergrund steht.

Darüber hinaus nutzt auch Martersteig, ähnlich wie Archer, das Modell der partiellen Hypnose, um sich gegen das von Diderot kommende Argument, sprunghafte Wechsel zwischen Rolle und Alltagsverhalten bewiesen, dass die Schauspieler*in die Gefühle ihrer Rolle nicht fühle, zu positionieren, auch wenn er Diderot nicht explizit nennt. Solcherart rasche Wechsel werden von ihm nun als kurzes „Herausfallen“ aus der Hypnose, d. h. als vorübergehendes Erstarken des Restbewusstseins gewertet. So Martersteig:

[D]as in den kurzen Zwischenräumen der suggerierten Stimmung wieder ins Recht tretende normale Bewußtsein stellt nicht sogleich alle Ketten der Kausalität wieder her; es funktioniert als Restbewußtsein. Ist ihm längere Zeit gegönnt, so stellt es allmählich seine normale Kausalität wieder her [...].⁶⁷⁴

Dieses temporäre Herausfallen aus der Hypnose finde allerdings nicht notwendigerweise statt. Vielmehr halte die Hypnose in manchen Fällen „noch lange Zeit über die Vorstellung hinaus“⁶⁷⁵ an. Vom Anhalten somnambuler Zustände über mehrere Stunden oder sogar über mehrere Monate, wobei es sich hier um ausgeprägte zweite Persönlichkeiten handeln muss, hatte auch Janet berichtet.⁶⁷⁶

Zuletzt widmet sich der Theatertheoretiker auch Fragen der Wirkungsästhetik. So beschränke sich die Suggestion nicht ausschließlich auf Schauspieler*innen, sondern wirke, bei einer tatsächlichen Transfiguration, auch auf das Publikum, ja, „zöge“ dieses „mit in ihre Wirbel“⁶⁷⁷. Denn, so Martersteig, „nicht nur die intuitive Entstehung des Kunstwerkes [...], auch die freilich so seltene *tiefe* Wirkung desselben, die nicht mit dem allzeit bereiten Verstand Stellung zum Dargestellten nimmt, oder doch im Augenblick nicht zu nehmen vermag, beruht auf einer

to account for it – the face, the voice, the gait of the persons engaged, and play scenes in their life; others, in fine, – the most curious perhaps from a medical point of view, – cannot prevent their lips from speaking words of whose sense they have no idea, and which they are quite surprised to hear.“
(425)

674 Martersteig (1900), 66.

675 Martersteig (1900), 66.

676 Vgl. Janet (1901), 417.

677 Martersteig (1900), 45.

ästhetischen Hypnose.⁶⁷⁸ Wo also das Publikum „innerlich ergriffen und fortgerissen wird, geschieht es durch eine starke Suggestion des dargestellten Inhalts, die einen hypnotischen Zustand hervorruft.“⁶⁷⁹ Nur in einem solchen vermögen die Zuschauer*innen die gezeigten Rollen in ihrer „Wesenhaftigkeit“ zu begreifen, was rein intellektuell nicht möglich wäre. Dieser Umstand kommt erneut besonders im Kontext „böser“ Charaktere zum Tragen. So setzt Martersteig fort:

Unter den Gesetzen des normalen, kausalen Denkens, das doch gemeinhin vom sittlichen Grunde ausgeht, vermöchten wir ja solche künstlerische Gestalten in ihrer Wesenheit gar nicht begreifen. Wir würden, wenn wir mit aller Kontrolle der willkürlichen Aufmerksamkeit ihnen entgegenträten, immer auch nur ihre sittliche Abnormität erfassen [...]. Sie [die Rollen, R. B.] sollen uns doch zu einem *Miterleben* ihres Lebens zwingen, gleichgültig ob es uns im sittlichen Sinne zusagt oder nicht.⁶⁸⁰

Die ästhetische Hypnose ist also letztlich dreifacher Natur, denn sie ergreift Schriftsteller*in, Schauspieler*in und Publikum gleichermaßen. Das verbindende Element, d. h. der gemeinsame Triggerfaktor, ist die Rolle.

Die Zuschauer*innen sind aber auch aus einem weiteren Grund für Martersteigs Hypnosetheorie von größter Relevanz. So braucht der Schauspieler „das Publikum als das Element, in dem sich sein verwandeltes Ich spiegelt.“⁶⁸¹ Dahingehend führt er weiter aus:

Ich setze voraus, es hält ihn während des Darstellens eine partielle Hypnose gefangen; aber wie durch einen Schleier sieht der noch wache, der der Hypnose nicht unterlegene Teil seines gewöhnlichen Bewußtseins die neue Gestalt, sein „Pseudo-Ich“ in einer *fremden* Welt sich bewegen. Für dieses fremde Ich sucht er die Relation; und eher erwacht dem angenommenen Ich der Mut nicht, sich seinen Trieben frei zu überlassen, ehe es sich in der Welt, die es umfängt, *berechtigt* fühlt. Diese Berechtigung sucht, mit Hilfe seiner ungleich längeren Erfahrung, der noch wache Rest des Bewußtseins. [...] Jedes Ich braucht ja die Kenntnis dieser Relation zur Außenwelt. In ihr erst versteht es sich selbst; das ist eine Bedingung für jede seelische Existenz, für das Menschsein überhaupt.⁶⁸²

Erst das Publikum schafft folglich die theatrale Situation, in der sich das Rollen-Ich in Relation zu diesem entwickeln kann. Indem es das

678 Martersteig (1900), 45; Herv. i. O.

679 Martersteig (1900), 45.

680 Martersteig (1900), 44; Herv. i. O.

681 Martersteig (1900), 63.

682 Martersteig (1900), 64; Herv. i. O.

Pseudo-Ich der Schauspieler*in in seiner Identität als Verkörperung der Rolle akzeptiert, gibt es diesem seine Existenzberechtigung. Das Rollen-Ich „bewährt“ sich⁶⁸³. Hierfür muss die Rolle als Person überzeugen, denn nicht nur die Schauspieler*in verliert temporär das Vermögen, zwischen sich und der Rolle zu unterscheiden, auch das Publikum darf während der Aufführung nur die Figur sehen, hinter der die Schauspieler*in vollständig verschwinden muss. Das Publikum sieht folglich auf der Bühne optimalerweise nicht eine hypnotisierte Schauspieler*in, sondern beobachtet das Leben einer realen Person. Folgt man Janet und anderen Forschern seiner Zeit, so sind ausgeprägte somnambule Zustände, in denen das betroffene Individuum zu komplexen Handlungen fähig ist, für Außenstehende tatsächlich nicht von gewöhnlichen Bewusstseinszuständen zu unterscheiden. Das heißt, eine Zuschauer*in wäre in der Regel nicht in der Lage, einen somnambulen Zustand als solchen zu erkennen, denn, so Janet: „Somnambulism is a second existence which has no other general characteristic.“⁶⁸⁴

Die von Martersteig beschriebene Phase der Bewährung des Rollen-Ich ist erst mit der „Anerkennung seines anderen „Ich““⁶⁸⁵ durch eine positive Zeitungskritik vollständig abgeschlossen, doch schon während der Premiere durchläuft sie verschiedene Phasen in der Relation zum Publikum:

Nun hat der Schauspieler gewissermaßen einen *neuen* Menschen angezogen, einen, dessen Relation zur Außenwelt er noch gar nicht kennt, die er aber ganz bestimmter Art schon in der empfangenen Suggestion voraussetzte. Ihm sind nicht, wie im Leben, Jahre gegeben, für dieses ephemere Ich die Kenntnis dieser Relation *allmählich* zu erwerben, sie muß sich ihm *sofort* enthüllen. Geschieht das im günstigen Sinne, merkt der Bewußtseinsrest, daß das neue Ich in der vorausgesetzten Wirkung zu seiner Umwelt sich bewährt [...] so überläßt er beruhigt das ihm suggerierte Ich seinen Trieben. Von diesem Augenblick an wird die partielle Hypnose wirksam, und der wache Bewußtseinsrest, der erst ängstlich zuschaute [...], wird beruhigt und uninteressierter [...].⁶⁸⁶

Martersteig beschreibt folglich eine wesentlich vom Publikum abhängende und zunächst durch Angst und Verunsicherung geprägte Phase des Übergangs, während der ein sukzessiver Wechsel in der Dominanz der

683 Bei dieser zentralen Rolle des Publikums stellt sich allerdings zwangsläufig die Frage, warum für eine solche von außen kommende Berechtigung nicht die Mitspieler*innen ausreichen, die ja aufgrund ihrer eigenen Transfigurationen viel eher für eine solche Aufgabe geeignet erscheinen.

684 Janet (1901), 414.

685 Martersteig (1900), 67.

686 Martersteig (1900), 64f.; Herv. i. O.

Bewusstseinstteile stattfinden soll. Dabei zeigt sich erneut der implizite Einfluss dissoziativer Bewusstseinsmodelle auf Martersteigs Überlegungen, wenn er nicht nur das Ich der Schauspieler*in und das „ephemere Ich“ der Rolle einander als unabhängige Bewusstseinsstränge gegenüberstellt, sondern auch von deren Parallelexistenz während der Aufführung ausgeht. Dahingehend spricht er auch von einem charakteristischen „Doppelleben“⁶⁸⁷ der Schauspieler*in. Bei diesem Hemisomnambulismus agiere das gewöhnliche Ich zunächst als Beobachter*in und zugleich Kontrolleur*in des zweiten Ich, bevor es schließlich sukzessive in den Hintergrund trete und das innere Erleben der Rolle die Schauspieler*in zu dominieren beginne – „Hemisomnambulism transforms itself, then, into somnambulism proper.“⁶⁸⁸

Zusammenfassend lässt sich transfiguratives Schauspiel generell als Ausagieren des durch Hypnose und Suggestion evozierten inneren Erlebens verstehen, das wiederum in seiner Essenz auf latenten unterbewussten Vorstellungen bzw. Erfahrungen basiert, welche die Schauspieler*in im Laufe ihres Lebens gemacht hat. Dadurch ist die Rolle ihrem Wesen nach ein unauflösbares Konglomerat aus eigenen und fremden Anteilen: Sie ist nicht mit der Identität der Schauspieler*in deckungsgleich, bedarf aber, um lebendig zu werden, deren subjektive Erfahrungen. Mit dieser Annahme eines Reservoirs an latenten Identitätsanteilen gelingt auch Martersteig ein Mittelweg in der schauspieltheoretischen Identitätsdebatte: Die Schauspieler*in transformiert nur scheinbar zu einer Anderen, weil sie diese Andere latent oder unterbewusst immer schon ist. Es ist folglich dieses Latenzbewusstsein, das man mit Martersteig auch Triebbewusstsein und mit Janet Unterbewusstsein nennen kann, das als Brücke zwischen Identität und Alterität dienen kann. Zugleich stellt die Intuition als unterbewusstes Wollen einen Mittelweg zwischen Subjektivität, „im Sinne einer willkürlichen Selbstsucht“⁶⁸⁹, und einer tatsächlichen Willenlosigkeit dar. Das unbewusste Wollen als Wille an sich wird dabei von Martersteig als eine „geläuterte, gehobene Subjektivität“ verstanden, die in der ästhetischen Hypnose wirkt:

Gerade die ausgeprägte, volle Subjektivität, ein umfassendes Aussprechen des Willens, wie er nicht nur in diesem oder jenem Augenblick, wie er von *jeder* und unbeeinflusst von eigennützigen Zwecken auf das Leben sich richtete, leuchtet aus der Größe, Schönheit, Wahrheit und Harmonie der ewigen Werke. Es ist immer die *Seele* des Schöpfers, die wir in einem solchen Kunstwerk bewundern [...].⁶⁹⁰

687 Martersteig (1900), 65.

688 Janet (1901), 429.

689 Martersteig (1900), 38.

690 Martersteig (1900), 38f.; Herv. i. O.

Dieser Möglichkeit, das Unterbewusste als dritte Alternative zwischen Bewusstsein und Nicht-Bewusstsein zu positionieren, wird im abschließenden Kapitel zu Edward Gordon Craig nachgegangen werden. Denn Craigs Entwurf einer Über-Marionette, welche die Schauspieler*in zumindest als Gedankenexperiment ersetzen soll, findet ausgerechnet in der Trance, d. h. für Craig in einem Zustand der Simultaneität von Tod und Leben, ihre ideale Entsprechung.

V. Edward Gordon Craig: Von Somnambul*innen & Über-Marionetten⁶⁹¹

[...] the actor as he is to-day must ultimately disappear and be merged in something else if works of art are to be seen in our kingdom of the Theatre.⁶⁹²

Edward Gordon Craig (* 16.01.1872 in Stevenage/Hertford; † 29.06.1966 in Vence/Frankreich) war Schauspieler, Regisseur, Bühnenbildner, Theaterproduzent, -historiker und vor allem Theatertheoretiker. Als solcher gilt er bis heute als einer der wichtigsten Denker und Impulsgeber der Jahrhundertwende. Dahingehend stellt Katharina Wild in ihrer Studie zur Schönheit bei Craig zurecht fest: „Wer sich heute theoretisch mit dem Theater auseinandersetzt, kommt an Craigs Thesen nicht vorbei.“⁶⁹³ Craig ist der jüngste der hier behandelten Autoren, was sich auch in seinem Theaterverständnis zeigt, das bereits in ästhetischen Vorstellungen des beginnenden 20. Jahrhunderts verhaftet ist und das Theater als autonome Kunstform begreift. Die geistigen Strömungen der Moderne, wie beispielsweise der französische Symbolismus und dessen Protagonist Maurice Maeterlinck, prägen sowohl seine theoretischen als auch seine praktischen Arbeiten. So bricht er in seinen Theorien und Inszenierungen mit dem Illusionstheater des ausgehenden 19. Jahrhunderts, das insbesondere in England einem historischen Realismus, sich u. a. manifestierend in einer historisch akkuraten Ausstattung, verpflichtet war, und fordert stattdessen ästhetische Abstraktion sowie die Besinnung des Theaters auf seine eigenen Gesetze und Materialien. Zudem trägt er zur Herausbildung eines Regietheaters bei, das die Autonomisierung der theatralen Mittel zu gewährleisten verspricht. Damit steht er im Einklang mit den Theateravantgardisten der Jahrhundertwende, wie etwa Adolphe Appia, Peter Behrens und Georg Fuchs.

Craig war der Sohn der prominenten Shakespeare-Schauspielerin Ellen Terry und des Architekten, Bühnenbildners und Theaterdirektors Edward William Godwin. Zwischen 1889 und 1897 arbeitete er zunächst selbst als Schauspieler an Henry Irvings Lyceum Theatre in London, der für ihn eine Vaterfigur und zugleich ein schauspielerisches Ideal darstellte. Er begann aber auch schon früh, eigene Bühnenbilder zu entwerfen.⁶⁹⁴ Nach 1897 beendet Craig seine Karriere als Schauspieler

691 Teilaspekte dieses Kapitels sind bereits erschienen in Brucher (2023).

692 Craig (1968 II), 12.

693 Wild (2011), 21.

694 Widmete er sich anfangs vor allem der Grafik, so lernte Craig ab 1893 von James Pryde, William Nicholson und William Rothenstein die Technik

und beginnt, selbst Stücke in Szene zu setzen. Er inszeniert, u. a. unter der Mitarbeit des Dirigenten Martin F. Shaw, für die Purcell Operatic Society Henry Purcells *Dido and Aeneas* (1900) im Londoner Hampstead Conservatoire und Georg Friedrich Händels *Acis and Galatea* (1902) im Great Queen Street Theatre sowie Henrik Ibsens *The Vikings* (1903) und Shakespeares *Much Ado About Nothing* (1903) für Terrys Truppe am Imperial Theatre in London. Diese frühen Arbeiten, bei denen Craig auch Bühne und Kostüme gestaltet, illustrieren bereits seine späteren ästhetischen Überlegungen zum Theater. So etwa den Wunsch nach Einfachheit, den Fokus auf Bewegung, Rhythmus und Linien sowie den Einsatz von Lichtdesign und Farben. Sie waren jedoch, wenn auch künstlerisch gepriesen, finanziell nicht erfolgreich, und mussten unter anderem durch Craigs Mutter pekuniär unterstützt werden. Hinzu kam, dass Craig mehrwöchige bzw. -monatige Probenprozesse forderte, während die durchschnittliche Zeit, um ein neues Stück auf die Bühne zu bringen, acht bis zehn Tage betrug. Die Schauspieler*innen bekamen in der Regel lediglich den Text ihrer jeweiligen Rollen ausgehändigt und reagierten auf Stichworte. Diese Praxis lehnte Craig für seine Inszenierungen ab.

Nach 1904 erfolgten nur noch wenige praktische Arbeiten, bei denen Craig ein maßgeblicher künstlerischer Anteil zuzuordnen ist, was nicht zuletzt auf seine mangelnde Bereitschaft, in ästhetischen Fragen Kompromisse einzugehen und seine Visionen den damals vorherrschenden Arbeitsbedingungen am Theater anzupassen, zurückzuführen ist. Auch bestand Craig bei seinen künstlerischen Arbeiten auf eine uneingeschränkte Entscheidungsgewalt, was sowohl das Bühnenbild als auch die Kostüme, die Lichtgestaltung sowie die Leitung der Proben betraf.

Craig verlässt England 1904, nicht zuletzt, da er hier keine finanziellen Möglichkeiten sieht, seine Ideen umzusetzen⁶⁹⁵, und begibt sich nach Berlin. Die deutsche Bühne dieser Zeit war vom Naturalismus dominiert, vertreten durch die Protagonisten Otto Brahm, Alfred Kerr und Gerhard Hauptmann. Craig wird zunächst am Berliner Lessing Theater beauftragt, das Bühnenbild für die Inszenierung *Das gerettete Venedig* von Thomas Otway in der Übersetzung von Hugo von Hofmannsthal zu entwerfen. Es kommt aber noch vor Probenbeginn zu Zerwürfnissen mit

des Holzschnitts, die auch seine späteren Bühnen- und Figurenskizzen sowie seinen Einsatz von Licht und Schatten prägen wird.

695 So schreibt Craig in seiner Biografie: „[...] I did my best to show what I could do to serve the British Theatre – four-and-a half years. England did nothing about it. The Press praised, but the Trade of Theatres could offer me no employment. [...] But by 1904 I could stand no more the *indifference* [...] of everyone in England – and by the end of 1904 I was in Berlin.“ (Craig (1957), 235; Herv. i. O.)

Otto Brahm, dem Direktor des Hauses, aufgrund dessen versuchter Einflussnahme. Schließlich werden nur für die Hälfte der Szenen Craigs Bühnenbilder verwendet.⁶⁹⁶ Eine Zusammenarbeit mit Max Reinhardt, der 1905 das Deutsche Theater in Berlin übernimmt, kommt trotz mehrerer Versuche Reinhardts nicht zustande, da Craig darauf besteht, alleiniger „master of the stage“ zu sein. Neben der Frage der Zuständigkeit erschwert Craigs permanente Sorge vor Ideendiebstahl die Zusammenarbeit mit anderen Künstler*innen, die er vertraglich dazu verpflichtet, über alle mit ihm getätigten Experimente, auch nach Beendigung der Zusammenarbeit, zu schweigen. Degli Esposti sieht hierin auch eine Ursache für die häufig konstatierte Widersprüchlichkeit und Vagheit von Craigs Theorien zum Theater, worin sie eine bewusste Strategie der Verschleierung vermutet, die sie „*theorizing by misdirection*“⁶⁹⁷ nennt: „never transparent, his essays seem to be constructed with a code that can be deciphered only by the initiated or by those, driven by an unpolluted devotion to the theatre, are both willing and able to go beneath the surface and dig out the essence of the author’s thought.“⁶⁹⁸

In Deutschland verfasst Craig seinen ersten bedeutenden theoretischen Essay *The Art of the Theatre*, den er 1905 zuerst in deutscher Übersetzung und schließlich im englischen Original publiziert.⁶⁹⁹ Dieser als Dialog konzipierte Text zwischen einem Theaterdirektor und einem Zuschauer enthält bereits wesentliche Positionen sowie Visionen des Autors, die er in der Folge weiter ausführen wird. So etwa die Ansicht, dass alle handelnden Personen in einem Theater einer zentralen Macht unterstellt sein müssen, nämlich jener des *stage directors*. Dieser habe alle Bereiche des Theaters, d. h. Licht, Ton, Kostüme, Bühne sowie auch das Spiel der Schauspieler*innen, zu bestimmen. Damit einher geht die Forderung nach einer Synthese aller am Theater erhaltenen Elemente zu einer harmonischen, einheitlichen Kunstform. Zuletzt tritt bereits hier Craigs ausgeprägter Ästhetizismus zutage. Die „Schönheit in der Kunst“, so Spieckermann in Bezug auf Craig, wird in der Folge „zu einer omnipotenten Heilquelle für die menschliche Seele, das künstlerische Streben nach ästhetischer Perfektion ähnelt der Suche nach dem heiligen Gral [...]“⁷⁰⁰ Craigs Streben nach Schönheit impliziert jedoch, dass das als

696 Vgl. Innes (1998), 110.

697 Degli Esposti (2015), 18.

698 Degli Esposti (2015), 5.

699 Das Buch erscheint zunächst in der Übersetzung von Maurice Magnus mit einem Vorwort von Graf Harry Kessler und wird bereits 1906 ins Niederländische und Russische übersetzt. 1911 wird der Text zusammen mit Artikeln aus Craigs Zeitschrift *The Mask* unter dem Titel *On the Art of the Theatre* erneut publiziert.

700 Spieckermann (1998), 39.

unschön Geltende – das Hässliche, Krankheiten, das Fehlerhafte etc. – in seiner Ästhetik keinen Platz fand. Daraus resultierte mitunter auch seine Abneigung gegenüber dem Realismus und dem Naturalismus, wie sie in unzähligen Artikeln zum Ausdruck kommt. Stattdessen idealisierte er die Kunst vergangener Zeiten und ferner Länder: „In Greece. Italy. Egypt. In China. India. Japan. Once upon a time the great artists loved life (nature) too well to compromise her so they only told everyone of her beauty – did not mention her blemishes although they saw them.“⁷⁰¹ Ebenfalls 1905 beginnt Craig in Notizbüchern (den *Über-Marions*) detailreich die Vision eines internationalen Theaters der Über-Marionette zu entwickeln. Pläne, dieses auf der 3. Deutschen Kunstgewerbeausstellung in Dresden 1906 der Öffentlichkeit vorzustellen, scheitern jedoch ebenso wie die Hoffnung, in Dresden ein internationales Über-Marionetten-theater zu entwickeln.⁷⁰² In Deutschland lernt Craig auch die Tänzerin Isadora Duncan kennen, mit der ihn fortan eine mehrjährige Liebes- und Arbeitsbeziehung verbindet.

1907 gibt sich Craig nach Florenz. Ein Jahr zuvor hatte er im florentinischen *Teatro della Pergola* das Bühnenbild zu Ibsens *Rosmersholm* gestaltet. Bei dieser Inszenierung spielte Eleonora Duse die Hauptrolle der Rebella West. Die italienische Stadt gerät nun zum Zentrum seines künstlerischen Schaffens. Hier kann er 1913 zusammen mit seiner Assistentin Dorothy Nevile Lees das von Lord Howard de Walden finanzierte Projekt einer *School of the Art of the Theatre* verwirklichen, die jedoch aufgrund des Ausbruchs des 1. Weltkrieges nur ein Jahr besteht.⁷⁰³ Analog zu seiner Vision eines ganzheitlichen Theaters ist auch die hier stattfindende Theaterausbildung umfassend ausgerichtet. Craigs „school of experiment“⁷⁰⁴ umschließt die Prinzipien von Bewegung, Licht, Bühnenbild, Schauspiel und Kostüm sowie Experimente mit Masken, Marionetten und den von Craig entwickelten *Screens*, monochrom bemalte variable Wandschirme in verschiedenen Größen. Diese, die er u. a. bei seiner berühmten *Hamlet*-Produktion am Moskauer Künstler Theater (1912) einsetzen wird, konnten auf verschiedene Weise auf der Bühne angebracht und bewegt werden.

In Florenz erscheinen auch die beiden Theaterzeitschriften *The Mask* (1908-29) und *The Marionette* (1918/19), für die Craig als Redakteur und Autor tätig ist. Dabei publiziert er unter seinem eigenen Namen, aber auch unter diversen Pseudonymen, wie Adolf Furst, John Semar,

701 Craig: Daybook 1, Eintrag vom 14. März 1910, zit. nach Spieckermann (1998), 31.

702 Vgl. hierzu Eynat (1980).

703 Vgl. hierzu Rood (1983).

704 Craig (1983 II), 97.

Edward Edwardovitch, Julius Oliver oder John Balance nicht zuletzt, um die Anzahl der Beitragenden zu erhöhen. Vor allem *The Mask*, deren Beiträge theoretisch, historisch und interdisziplinär ausgerichtet sind, erfährt internationale Beachtung und trägt dazu bei, Craigs Ideen großräumig bekannt zu machen. Einer der bedeutendsten Texte dieser Zeit ist der Essay *The Actor and the Über-Marionette*, der 1908 im zweiten Heft des ersten Bandes von *The Mask* erscheint und rasch europaweit an Einfluss gewinnt. In diesem Text stellt Craig erstmals seine Ideen zur Über-Marionette einer breiten Öffentlichkeit vor; eine Figur, die, so das frühe Postulat, die Schauspieler*in auf der Bühne ersetzen soll. 1911 veröffentlicht Craig die Textsammlung *On the Art of the Theatre*, die seine bis zu diesem Zeitpunkt wichtigsten Aufsätze aus der Zeitschrift *The Mask* enthält. Das Buch erzielt eine hohe Auflage und wird zudem in mehrere Sprachen übersetzt. Mit seinen *Dramas for Fools* (1915/1916) verfasst Craig darüber hinaus eine Serie von Puppenstücken, für deren Umsetzung er konventionelle Marionetten wählt.

1908 verpflichtet Konstantin Stanislawski Craig, *Hamlet* am Moskauer Künstler Theater zu inszenieren. Die Produktion, für die Craig auch die Kostüme und das Bühnenbild fertigt, wird vier Jahre dauern und Produktionskosten von etwa 14.000 Pfund in Anspruch nehmen und nach ihrer Fertigstellung über 400 Vorstellungen spielen. *Hamlet* wird Craigs berühmteste Inszenierung bleiben, was sich auch in der umfassenden Sekundärliteratur niederschlägt. 1913 erfolgt die sich einmal mehr gegen einen Bühnenrealismus stark machende Publikation *Towards a new Theatre*, die 40 Bühnenbildentwürfe der Moskauer Produktion beinhaltet. 1919 erscheint das Buch *The Theatre Advancing*, 1923 erfolgt die Publikation *Scene* mit einer Sammlung von Skizzen, Bühnenmodellen, Radierungen und Essays zu Craigs Idee einer kinetischen Bühne. 1926 verwirklicht Craig am Königlichen Theater in Kopenhagen mit Ibsens *Die Kronprätendenten* seine letzte Arbeit als Regisseur. In der Folge verlagert sich Craig, seinem Motto von 1909 folgend – „I want time to study the theatre. I do not want to waste time producing plays“⁷⁰⁵ –, vorwiegend auf das Schreiben. Ab Mitte der 1920er-Jahre entstehen vor allem theaterhistorische Studien, so etwa über die *Commedia dell'arte* (1934) und die Architektur italienischer Renaissance-Theater (1926). Weiters veröffentlicht Craig eine Reihe von Essay-Bänden, Monografien zu seiner Mutter (1932) und Henry Irving (1930) sowie schließlich seine eigene Autobiografie *Index to the Story of my Days* (1957). Darüber hinaus erscheinen Bände mit Zeichnungen und Holzschnitten für das Theater. 1966 stirbt Craig im Alter von 95 Jahren.

705 Craig: *Daybook* 1, Eintrag vom 18. September 1909, 151, zit. nach Degli Esposti (2015), 14.

Bei den nachfolgenden Überlegungen wird vor allem Craigs Konzeption der Über-Marionette, „his most intriguing creation“⁷⁰⁶, im Zentrum stehen. Hierfür werde ich verschiedene seiner Texte, vor allem aber den Essay *The Actor and the Über-Marionette* in den Blick nehmen. Dabei gilt es der These nachzugehen, dass die Über-Marionette in Craigs Visionen nicht nur als Gegenstand oder als Metapher, sondern darüber hinaus auch als ein Zustand begriffen werden kann: nämlich als ein solcher des Somnambulismus bzw. der somnambulen Trance. Einer solchen Lesart zufolge wäre die Über-Marionette in erster Linie durch eine Bewusstseinsveränderung gekennzeichnet, wodurch sie in den Kontext der Verhandlung psychowissenschaftlicher Phänomene im Theater um 1900 rückt. Mit dem Fokus auf die somnambule Trance findet die vorliegende Studie ihren Abschluss. Dabei wird bei der finalen Analyse einmal mehr deutlich werden, dass Craig – wie auch Coquelin, Archer und Martersteig – kaum konkrete Handlungsanweisungen für empirische Schauspieler*innen entwickelt, sondern primär visionäre Überlegungen zum Theater anstellt, deren konkrete Umsetzung nicht immer möglich ist oder auch nur anvisiert wird. Nichtsdestotrotz ist analog zu den Theateravantgarden um 1900 der tatsächliche Reformwillen bei Craig deutlich stärker ausgeprägt als bei den anderen hier untersuchten Theoretikern. Diese Spanne aus theoretischen Überlegungen und praktischen Umsetzungen gilt es zu berücksichtigen.

Im Gegensatz zu den bisher behandelten Autoren existiert in Bezug auf Craig bereits eine umfassende wissenschaftliche Auseinandersetzung sowohl in Form zahlreicher Monografien als auch Artikeln. Eine Zusammenführung des Craig'schen Gedankenguts mit psychowissenschaftlichen Fragestellungen hat in der bisherigen wissenschaftlichen Auseinandersetzung allerdings nicht stattgefunden. Craigs Über-Marionette war und ist jedoch häufig im Fokus der Forschung. Diese wird daher, wo sinnvoll, herangezogen werden.

Craigs Überlegungen zum Theater

Art, as we have said, can admit of no accidents. That, then, which the actor gives us, is not a work of art; it is a series of accidental confessions.⁷⁰⁷

Am Beginn des Essays zur Über-Marionette von 1908 steht wie schon bei Coquelin die Frage, ob Schauspiel als eigene Kunstform angesehen werden kann. Craig nimmt hierzu eine eindeutige Position ein, wenn

706 Le Bœuf (2010), 102.

707 Craig (1968 III), 58.

er klarstellt: „Acting is not an art. It is therefore incorrect to speak of the actor as an artist.“⁷⁰⁸ Um seine Position zu untermauern, führt Craig mehrere ineinandergreifende Argumente an. Zuvorderst verweist er auf die Unkontrollierbarkeit und damit Zufälligkeit der Schauspielkunst als grundsätzlichen Widerspruch zu ihrem möglichen Kunstcharakter. So der englische Theoretiker: „For accident is an enemy of the artist. Art is the exact opposite of pandemonium, and pandemonium is created by the tumbling together of many accidents. Art arrives only by design.“⁷⁰⁹ Kunst basiere folglich auf Design, im Sinne eines konzeptuell ausgerichteten Kunstschaffens, und schließe jegliche Form von Unordnung oder Zufälligkeit aus. Das bringe jedoch mit sich, dass nur diejenigen Materialien für die Künste nutzbar seien, die sich Berechnung und Design gänzlich unterwerfen ließen, aber, so der Einspruch Craigs: „Man is not one of these materials.“⁷¹⁰

Hatte gerade der Umstand der eigenen Materialhaftigkeit Coquelin dazu gedient, eine innere Dualität der Schauspieler*in anzunehmen, die nicht zuletzt *le un* eine absolute Kontrolle über sich selbst ermöglichen und der Schauspieler*in damit ihren Künstler*innen-Status sichern sollte, so gerät bei Craig gerade dieser Materialcharakter der Schauspieler*in zum Hindernis. Diese Differenz in der Bewertung liegt in der unterschiedlichen Auffassung der möglichen Kontrollierbarkeit des Körpers sowie der Emotionen begründet. In Coquelines und letztlich auch schon in Diderots Konzept wurde der Körper der Schauspieler*in und die ganze Sphäre der Emotionalität als ein Teil des Menschen imaginiert, den es nicht nur zu kontrollieren gelte, sondern dessen absolute Kontrolle auch möglich sei. So hatte Coquelin optimistisch klargestellt: „Er [der Schauspieler, R. B.] hat das Lachen, die Thränen, den Schreck in seiner Gewalt; er braucht nicht zu warten, bis er selbst ergriffen ist oder die Gnade von oben ihn erleuchtet.“⁷¹¹ Die Unterwerfung des Körpers und der Leidenschaften sei also für die Schauspieler*in ganz im Sinne eines

708 Craig (1968 III), 55. Darüber hinaus fehle es dem Theater insgesamt an unverrückbaren, konstitutiven Gesetzen, wie sie die anderen Künste aufwiesen. Dieses Fehlen verbindlicher Gesetzmäßigkeit habe bezüglich Schauspiel zur Folge, dass es nicht unterrichtet werden könne, sondern einzig vom individuellen Talent abhängt, so Craig in einem Brief an seine Mutter: „Acting cannot be taught. And as it cannot be taught, acting will ever remain one of those beautiful chance products which seldom are seen in their full beauty.“ (Craig (1983 I), 80)

709 Craig (1968 III), 55.

710 Craig (1968 III), 56.

711 Coquelin (1883), 22; „Il commande au rire, aux larmes, à l'épouvante; il n'a pas besoin d'attendre qu'il soit saisi lui-même et que la grâce d'en haut l'illumine.“ (Coquelin (1880), 25)

aufklärerischen Menschenbildes nicht nur notwendig, sondern auch bewältigbar.

Auf eine solche Möglichkeit absoluter Selbstkontrolle und deren Folgen für die Schauspielkunst Bezug nehmend, räumt auch Craig ein:

[...] *if* you could make your body into a machine, or into a dead piece of material such as clay; and *if* it could obey you in every movement for the entire space of time it was before the audience; and *if* you could put aside Shakespeare's poem – you would be able to make a work of art out of that which is in you. For you would not only have dreamt, you would have executed to perfection; and that which you had executed could be repeated time after time without so much difference as between two farthings.⁷¹²

Doch gerade gegen die Möglichkeit einer solchen vollständigen Disziplinierung der Schauspieler*in, sei es durch sich selbst oder eine andere Person, argumentiert Craig, wenn er nicht nur ihre Durchführbarkeit in Frage stellt, sondern auch ihren grundsätzlichen Widerspruch zur menschlichen Natur hervorhebt, denn: „The whole nature of man tends toward freedom; he therefore carries the proof in his own person that as *material* for the Theatre he is useless.“⁷¹³ Weil also der Mensch prinzipiell nach Freiheit strebe, kann er nicht in dem Ausmaß diszipliniert werden, wie es notwendig wäre, um als Material für die Kunst geeignet zu sein.⁷¹⁴ Dabei versteht Craig Freiheit sowohl im Sinne von Selbstbestimmung als auch als „Eigensinn und [...] Eigenwilligkeit des Körpers.“⁷¹⁵ Gerade diese Eigenwilligkeit des Körpers stehe jedoch einer möglichen Selbstdisziplinierung der Schauspieler*in im Wege. Dahingehend betont er: „even if the actor were to present none but the ideas which he himself should compose, his nature would still be in servitude; his body would have to become the slave of his mind; and that, as I have shown, is what the

712 Craig (1968 III), 70f; Herv. i. O.

713 Craig (1968 III), 56; Herv. i. O.

714 Ähnlich verhält es sich mit dem Verhältnis von Schauspieler*in und Schriftsteller*in, denn auch hier stünde die Funktion der Schauspieler*in im Widerspruch zu ihrem Freiheitsstreben. So Craig: „But all the time, and however long the world may last, the nature in man will fight for freedom, and will revolt against being made a slave or medium for the expression of another's thoughts.“ (Craig (1968 III), 60). Auch Coquelin und andere Schauspieltheoretiker hatten sich gegen die Vorstellung gewehrt, die Schauspieler*in könne als Sprachrohr – als „perroquet“ – der Dichter*in betrachtet werden. Im Gegensatz aber zu Craig versuchten sie diese Vorstellung zu entkräften, indem sie dafür argumentierten, Schauspiel als eigenständige künstlerische Leistung zu werten. Dadurch sei die Schauspieler*in der Dichter*in als Künstler*in ebenbürtig.

715 Wild (2011), 75.

healthy body utterly refuses to do.“⁷¹⁶ Kurzum: „the human body refuses to be an instrument, even to the mind which lodges in that body.“⁷¹⁷ Ohne diese notwendige Disziplinierung jedoch, sei all das, was man auf modernen Bühnen sehen könne, „of an accidental nature“, denn: „The actions of the actor's body, the expression of his face, the sounds of his voice, all are at the mercy of the winds of his emotions [...].“⁷¹⁸ Dabei unterscheidet Craig zwar zwischen besonders talentierten Schauspieler*innen, wie beispielsweise dem von ihm verehrten Henry Irving oder Eleonora Duse, und dem seiner Meinung nach geringen Niveau der großen Menge an Schauspieler*innen. Seine Argumentation richtet sich aber dennoch gegen Schauspieler per se.

Diese grundsätzliche Schwierigkeit, die Schauspieler*in als Material für das Theater verwenden zu können, habe weitreichende Konsequenzen: Nicht nur sei sie nicht als Künstler*in zu betrachten, sondern auch das gegenwärtige Theater könne nicht als Kunst gelten. Denn der Schauspieler ruiniere, so Craig, durch seine Emotionalität das kalkulierte künstlerische Design: „His limbs refuse, and refuse again to obey his mind the instant emotion warms, while the mind is all the time creating the heat which shall set these emotions afire.“⁷¹⁹ Das Zitat macht deutlich, dass Craig einen klar getrennten Dualismus von kaltem Geist und heißer Emotionalität, wie er sowohl Coquelins als auch Diderots Theorien bestimmte, über dessen Widerspruch zum menschlichen Freiheitsstreben hinaus insofern für unmöglich hält, als es doch gerade der Geist sei, der die Emotionen allererst „in Brand setzte“. Die Unterwerfung von Geist und Emotion erfolge daher wechselseitig: Der Geist, als der kreierende Teil, vermöge zwar einerseits Körper und Emotionen seinen Konzepten zu beugen, zugleich sei er aber auch umgekehrt den Emotionen unterworfen, die er wiederum selbst triggere. Denn die in der psychologischen Figurenarbeit zum Einsatz kommende Imagination führe zwangsläufig dazu, dass die Schauspieler*in die imaginierten Emotionen auch unmittelbar fühle.⁷²⁰ So Craig weiter:

the mind bringing the face for a few moments into thorough subjection, is suddenly swept aside by the emotion which has grown hot through

716 Craig (1968 III), 60f.

717 Craig (1968 III), 48.

718 Craig (1968 III), 56.

719 Craig (1968 III), 56.

720 Die Einbildungskraft, als das für die Imagination zuständige Vermögen, nimmt bereits bei Kant eine Zwischenposition zwischen Verstand und Sinnlichkeit ein. Auch Archer hatte in seiner Auseinandersetzung mit Imagination auf die Macht der Einbildungskraft verwiesen, reale Emotionen hervorzurufen.

the action of the mind. Instantly, like lightning, and before the mind has time to cry out and protest, the hot passion has mastered the actor's expression.⁷²¹

Craigs Zitat, das sich wie ein Ideal der Martersteig'schen Transfiguration liest, beschreibt somit zwar auch einen Dualismus aus „mind“ und „emotion“, allerdings einen solchen, bei dem der Geist notwendig, und nicht unverschuldet, der „hot passion“ unterliegt: „now it is entirely at the mercy of emotion, and crying out to it: „Do with me what you will!“⁷²² Indem Craig folglich die Schauspieler*in vor dem Hintergrund des psychologisch-einfühlsamen Schauspielstils seiner Zeit als unkontrollierbar denkt, stimmt er zwar mit Verfechter*innen der heißen Schauspieler*in, allen voran Martersteig, überein, bewertet diesen Zustand aber konträr. Ist doch die daraus resultierende Ohnmacht des Geistes für Craig die Grundlage des künstlerischen Verfalls seiner Zeit:

Therefore the mind of the actor, we see, is less powerful than his emotion, for emotion is able to win over the mind to assist in the destruction of that which the mind would produce; and as the mind becomes the slave of the emotion it follows that accident upon accident must be continually occurring.⁷²³

Angesichts dieser mehrdimensionalen Mangelhaftigkeit der Schauspieler*in als Material setzt Craig seine Hoffnung ab 1905 darauf, ein neues Material für das Theater zu finden: „If you can find in Nature a new material, one which has never yet been used by man to give form to his thoughts, then you can say that you are on the high road towards creating a new art.“⁷²⁴ Dabei ist der vorgeschlagene Ausweg aus diesem Dilemma, den der englische Theoretiker 1908 ausformuliert, zweierlei Art: Entweder es kommt zu einer generellen Neudefinition von Schauspiel, wodurch die Einführung von Schauspiel und Emotion durchbrochen würde. So Craig: „They must create for themselves a new form of acting, consisting for the main part of symbolical gesture. To-day they *impersonate* an interpret; to-morrow they must *represent* an interpret; and the third day they must create.“⁷²⁵ Dahingehend betont auch Christopher Innes, Craigs „argument was against the „actor,“ but not against the human performer per se. He rejected the conventional approach to acting, together with

721 Craig (1968 III), 57.

722 Craig (1968 III), 57.

723 Craig (1968 III), 57.

724 Craig (1968 III), 73; Herv. i. O.

725 Craig (1968 III), 61; Herv. i. O.

those trained in it who were unable to rise above its vices.⁷²⁶ Alternativ aber möge die Schauspieler*in ihren Platz für ein tauglicheres Material räumen, ein „material which can be entirely enslaved“⁷²⁷: die Über-Marionette. „Then“, so visioniert Craig, „shall we no longer be under the cruel influence of the emotional confessions of weakness which are nightly witnessed by the people and which in their turn create in the beholders the very weakness which are exhibited.“⁷²⁸ Die Über-Marionette ist folglich „Craig’s answer to the actor’s inborn incapacity to control emotion.“⁷²⁹

Die Über-Marionette

[...] the Stage must be cleared of all its actors and actresses before it will again revive.⁷³⁰

I am nothing more than a puppet held by a string [...].⁷³¹

Nachdem Craig deutlich gemacht hat, dass die Schauspieler*in für das Theater als Material ungeeignet ist, kommt er zu seiner berühmt gewordenen Schlussfolgerung: „The actor must go, and in his place comes the inanimate figure – the Über-Marionette we may call him, until he has won for himself a better name.“⁷³² Die Über-Marionette, die in ihrer Bezeichnung, wie wiederholt in der Sekundärliteratur festgestellt, wohl an Nietzsches Übermensch angelehnt ist, wird in der Folge als ideale Bühnenfigur die Rezeption Craigs bestimmen.⁷³³ Neben dem Essay *The Actor and the Über-Marionette*, welcher „der Depersonalisierung des Mediums

726 Innes (1998), 122f.

727 Handschriftlicher Brief Gordon Craigs an Eward Hutton, März oder April 1908, Dorothy Nevile Lees Collection, British Institute, Florenz, zit. nach Spieckermann (1998), 55; Herv. i. O.

728 Craig (1968 III), 84.

729 Eynat (1980), 179.

730 Craig (1968 III), 76.

731 „Bertha“, zit. nach Janet (1901), 147.

732 Craig (1968 III), 81.

733 So stellt etwa Eynat fest: „The term „über-marionette“ is itself analogous to Nietzsche’s *Übermensch*: it is a figure that surpasses the puppet in beauty and expressivity – not an imitation of man but the symbol of man, and its role is to convey eternal, spiritual values.“ (Eynat (1980), 178)

Hinsichtlich Craigs Bewunderung für Nietzsche sei folgende Textstelle zitiert, die auf seine Zeit als Schauspieler Bezug nimmt: „Goethe, Nietzsche, Lamb, Coleridge, Ruskin, Tolstoi, Wagner – I was beginning to read what they had to say. And I became attentive. [...] But that fellow Nietzsche! Damn him – for his attack on Wagner – for his impertinence to all

„Schauspieler“ europaweit zum Durchbruch⁷³⁴ verhalf, sind vor allem Craigs *Über-Marions*-Bände relevant. Hierbei handelt es sich um zwei unveröffentlichte Notizbücher aus den Jahren 1905 und 1906, die in der Sammlung „Gordon Craig“ der Bibliothèque de l’Arsenal, Department des Arts et des Spectacles der Bibliothèque Nationale, in Paris einzusehen sind. In ihnen entwickelt der Autor konkrete Projektideen für ein Über-Marionettentheater und hält sie in Skizzen fest. Darüber hinaus finden sich auch in späteren Texten Craigs wiederholt Bezugnahmen auf die Über-Marionette bzw. Ergänzungen zu ihr.

Craigs konkrete Beschäftigung mit Marionetten wurde mitunter durch Arthur Symons’ Auseinandersetzung mit dem französischen Symbolismus und dessen Text *An Apology for Puppets* (1897) angeregt.⁷³⁵ Nach Craig stamme die Über-Marionette, wie auch die Marionette überhaupt, von den Steinbildern antiker Tempel bzw. von beweglichen religiösen Figuren ab und habe damit einen sakralen Ursprung. Als Repräsentationen von Göttern komme sie in allen Religionen vor. Marionetten sind also ein transkulturelles sowie transreligiöses Phänomen. Dahingehend führt Craig aus:

There you will have seen him hanging upon the Cross. And many Christians love him; he is interpreting the Drama of the Poets – Man and God. Or you have caught a glimpse of him in some temple in the Far East, enacting a more serene drama [...].⁷³⁶

Ihre Vorläufer wurden, so der englische Theatertheoretiker, in religiös-theatralen Zeremonien eingesetzt, in denen Craig auch den Ursprung des Theaters verortet, „and it was just in these ceremonies, these silent rites and movements, and not, as was once upon a time asserted, in the words of the poets, that the theatre had its birth being born of motion, not of sound.“⁷³⁷ Dieser Abstammung geschuldet verfüge die Über-Marionette über eine „noble artificiality“⁷³⁸, denn, so Craig: „The marionette appears to me to be the last echo of some noble and beautiful art of a past

theatres – for his contempt for the actor. Let’s look at him again and see what he really has to say.

I looked again, and became livid with fury...

He was actually right!“ (Craig (1932), 123f.). Vgl. hierzu auch Spieckermann (1998), 163.

734 Bosse (2011), 880f.

735 Vgl. Hubbard (2003).

736 Craig (1921 IV), 108.

737 Craig (1977), 63.

738 Craig (1968 II), 35.

civilization.⁷³⁹ An anderer Stelle spricht er explizit von Über-Marionetten als Idole.⁷⁴⁰

Im Gegensatz zur gewöhnlichen Marionette, die inzwischen weitgehend zu einem Spielzeug der Menschen degeneriert sei und lediglich nur noch Unterhaltungszwecken diene – „he is to-day a rather degenerate form of a god“⁷⁴¹ –, soll die Über-Marionette, die es in ihrer heutigen Form erst neu zu kreieren gelte, noch in einer direkten Verbindung zu ihrem sakral-rituellen Ursprung stehen. Die Über-Marionette wurde von Craig folglich nicht nur in Abgrenzung zur realen Schauspieler*in, sondern auch zur herkömmlichen Marionette entwickelt, worauf auch Bosse verweist: Craigs „„Über-Marionette“ schrieb sich ein in die den Konkurrenz- und Innovationsdruck permanent steigende Überwindungsrhetorik der Avantgarden, stellte Craig sie doch als Überwinderin der konkreten, gegenüber dem Menschen *verkleinerten* Marionette der Volkstradition vor.“⁷⁴²

Wie konkret die Über-Marionette gedacht werden muss, variiert zu den verschiedenen Zeitpunkten von Craigs Auseinandersetzung mit ihr. Zwischen 1905 und 1908, in der Zeit also zwischen dem Entstehen der *Über-Marions*-Notizbücher bis zur Veröffentlichung des Über-Marionetten-Aufsatzes, weisen Notizen auf den Wunsch ihrer tatsächlichen Umsetzung hin. So berichtet er Martin Shaw 1905 zuversichtlich: „Expect to receive wonderful news within 3 months. I may then have my own theatre and my own company. NOT ACTORS but a CREATURE of my own invention.“⁷⁴³ Spieckermann konstatiert zwar, dass das Scheitern der Dresdner Pläne im Juli 1906 auch das Ende des Über-Marionettenprojektes in künstlerischer Hinsicht bedeutete, vermutet aber, dass Craig beim Verfassen des Aufsatzes 1907 noch auf eine Umsetzung der Über-Marionette in der Zusammenarbeit mit Isadora Duncan hoffte. Diese Hoffnung zerschlug sich allerdings noch im selben Jahr durch den Bruch mit Duncan.⁷⁴⁴ In der Tat schreibt Craig 1907: „I wish to leave all open and to make no definite rules as to how and by what means these movements are to be shown. This alone let me tell you. I have thought of and begun to make my instrument, and through this instrument I intend soon to venture in my quest of beauty.“⁷⁴⁵ Im Zuge dieses Prozesses erstellt

739 Craig (1968 III), 82.

740 Craig (1921 I), 20.

741 Craig (1968 III), 82.

742 Bosse (2011), 881; Herv. i. O.

743 Craig A. (1968), 198, zit. nach Innes (1998), 111; Herv. i. O.

744 Für den genauen Hergang dieser Ereignisse siehe Spieckermann (1998), 191f.

745 Craig (1968 II), 50.

Craig nicht nur konkrete Skizzen der Über-Marionette, sondern ergänzt diese auch durch zusätzliche Angaben, wie beispielsweise geplante Größen.⁷⁴⁶ Unklar bleibt bis heute, wie Craig sich deren selbstständige Bewegung vorstellte; eine Forschungslücke, die, so Spieckermann, „nicht ohne weiteres Material geschlossen werden kann.“⁷⁴⁷

Die Idee, Schauspieler*innen durch unbelebte Gegenstände ersetzen zu wollen, findet sich nicht nur bei Craig, sondern tritt Ende des 19. Jahrhunderts auch bei anderen Künstler*innen auf, so vor allem bei den französischen Symbolisten Stéphane Mallarmé, Alfred Jarry und Maurice Maeterlinck, in den Robotervisionen der Futuristen, den Bauhaus Theaterprojekten oder bei den russischen Konstruktivist*innen. In diesem Sinne schreibt etwa Maeterlinck: „Wird das menschliche Wesen durch einen Schatten ersetzt, einen Reflex, eine Projektion symbolischer Formen oder durch ein Wesen, das sich wie ein lebendiges verhält, ohne doch zu leben? Ich weiß es nicht; die Abwesenheit des Menschen scheint mir allerdings unerlässlich.“⁷⁴⁸ Diese Affirmation von Marionetten, Puppen und Objekten geht mit einer Retheatralisierung des Theaters einher, wie sie europaweit gefordert wird und eine Abkehr vom Naturalismus sowie ein Streben nach Abstraktion zur Folge hat.⁷⁴⁹ Dieses Abstraktionsstreben schloss auch den Schauspieler mit ein, der „durch *Depersonalisierung* zum „perfekten“ Zeichenträger, zum „reinen“ *Medium* modelliert werden“ sollte: „Sein phänomenaler Körper sollte hinter dem semiotischen Körper der Figur verschwinden oder, radikaler, ersetzt werden durch eine eindeutig artifizielle, rein semiotische Figur.“⁷⁵⁰

Anke Bosse unterscheidet drei Funktionen der Marionette als Simulakrum um 1900: erstens die Marionette als *konkrete* Puppe, die in einer bis in die Antike zurückreichenden europäischen Volkstradition verankert ist. Dazu Bosse:

In diachroner Extension darauf zuzugreifen war attraktiv, weil die Marionette „reines Zeichen“, rein semiotischer Körper ist. Attraktiv auch, weil sie, evident artifiziell, dem eminent wirkungsästhetischen Effekt hat, die mit-schaffende Imagination des Zuschauers herauszufordern.⁷⁵¹

746 So sollen die Über-Marionetten eine durchschnittliche Größe von viereinhalb bis fünf Fuß, Helden oder herausragende Figuren fünf bis fünffeinhalb Fuß und Götter sechseinhalb Fuß aufweisen. Es handelt sich dabei folglich um Größen zwischen 1,37 Meter und 1,98 Meter. Vgl. hierzu Spieckermann (1998), 161.

747 Spieckermann (1998), 174.

748 Maeterlinck (1991), 370f.

749 Vgl. hierzu auch Bosse (2011); Kiefer (2004).

750 Bosse (2011), 878; Herv. i. O.

751 Bosse (2011), 879.

Zweitens die Marionette als *ästhetisches Modell* im Depersonalisierungsprozess des Mediums Schauspieler*in sowie drittens als Metapher innerhalb eines anthropologischen Diskurses: „Von einem Marionettenspieler an Draht oder Faden geführt, steht sie als Metapher für Determinismen menschlicher Existenz [...]“⁷⁵² Bei Craig finden sich alle drei Funktionen. So will er nach dem anfänglichen Fokus auf die Über-Marionette als konkreten Gegenstand diese ab 1911, mitunter wohl aufgrund des Scheiterns des Dresdner-Projektes, zunehmend metaphorisch als eine andere Art von Schauspiel und damit jede andere Form der Interpretation als Missverständnis verstanden wissen. Dahingehend fragt er 1912 in seinem Aufsatz *Gentlemen, The Marionette!*:

What the wires of the Über-Marionette shall be, what shall guide him, who can say? I do not believe in the mechanical, nor in the material. The wires which stretch from Divinity to the soul of the poet are wires which might command him. Has God no more such threads to spare – for one more figure? [...]

And did you think when I wrote five years ago of this new figure who should stand as symbol of man – and when I christened him the Über-Marionette – to see real metal or silken threads? I hope that another five years will be long enough time for you to draw those tangleable wires out of your thoughts.⁷⁵³

1920 ergänzt er angesichts der anhaltenden Debatte über das Wesen der Über-Marionette im Zuge einer Neuauflage des Textes: „I see now it will run into ten – or eleven.“⁷⁵⁴ In seiner Biografie zu Henry Irving schließlich, die er 1930 publiziert, hält der Autor fest, dass Irving von allen ihm bekannten Schauspieler*innen der Über-Marionette am nächsten gekommen sei, was erneut für deren Interpretation als bestimmter Schauspielstil spricht.⁷⁵⁵ Dieser Selbstdeutung folgend wurde die Über-Marionette in der Sekundärliteratur zunächst vorwiegend als Metapher

752 Bosse (2011), 879.

753 Craig (1921 IV), 110f. Aufgrund dieser scheinbaren Widersprüchlichkeit warfen Kritiker*innen Craigs Visionen immer wieder vor, diffus, unpraktikabel und zu fantastisch zu sein und bezichtigten seine Texte darüber hinaus der Inkonsistenz. So Spieckermann: „Der Makel des Theoretikers, der die Voraussetzung für eine Umsetzung seiner Ideen in die theatrale Realität nicht berücksichtigt, haftete ihm sein Leben lang an.“ (Spieckermann (1998), 2)

754 Craig (1921 IV), 111.

755 So Craig: „[...] indeed, Irving was the nearest thing ever known to what I have called the Übermarionette.“ (Craig (1930), 32, zit. nach Spieckermann (1998), 159). In ähnlicher Weise äußerte sich Craig jedoch bereits 1907 in dem Aufsatz *The Artist of the Theatre of the Future*. Darüber hinaus

für eine disziplinierte Form von Schauspiel interpretiert. Dahingehend stellte etwa Denis Bablet 1962 fest: „Die Übermarionette, das ist der Schauspieler, der sich durch die Aneignung bestimmter Eigenschaften der Marionette von seinen Zwängen befreit hat.“⁷⁵⁶ Ähnliche Schlussfolgerungen zogen auch nachfolgende Theoretiker*innen, wie beispielsweise Christopher Innes⁷⁵⁷ oder Rebecca Rovit, wenn etwa Letztere in ihrer Dissertation 1989 postulierte, die Über-Marionette sei als „metaphor for the actor whose physical control is complete“⁷⁵⁸ aufzufassen, und auch Thomas und Sally Leabhart sprachen von den „puppet qualities“⁷⁵⁹, die Schauspieler*innen aufzuweisen hätten. Diese gängige Lesart änderte sich erst Ende der 1980er-Jahre, als ein vermehrter Einbezug der *Über-Marions*-Notizbücher die Einsicht festigte, dass Craig temporär eine tatsächliche Umsetzung der Über-Marionette im Sinn gehabt hatte.⁷⁶⁰ Vor allem Thomas Spieckermann rekonstruierte in seiner gründlich recherchierten Studie Mitte der 1990er-Jahre die Entwicklung der Über-Marionette aus Craigs genereller Beschäftigung mit Marionetten, die ab 1905 einsetzte und zu Beginn die Idee eines transportablen, hölzernen Theaters für Marionettenaufführungen einschloss.⁷⁶¹ Dabei kam er zu dem Schluss, dass die Über-Marionette zunächst nicht als Metapher, sondern als mechanisches Instrument gedacht war, um in einem neu zu entwickelnden Theater die menschliche Schauspieler*in zu ersetzen.⁷⁶² Ähnliche Schlussfolgerungen zogen vor ihm bereits Olaf Laksberg und Irène Eynat-Confino, welche die Über-Marionette als „an outsize marionette [...] only slightly smaller than the human being [...] round, made of wood, and padded“⁷⁶³ beschrieb. Patrick Le Boeuf schließlich verfolgte

hatte er Irving 1918 in einem seiner Texte in der Zeitschrift *The Marionette* als „masked marionette“ bezeichnet. (Craig (1918), 170)

756 Bablet (1966), 134.

757 Für Christopher Innes ist die Über-Marionette „a Western equivalent to the highly trained actors of the No-drama“ (Innes (1998), 125).

758 Rovit (1989), 183.

759 Leabhart & Leabhart (2017), 37.

760 Vgl. hierzu u. a. Eynat-Confino (1987), Spieckermann (1998), Laksberg (1993) und Grund (2003). Die Deutung der Über-Marionette als eine Form des Schauspiels wird aber auch weiterhin vertreten, so bspw. von Degli Esposti, wenn sie schreibt: „The Über-Marionette is not a puppet but a living performer who is the result of the fusion of a human being who is dead to all imperfections (the smoke and steam of mortality) with the perfection of the marionette (the fire of the gods and demons).“ (Degli Esposti (2015), 23)

761 Vgl. hierzu Spieckermann (1998), 160f.

762 Vgl. hierzu Spieckermann (1998), 162.

763 Eynat-Confino (1987), 92.

in einem 2010 auf der Basis von neu erschlossenem Material der französischen Nationalbibliothek publizierten Aufsatz die These, dass die Über-Marionette von Craig als Ganzkörperpuppe vorgesehen war, die von einer in ihr verborgenen Schauspieler*in geführt hätte werden sollen.⁷⁶⁴ Die Über-Marionette sei folglich Puppe und Mensch zugleich. Hierfür spreche nicht nur ein 1910 im *Kansas City Star* publiziertes Interview mit einem ehemaligen Mitarbeiter Craigs, Michael Carmichael Carr, sondern auch der Umstand, dass Craig in seinen Notizbüchern und Briefen um 1905 wiederholt davon spricht, in England passende Über-Marionetten zu finden, zu trainieren und mit einer monatlichen Gage von 160 Mark zu bezahlen.⁷⁶⁵ Zudem hätte Craig unter seinem Pseudonym Adolf Furst selbst den Hinweis auf eine solche Option gegeben, wenn er mit Verweis auf die „distinguished authority [...] Pothein“ ausführte, dass die Griechen „life size figures [...] each of which contained a manipulator [...] unlike Mr. Craig’s uber marionette“⁷⁶⁶ verwendet hätten.

Die eingehende Analyse der Craig’schen Schriften legt den Schluss nahe, dass beide Interpretationen sowie auch Le Boeufs Mischform berechtigt sind, da sie zum einen auf je unterschiedliche Phasen in Craigs Auseinandersetzung fokussieren und zum anderen Craig beide Möglichkeiten auch zeitgleich nicht auszuschließen schien. Zugleich legt sein berühmter Aufsatz zur Über-Marionette aber noch eine dritte Variante nahe. So erlauben verschiedene Textstellen die Interpretation, dass es sich bei dieser auch um einen Zustand handeln könnte, in den die Schauspieler*in gerät – einen solchen nämlich der Trance bzw. des tranceartigen Somnambulismus, in welchem der Mensch temporär sein Ichbewusstsein verliert. Dass er dabei selbst nie mit Somnambulismus experimentiert hat, auch wenn er sich für seine Schauspieler*innen in Moskau explizit einen Zustand der Ekstase gewünscht hätte, und die von ihm diesbezüglich gelegte Spur daher lediglich eine neben anderen ausmacht, steht einer solchen Lesart der Über-Marionette nicht entgegen. Ist doch die Über-Marionette insgesamt unausgeführt geblieben.

764 Vgl. hierzu Le Boëuf (2010).

765 Vgl. hierzu Le Boëuf (2010), 105.

766 Craig (1977), 64.

Die Über-Marionette als Somnambul*in

Sicher kann man behaupten, dass ein Somnambuler nur eine mechanische Puppe ist; dann aber müssen wir das von jedem Geschöpf sagen.⁷⁶⁷

Eine scheinbar beiläufige Präzisierung in der Beschreibung der Über-Marionette führt auf die Spur, dieselbe als Bewusstseinszustand zu deuten. So fügt Craig in der Differenzierung von Marionette und Über-Marionette mit Blick auf Letztere hinzu: „Its ideal will not be the flesh and blood but rather the body in trance – it will aim to clothe itself with a death-like beauty while exhaling a living spirit.“⁷⁶⁸ Für den „Körper in Trance“ als Ideal der Über-Marionette können mehrere Bezugsrahmen hergestellt werden. Zum einen kann unter einem solchen tranceartigen Zustand eine spirituelle Trance verstanden werden, wie sie als Technik des Übergangs (lateinisch *transire* = hinübergehen, überschreiten) in vielen Kulturkreisen vorkommt, so beispielsweise bei schamanistischen Ritualen. Ohne Zweifel sympathisiert Craig nicht nur mit den rituellen Praktiken anderer Völker, sondern verortet auch in diesen seine Ursprungsnarrative der Über-Marionette, wo Kunst und Religion noch eng verwoben waren. Dabei zeigt er sich insbesondere von religiösen Zeremonien und Praktiken des alten Ägyptens⁷⁶⁹, aber auch der griechischen Antike, des asiatischen Raums – vornehmlich des japanischen Theaters –, Indiens und nicht zuletzt der indigenen Bevölkerung Nordamerikas⁷⁷⁰ beeindruckt; eine

767 Janet (2013 III), 183.

768 Craig (1968 III), 85.

769 So schreibt Craig: „Look at any limb ever carved by the Egyptians, search into all those carved eyes. They will deny you until the crack of doom. Their attitude is so silent that it is death-like.“ (Craig (1968 III), 87). Auf den Aspekt der Todesähnlichkeit, die der englische Theoretiker auch für die Über-Marionette proklamiert, wird gesondert zurückzukommen sein. An anderer Stelle führt Craig mit Blick auf Ägypten und das antike Griechenland aus: „Both in Egypt and Greece many little jointed figures have been found, in wood, ivory and terra cotta, the heads set upon a pivot which permitted movement; the limbs jointed that they might be moved by means of a string.“ (Craig (1977), 63). Zitate wie diese machen deutlich, dass Craig einen sehr weiten Theaterbegriff vertrat, der jegliche Art religiöser Zeremonien vor Publikum einschloss.

770 So schwärmt Craig von den Männern Amerikas, die in Zeltstädten leben: „And in each city not one or two men called „artists“ whom the rest of the city looked upon as ne'er-do-well idlers, but many men chosen by the community because of their higher powers of perception – artists. For that is what the title of artist means: one who perceives more than his fellows, and who records more than he has seen. And not the least amongs those artists was the artist of the ceremonies, the creator of the visions, the minister

Begeisterung, die mit dem kulturwissenschaftlichen Interesse um 1900 an frühen Hochkulturen sowie mit dem Wunsch der Theateravantgarden nach einer Reaktivierung älterer, nicht-literarischer Theaterformen, wie beispielsweise dem Tanz, der Commedia dell'arte oder auch dem Marionettentheater, übereinstimmt. Vieles deutet aber darauf hin, dass unter Trance auch ein hypnoider bzw. somnambuler Zustand verstanden werden muss, wie er um 1900 nicht nur in psychowissenschaftlichen Diskursen, sondern auch bereits in vielseitigen kulturell-künstlerischen Aneignungen eine zentrale Rolle spielte. Wenn es sich bei der rituellen und der somnambulen Trance auch aus Expert*innensicht um ähnliche Zustände handelt, so unterscheiden sich diese dennoch in den jeweiligen kulturellen Praktiken, Bezugsrahmen, Erscheinungsbildern und Deutungssystemen. Darüber hinaus ist auch die Frage relevant, ob die Trance mittels Hypnose von außen hervorgerufen wird und damit eine Befehlsgewalt impliziert oder ob es sich dabei um einen selbstinduzierten Zustand handelt. Denn gerade eine solche Steuer- und Kontrollierbarkeit somnambuler Trance prädestiniert diese für Craigs Ideal uneingeschränkter Manipulierbarkeit. Ungeachtet gewisser Differenzen ist auch die rituelle Trance als veränderter Bewusstseinszustand zu verstehen, der sowohl in der ethnologischen als auch in der psychologischen Forschung als Dissoziationsvorgang begriffen wurde und wird. Das verdeutlicht auch der Eintrag zu „Trance“ in der *Encyclopædia Britannica* von 1911, der neben der Nennung von „sleepwalking“ eine Reihe anderer Beispiele anführt:

extreme cases of melancholic lethargy and of anergic stupor, the deeper stages of hypnosis (see Hypnotism), the cataleptic state, the ecstasy of religious enthusiasts, the self-induced dream-like condition of the medicine-men, wizards or priests of many savage and barbarous peoples, and the abnormal state into which many of the mediums of modern spiritualistic seances seem to fall almost at will [...].⁷⁷¹

Der Begriff „Trance“ umfasst folglich Phänomene, die sich von spiritistischen Medien über (religiöse) Ekstasen bis hin zu allen Arten hypnoider Zustände erstrecken. Vor allem das Auftreten von automatischen

whose duty it was to celebrate their guiding spirit – the spirit of Motion.“ (Craig (1968 III), 86). Mit Letzteren dürfte Craig auf Schamanen anspielen. Eine ähnliche Rollenverteilung sieht er auch bei afrikanischen Völkern, wenn er vermerkt: „There, too, dwelt the great masters, not individuals obsessed with the idea of each asserting his personality as if it were a valuable and mighty thing, but content because of a kind of holy patience to move their brains and their fingers only in that direction permitted by the law – in the service of the simple truths.“ (86f.)

771 *Encyclopædia Britannica* (1911), 167.

Handlungen, wie automatisches Sprechen oder Schreiben, wird in der so genannten „mediumistic trance“, die in dem Eintrag neben der ekstatischen Trance im Vordergrund steht, über Dissoziationstheorien erklärt. Ein längeres Zitat aus dem Eintrag macht deutlich, dass das Verständnis dissoziativer Vorgänge jenem von Janet entspricht, wie es in den vorhergehenden Kapiteln ausgeführt wurde:

A striking feature of the mediumistic trance is the frequent occurrence of „automatic“ speech and writing; and this feature especially may be regarded as warranting the application of the theory of mental dissociation for its explanation, for such automatic speech and writing are occasionally produced by a considerable number of apparently healthy persons while in a waking condition which presents little or no other symptom of abnormality. In these cases the subject hears his own words, or sees the movement of his hand and his own hand writing, as he hears or sees those of another person, having no sense of initiating or controlling the movements and no anticipatory awareness of the thoughts expressed by the movements. When, as in the majority of cases, such movements merely give fragmentary expression to ideas or facts that have been assimilated by the subject at some earlier date, though perhaps seemingly completely forgotten by him, the theory of mental dissociation affords a plausible and moderately satisfactory explanation of the movements; it regards them as due to the control of ideas or memories which somehow have become detached or loosened from the main system of ideas and tendencies that make up the normal personality, and which operate in more or less complete detachment; and the application of the theory is in many cases further justified by the fact that the „dissociated“ ideas and memories seem in some cases to become taken up again by, or reincorporated with, the normal personality.⁷⁷²

Die Beschreibung des Vorgangs des automatischen Schreibens korreliert mit Beobachtungen, wie sie Binet und Janet in ihrer Forschung gemacht haben. Auch Janet hatte den Somnambulismus als Dissoziationsphänomen verstanden, bei dem abgespaltene unter- bzw. co-bewusste Empfindungen, Erinnerungen oder Eindrücke eine selbstständige Persönlichkeit zu bilden begannen. Nicht zuletzt ist auch die im Eintrag genannte weiterführende Literatur, wie vor allem Morton Princes *The Dissociation of a Personality* (1906), in der Tradition Janets zu verorten, auf den sich Prince explizit bezieht. Zusammenfassend lässt sich daher aus dem Lexikoneintrag folgern, dass der Begriff „Trance“ in England zur Entstehungszeit von Craigs Über-Marionetten-Essay primär im Kontext von Bewusstseinsspaltungen verstanden wurde und dass darüber hinaus das Verständnis hiervon durch die französischen psychowissenschaftlichen Theorien

772 Encyclopædia Britannica (1911), 168.

rund um Janet bestimmt war. Im Folgenden werde ich daher auch Craigs Trancebegriff als dissoziativen Zustand interpretieren und dabei fünf Analogien zwischen Somnambul*innen und Über-Marionetten in den Fokus stellen: deren Nähe zu Schlaf und Traum, deren Todesnähe, die Rolle der Imagination, deren Bewusst(seins)losigkeit sowie nicht zuletzt ihr implizites Versprechen eines absoluten Gehorsams, da kein dem Menschen charakteristisches Freiheitsstreben ihrem Materialcharakter entgegensteht. Dieses Versprechen gewährleiste schließlich auch ihre Empfänglichkeit für die Ideen der sie kontrollierenden Künstler*in. Denn, so Craig: „There is only one actor [...] who has the soul of the dramatic poet, and who has ever served as true and loyal interpreter of the poet. This is the Marionette.“⁷⁷³

Somnambulismus als psychogener Dämmerzustand

[...] die vollkommene Schauspielkunst verwirklicht sich in einem Schauspieler, dessen Spiel mit dem traumwandlerischen Automatismus der Marionette abläuft, ohne marionettenhaft zu wirken. Wie aber könnten Schauspieler dies erreichen?⁷⁷⁴

Zunächst entspricht der (künstliche) Somnambulismus als psychogener Dämmerzustand in idealer Weise Craigs Ästhetik der Stille, des Schlafes und der symbolischen Traumwelt, wie er sie wiederholt der Über-Marionette zuschreibt, zugleich aber auch insgesamt für das Theater der Zukunft fordert. So fragt Craig in Bezug auf Marionetten, die er zugleich als „dream folk“⁷⁷⁵ bezeichnet: „[...] and is not their little life one perfect round of sleep?“⁷⁷⁶ Der Seinszustand der (Über-)Marionetten wird von ihm folglich mit jenem des Schlafes gleichgesetzt, jedoch mit einer Form des Schlafes, die, wie beim Schlafwandeln, Aktivität impliziert. Auf den Zusammenhang und zugleich die Bedeutung von Schlaf und Trance für Craigs Theatervisionen nimmt auch Katharina Wild Bezug, wenn sie ausführt:

Für Craig sind [...] Schlaf und Trance wichtige Körperzustände, die nochmals deutlich machen, dass es ihm weniger um ein Sich-Bewegen als vielmehr um ein Bewegt-Werden beziehungsweise ein Sich-bewegen-Lassen geht. In Schlaf und Trance ist der Mensch den Marionetten ähnlich, da sein Bewusstsein, Gedanken und Gefühle ausgeschaltet sind. Bestimmend

773 Craig (1921 IV), 107.

774 Kiefer (2004), 20.

775 Craig (1977), 60.

776 Craig (1977), 60.

für die Bewegung ist in solchen Momenten etwas, das jenseits intellektueller und emotionaler Fähigkeiten des Menschen liegt.⁷⁷⁷

Schlaf und Trance wären somit Zustände, die vom aktiven Bewusstsein, von Gedanken und Gefühlen befreite Bewegungsformen erlauben, von jenen negativen Einflussfaktoren also, die, so Craig, reale Schauspieler*innen daran hindern würden, Künstler*innen zu sein. Zudem ermöglichten es beide Zustände, dass die Bewegungen der betroffenen Person von einer anderen Instanz kontrolliert werden, wobei die somnambule Trance im Vergleich zum herkömmlichen Schlaf eine potenzielle Aktivität des Bewegungsapparates impliziert.

Dass Somnambulismus und Hypnose in Craigs Denken konkret eine Rolle spielen, zeigt unter anderem sein Aufsatz *On the Ghosts in the Tragedies of Shakespeare*, in dem er in Bezug auf Macbeth auf den „mysterious mesmerism which masters Macbeth“⁷⁷⁸ bzw. explizit auf dessen „state of somnambulism“⁷⁷⁹ zu sprechen kommt.⁷⁸⁰ Dahingehend erläutert er: Macbeth „is a man in that hypnotic state which can be both terrible and beautiful to witness. We should realize that this hypnotism is transmitted through the medium of his wife [...]“⁷⁸¹ Lady Macbeth wiederum „acted as medium of the spirits“⁷⁸². Den Somnambulismus von Macbeth weiter ausführend setzt Craig fort:

I seem to see him [Macbeth, R. B.] in the first four acts of the play as a man who is hypnotized, seldom moving, but, when he does so, moving as a sleep-walker. Later on in the play the places are changed, and Lady Macbeth's sleep-walking is like the grim, ironical echo of Macbeth's whole life, a sharp shrill echo quickly growing fainter, fainter, and gone.⁷⁸³

Craig scheint bei diesen Überlegungen eine „mediumistic trance“ vorzuschweben, wie sie in dem zuvor zitierten Eintrag der *Encyclopaedia Britannica* ausgeführt wurde, d. h. eine Mischform aus Somnambulismus und Besessenheit, die er explizit in den Kontext der Hypnose, zugleich aber auch in jenen des Mesmerismus stellt. Dabei hebt er vor allem die

777 Wild (2011), 95.

778 Craig (1968 V), 269.

779 Craig (1968 V), 270.

780 Darüber hinaus verweist Craig in seinen Schriften wiederholt auf die „Macht der Suggestion“, womit er die (ideale) Wirkung des Theaters und insbesondere der Gliederpuppe auf das Publikum beschreibt. (Craig (1946b), deutsche Übersetzung abgedruckt in Laksberg (1993), 441)

781 Craig (1968 V), 274.

782 Craig (1968 V), 270.

783 Craig (1968 V), 269.

schlafwandlerische Bewegungsform von Macbeth hervor, auf welche auch Katharina Wild in der zuvor zitierten Textstelle Bezug genommen hatte.⁷⁸⁴ Dieser minimalistische, ruhige und vor allem automatisierte oder gänzlich erstarrte Bewegungsstil der Somnambul*innen im Sinne einer für die Hypnose typischen Katalepsie charakterisiert auch die Über-Marionette, deren Bewegungen durch „gravity“ und „calmness“⁷⁸⁵ gekennzeichnet sein sollen.⁷⁸⁶ Und in der Tat findet sich bei Craig eine Textstelle, wo er explizit die Bewegungen von Marionetten mit jenen von Somnambul*innen vergleicht, wenn er schreibt: „the slow and deliberate gesture of all Puppets – each has to move as a somnambulist.“⁷⁸⁷ „Deliberate“, wie Craig es formuliert, ist dabei jedoch weder die Bewegung der Somnambul*innen noch jene der Marionetten für sich genommen, sondern sie werden es erst durch die Kontrolle eines anderen, der sie von außen lenkt. Dahingehend wird der Zustand der Hypnose bzw. des Schlafwandeln von Craig auch in Bezug auf Macbeth nicht zuletzt aufgrund seiner Fremdbestimmtheit als Medium bemüht, auf welche es zurückzukommen gilt. Die Über-Marionette kann somit als somnambuler Bewusstseinszustand verstanden werden, der sich primär im Körper im Sinne eines bestimmten Bewegungsstils manifestiert, weshalb Craig auch explizit vom „body in trance“ spricht.

Die Verbindung von Trance und Bewegung erinnert an den so genannten Trance- oder Traumtanz, der sich um 1900 ähnlicher Beliebtheit erfreute wie spiritistische Séancen oder die öffentliche Vorführung von Hysteriker*innen. Bei dieser Form des Tanzes wurde die meist weibliche Tänzerin zu Beginn hypnotisiert und tanzte im Anschluss in diesem somnambulen Zustand improvisatorisch zu unterschiedlichen Musikstücken bzw. pantomimisch nach Zuruf von abstrakten Begriffen. Die wohl bekannteste Trancetänzerin um 1900 war die Georgierin Magdeleine Guipet, die 1903 etwa in Auguste Rodins Atelier und in der Pariser Opéra-Comique und 1904 im Münchner Schauspielhaus gemeinsam mit

784 Als Studie zur Gestik und Mimik in somnambulen Zuständen siehe de Rochas (1899).

785 Craig (1968 III), 82.

786 So schreibt auch Spieckermann: „Tatsächlich muß man sich die Übermarionetten auf der Bühne als verhalten und in ihren Bewegungen zum Stillstand neigend vorstellen. Auf diese Weise hätten die spezifischen Gesten und Aktionen der Figur eine wesentlich größere Bedeutung und Aufmerksamkeit bekommen.“ (Spieckermann (1998), 177). Für ein solches reduziertes und stilisiertes Bewegungsrepertoire sollte sich die Über-Marionette auf kreis- und quadratförmigen Bodenmustern bewegen.

787 Craig, zit. nach Innes (1998), 125. Innes zitiert Craig an dieser Stelle ohne Quellenangabe.

dem Pariser Professor für Magnetopathie Emile Magnin vor zahlreichen Zuschauer*innen auftrat.⁷⁸⁸ Eine Kritik schildert ihren Auftritt wie folgt:

Eine Pariserin, bezeichnet als Magdeleine G., wurde von einem Magnetiseur, Namens Magnin, vorgeführt. Die Person, mittelgross, eher klein, brünett, schlank, feingebaut mit grossem Kopfe, slavischen Gesichtszügen, ausdrucksvollen grossen Augen, bekleidet nur mit einem dünnen, blossblauseidenen, wallenden, empireartigen Gewände, wurde stehend von dem Magnetiseur eingeschläfert und sank in einen Lehnstuhl. Zwei Aerzte bestätigten den eingetretenen somnambulen Zustand. Da ertönt Musik hinter einem Vorhange. [...] Als bald erhebt sich Magdeleine aus ihrem Lehnstuhle und begleitet mit Armen und Beinen wie mit lebhaftem Gesichtsausdrucke diese Töne. Die Musik geht in ein Chopinsches Prélude über. Den weichen, schwermütigen Liebestönen des ersten Motivs entspricht die Gebärde Magdeleines mit überzeugender Wahrheit. [...] Das Auditorium, das sich anfänglich durchaus skeptisch verhalten, wird aufmerksam, mehr und mehr gefesselt, und als im zweiten Motiv des Préludes das tragische Moment einsetzt, werden die Bewegungen der Somnambule [!] derart hochdramatisch, dass atemlose Stille unter den Schauenden eintritt. Nach einigen musikalischen Improvisationen, stets durch vollkommen entsprechende Bewegungen begleitet, beginnt der Meister den Chopinschen Trauermarsch zu spielen. Augenblicklich erfasst den Körper Magdeleines die gewaltige Tragik der großen Akkorde dieses Musikstückes und scheint ihn ins tiefste hinein zu erschüttern; mehr und mehr steigert sich die Pantomime des Schmerzes, laute, unartikulierte Klage-töne, die indes die Noten Chopins völlig treffen, stösst die Somnambule aus. Sie wirft sich voll unsäglichen Leides, das sich auf ihren Gesichtszügen malt, auf den Boden und erstarrt plötzlich, als die Musik auf dem Piano abbricht, in der letzten Pantomime wie leblos. [...] die Somnambule wird durch den Magnetiseur wieder in ihren wachen Zustand versetzt und abgeführt.⁷⁸⁹

„Mehr als 3000 Personen (Künstler, Ärzte, Gelehrte)“, so der Mediziner und Parapsychologe Albert von Schrenck-Notzing, „wohnten den Vorführungen gratis bei, während etwas mehr als 2000 Personen gegen Entree Zutritt hatten.“⁷⁹⁰ Wobei Guipets Auftritte aus medizinischer Sicht mitunter auch stark kritisiert wurden. So warnten bezeichnenderweise Wundt und Moll vor dem gesundheitlichen Schaden, den Guipet nehmen könnte. Der Kunstkritiker Otto Julius Bierbaum hingegen verfasste eine hymnische Rezension:

788 Vgl. hierzu Kirchberger (2016), 190f.; Brandstetter (1995); Linse (2009).

789 von Werther (1904), zit. nach von Schrenck-Notzing (1904), 13f.

790 von Schrenck-Notzing (1904), 3.

Nie im Leben habe ich, auch bei den grössten Schauspielern nicht, einen menschlichen Körper, ein menschliches Gesicht seelische Vorgänge so zum allerstärksten und dabei nie über die Grenze des Schönen hinausgehenden Ausdruck bringen sehen. [...] ob man auch mehr und mehr die Empfindung gewann, dass das, was sich hier zeigte, eine Offenbarung von räthselhaften Kräften war, so hatte man doch nie das Gefühl von etwas Pathologischem, [...] sondern man gab sich dem Wunderbaren doch wie einer Leistung der Kunst hin, allerdings einer Kunst, die direkt aus den Tiefen der Inspiration kam.⁷⁹¹

Die Worte Bierbaums sind in mehrfacher Hinsicht charakteristisch für die Auseinandersetzung mit veränderten Bewusstseinsphänomenen um 1900. So hebt der Kritiker zunächst die Verbindung von Schönheit und Unbewusstem hervor, wie wir sie auch bei Craigs Beschreibung der Trance finden, zudem verortet er Inspiration allgemein, wie bereits Martersteig, in eben diesen nicht bewussten Anteilen des Menschen. Auch Schrenck-Notzing, der gemeinsam mit der *Psychologischen Gesellschaft* die Münchner Auftritte von Guipet organisiert hatte und auch eine Monografie über sie verfasste, schien ihre Kunst besonders wertvoll durch die „Verbindung des Somnambulismus mit dem instinktiv wirk-samen bildnerischen Gestaltungsvermögen“ und der „hypnotische[n] Entfesselung ihres unvergleichlichen Reichtums an Ausdrucksmitteln.“⁷⁹² Nicht zuletzt grenzt Bierbaum den Trancetanz explizit von dem Bereich des Pathologischen ab, wie dies auch alle vier hier behandelten Schauspieltheoretiker tun. Auch wenn Craig Guipet möglicherweise nicht bekannt war, so war sicherlich Isadora Duncan mit Guipets Trancetanz vertraut. Auf die Ähnlichkeit der Posen der beiden Tänzerinnen verweist etwa Nico Kirchberger in seiner Studie *Schau(spiel) des Okkulten* (2016). Duncan wiederum galt Craig als Ideal tänzerischer Bewegung, wie zahlreiche euphorische Kommentare zu ihrer Arbeit belegen. Darüber hinaus lassen auch die Beschreibungen der idealen Bewegungsformen der Über-Marionette auf eine Nähe zum Tanz schließen.

Craigs Fokus auf Bewegung überrascht insofern nicht, als er wiederholt „movement“ als Grundlage des Theaters ausmacht: „Superb in its attraction and swift to retreat, a thing waiting but for the approach of the right men, prepared to soar with them through all the circles beyond the earth – it is Movement.“⁷⁹³ Vor diesem Hintergrund dient die Marionette

791 Bierbaum (1904), zit. nach von Schrenck-Notzing (1904), 84f.

792 von Schrenck-Notzing (1904), 9.

793 Craig (1968 II), 46f. An anderer Stelle schreibt Craig an den Schauspieler der Zukunft gewandt: „In the beginning with you it was Impersonation; you passed on to Representation, and now you advance into Revelation. When impersonating and representing you made use of those materials which had

Craig als Modell des menschlichen Körpers in Bewegung, wobei sie diese Bewegung zugleich perfektioniert:

The puppet is a model of man in motion.
[...] When they move they are to perfect the movements of man, even as sculpture perfects the form of man.⁷⁹⁴

Es ist folglich eine bestimmte Form der Bewegung bzw. gar der Bewegungslosigkeit der Über-Marionette, die sie über die reale Schauspieler*in erhebt: „And it is this doing nothing, this saying nothing, this meaning nothing which raises him to an altitude that is limitless.“⁷⁹⁵

Somnambulismus und Tod

Im Konzept der Über-Marionette liegt außerdem der Schlüssel zur engen Verbindung von Schönheit und Tod bei Craig. Die besonderen Charakteristika der Über-Marionette, nämlich das Fehlen jeglicher Subjektivität sowie eine fundamentale Absichtslosigkeit, sind Phänomene, die auch dem Tod zugeordnet werden können.⁷⁹⁶

Craig denkt die angestrebte schlafwandlerische Stille für sein Theater konsequent weiter, indem er der buchstäblichen Hitze der schauspielerischen Einfühlung und Imitation des Lebens nicht nur eine Ästhetik des Schlafes, sondern auch eine solche des Todes entgegenstellt. Dahingehend postuliert er:

I think that my aim shall rather be to catch some far-off glimpse of that spirit which we call Death [...] they say they are cold, these dead things, I do not know – they often seem warmer and more living than that which parades as life. Shades – spirits seem to me to be more beautiful, and filled with more vitality than men and women [...].⁷⁹⁷

Diese Passage aus dem Über-Marionetten-Aufsatz legt eine Gegenüberstellung von Leben und Vitalität nahe, wobei Letztere paradoxerweise

always been made use of; that is to say, the human figure as exemplified in the actor, speech as exemplified in the poet through the actor, the visible world as shown by means of Scene. You now will reveal by means of movement the invisible things, those seen through the eye and not with the eye, by the wonderful and divine power of Movement.“ (Craig (1968 II), 46)

794 Craig (1921a), 17.

795 Craig (1977), 60.

796 Wild (2011), 109.

797 Craig (1968 III), 74.

dem Reich der Schatten- und Geisterwesen zugesprochen wird. Dabei setzt Craig die Vitalität des Todes dem Leben, das hier auch als das allzu Menschliche zu verstehen ist, entgegen, wenn er schreibt „For, looking too long upon life, may one not find all this to be not the beautiful, nor the mysterious, nor the tragic, but the dull, the melodramatic, and the silly: the conspiracy against vitality“⁷⁹⁸. Dieses Paradox adressierend stellt auch Katharina Wild fest: „Bei Craig steht der Tod nicht nur im Zeichen von Vollendung und Vollkommenheit, sondern erhält auch alle Attribute des Lebens. Umgekehrt wird das Leben schöner und lebendiger, wenn es sich am Tod orientiert.“⁷⁹⁹ Neben Vitalität ist es vor allem Schönheit, die Craig nicht nur an dieser Stelle in den Kontext von Tod und Geisterwelt rückt, sondern auch, wenn er von der „death-like beauty“⁸⁰⁰ der Über-Marionette spricht. Dabei ist auch Schönheit für Craig in erster Linie eine Frage der Bewegung, die durch Ausgewogenheit und Gleichmäßigkeit gekennzeichnet sein soll. Denn sowohl Schönheit als auch Bewegung gehören, so noch einmal Katharina Wild, für Craig einer „>jenseitigen < Sphäre“ an und sind daher „dem Erfahrungsbereich des Menschen entzogen [...]. Um im Theater sichtbar und erfahrbar zu werden, brauchen sie Materialien und Instrumente.“⁸⁰¹ Der Mensch ist jedoch durch sein psycho-physisches Verhaftetsein im Diesseits kein adäquates Material, um die Schönheit der Bewegung umzusetzen, vielmehr gelte es, so Craig: „to banish from our mind all thought of the use of a human form as the instrument which we are to use to translate what we call *Movement*. We shall be all the stronger without it.“⁸⁰² Wenn der Mensch aber als geeignetes Material entfalle, müsse eine neue Möglichkeit der Repräsentation für Craigs Ästhetik des Todes auf der Bühne gefunden werden. Seine ideale Entsprechung hat „[T]hat spirit which we call Death“ erneut in der Über-Marionette, denn diese „inanimate figure“⁸⁰³ „will not compete with life – rather will it go beyond it.“⁸⁰⁴ In ihrer stillen Jenseitigkeit kann die Über-Marionette, die „an sich schon die Merkmale des Todes“⁸⁰⁵ trägt, somit zum positiv besetzten Mittelpunkt von Craigs Ästhetik des Todes werden, hatte er doch bei der Schauspieler*in gerade ihre problematische Emotionalität als Inbegriff ihrer Lebendigkeit und zugleich als ihren zentralen Schwachpunkt ausgemacht. Dementsprechend resultiert die Überlegenheit der Marionette gerade aus ihrer Leblosigkeit – „He does not

798 Craig (1968 III), 74.

799 Wild (2011), 44.

800 Craig (1968 III), 85.

801 Wild (2011), 32.

802 Craig (1968 II), 50.

803 Craig (1968 III), 81.

804 Craig (1968 III), 84.

805 Wild (2011), 92.

*pretend to be flesh and blood*⁸⁰⁶ –, denn dadurch laufe sie nicht Gefahr, von ihren Gefühlen überwältigt zu werden. So Craig: „The applause may thunder or dribble, their hearts beat no faster, no slower, their signals do not grow hurried or confused; and, though drenched in a torrent of bouquets and love, the face of the leading lady remains as solemn, as beautiful and as remote as ever.“⁸⁰⁷ Totengleich verharret das Gesicht der Über-Marionette also in weltabgeschiedener Schönheit.

Eine solche Nähe zum Tod kennzeichnet auch die somnambule Trance sowie den natürlichen Schlaf und zwar durch deren bewusstseinslose und damit entsubjektivierte, egolose Beschaffenheit, denn: „Einschlafen ist, wie Sterben, zu allererst ein Verlust des Bewusstseins.“⁸⁰⁸ Auf die Nähe zwischen Trance und Tod bzw. Sterben wurde in der historischen Auseinandersetzung mit Somnambulismus und Mesmerismus wiederholt verwiesen, ist doch bereits in der griechischen Mythologie nach Hesiod und Homer *Hypnos*, der Schlaf und zugleich der etymologische Ursprung von Hypnose, der Zwilling Bruder des Todes, *Thanatos*. Entsprechend beschrieb beispielsweise Jean Paul in seinem Aufsatz *Mutmaßungen über einige Wunder des organischen Magnetismus* (1814) visionäre Momente, wie sie sowohl dem Sterben als auch dem thierischen Magnetismus eigen sind. Dabei handle es sich vor allem beim Scheintod und der somnambulen Trance um zwei verwandte Zustände. Die „Ähnlichkeit des Scheinsterbens mit dem organischen Magnetismus“ ortet er „in der Doppelgabe des Entzückens und Genesens“ und „das Wonne- und Glanzgefühl des Hellsehenden“ erscheine „häufig auf das sterbende Antlitz gemalt.“⁸⁰⁹ Auf die „Verwandtschaft des thierischen Magnetismus mit dem Tode“⁸¹⁰, die sich etwa in der fehlenden Rückerinnerung an somnambule Zustände sowie in den häufig auftretenden kataleptischen Erstarrungen der Somnambul*innen zeige, verwies auch Gotthilf Heinrich Schubert in seiner 1808 verfassten Schrift *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft*. Darüber hinaus überwinde die Somnambul*in mit ihren Ahnungen und Sympathien nicht nur Raum und Zeit, sondern lasse auch die Grenzen von Tod und Leben durchlässig werden. Der Somnambulismus wurde daher von Schubert insgesamt als Zustand begriffen, „wo die menschliche Natur die Anker nach einer schöneren Heymath lichtet, und wo die Schwingen des neuen Daseyns sich regen.“⁸¹¹ Vor dem Hintergrund dieser Annahmen hoffte man, durch die Erforschung der

806 Craig (1921 IV), 109; Herv. i. O.

807 Craig (1968 III), 82.

808 Schmidt-Hannisa (2014), 51.

809 Jean Paul (1862), 40 bzw. 42.

810 Schubert (1808), 357.

811 Schubert (1808), 360.

Zusammenhänge von Somnambulismus, Schlaf und Tod „die Grenzen menschlicher Erkenntnis zu erweitern und das „Ewige“ und „Absolute“ erfahrbar und erkundbar zu machen.“⁸¹² Im Kontext des Spiritismus wiederum wurde somnambulen Zuständen die Fähigkeit zugesprochen, mit Toten zu kommunizieren.

Die Todesnähe der Somnambul*innen zeigt sich über die theoretische Auseinandersetzung hinaus auch in zahlreichen kulturellen Adaptionen, wo diese gemeinhin mit ausdruckslosen, todesähnlichen Gesichtern und starren Bewegungen dargestellt werden. Auch Craig hatte in Bezug auf den bei Macbeth diagnostizierten Somnambulismus auf dessen schreckliche Schönheit verwiesen, seien doch hypnoide Zustände „both terrible and beautiful to witness“⁸¹³; Adjektive, mit denen der englische Theoretiker auch den Tod belegt. Hinsichtlich kultureller Adaptionen sei hier exemplarisch an einen der berühmtesten Somnambulen der Filmgeschichte erinnert, Cesare aus *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1919/20, Regie: Robert Wiene). Der Somnambule, der von Caligari für etwaige Untaten missbraucht wird, trägt nicht nur durch sein weißes, maskenhaftes Gesicht und seine ausgeprägten schwarzen Augenringe Züge des Todes, sondern ruht auch in Phasen der Untätigkeit in einer sargähnlichen Konstruktion, bis Caligari erneut von ihm Gebrauch macht. Ähnlich verhält es sich mit der Über-Marionette, zu der Craig feststellt: „silently he waits until his master signals him to act [...]“⁸¹⁴ Wenn Cesare aktiv wird, sind seine Bewegungen reduziert und stilisiert, beispielsweise durch die für Somnambul*innen in kulturellen Adaptionen charakteristischen nach vorne gestreckten Arme. Ein ähnlich reduziertes und stilisiertes Bewegungsrepertoire hatte sich Craig, wie eben ausgeführt, auch für seine Über-Marionette vorgestellt. Sowohl die somnambule Trance als auch die Über-Marionette umgibt zudem eine Aura des Rätselhaften. Sie sind beide unergründlich wie der Tod. So Eynat: „The marionette has the mysterious and fascinating power of the abnormal and the bizarre. [...] By means of the marionette, the artist restores to the theater a sense of mystery, the ‚mystery‘ of Creation.“⁸¹⁵ Nicht zuletzt werden sowohl die Über-Marionette von Craig als auch häufig Somnambul*innen in kulturellen Darstellungen als stumm vorgestellt.

Auch Craig selbst begreift sowohl Trance als auch Schlaf als Zustände, die eine Todesnähe aufweisen. So schreibt er in einem Brief an Isadora Duncan, auf ein Foto eines meditierenden Priesters Bezug nehmend: „Certainly (as) you say, to reasonable people death must seem at least

812 Osten (2014), 76.

813 Craig (1968 V), 274. Vgl. hierzu auch Kreidt (1968), 109.

814 Craig (1921 IV), 109.

815 Eynat (1980), 180f.

as fortunate as to sleep or to wake from sleep – but tell me what state is the mediating Japanese priest in the picture in (?.) – a sort of state beyond life – they seem to live beyond nature.⁸¹⁶ Auffällig sind dabei die analogen Formulierungen „beyond nature“ und „beyond life“, mit denen Craig sowohl den meditierenden Priester als auch die Über-Marionette bedenkt, wenn er feststellt, diese „will not compete with life – rather will it go beyond it.“⁸¹⁷ Dahingehend weist auch Spieckermann mit Blick auf die Rolle der Trance bei Craig darauf hin, dass bestimmte veränderte Bewusstseinszustände „einen kurzen Besuch in der Sphäre des Todes erlauben“⁸¹⁸. Zugleich wird der Zustand der Trance von Craig als Zustand zwischen Leben und Tod verstanden, der zwar todesähnlich, aber nicht mit dem Tod gleichzusetzen ist. Dass dieses „beyond“ im Wesentlichen auch das Reich des Imaginären einschließt, wird im folgenden Abschnitt erläutert.

Somnambulismus, Tod und Imagination

To feel, sense the secret which must be under the mask of what we call Death that is the part of the artist – words cannot sense it.⁸¹⁹

Sowohl für den Schlaf als auch für den Tod und die somnambule Trance ist Imagination von besonders hohem Stellenwert. So setzt Craig wiederholt die Sphäre des Todes mit jener der Imagination gleich, wenn er von „[T]hat unknown land of the imagination“ schreibt, „where dwells that which we call Death [...]“⁸²⁰ Die Sphäre des Todes soll dabei nicht nur zur zentralen Ressource für das Theater, sondern für die Kunst generell avancieren: „From this idea of death which seems a kind of spring, a blossoming – from this land and from this idea can come so vast an inspiration, that with unhesitating exultation I leap forward to it [...]“⁸²¹ Besonders imaginative Menschen werden von Craig für diesen Prozess als superior betrachtet und erhalten, ganz im Sinne der Romantik, den Status von Künstler-Propheten, „besteht doch seiner Ansicht nach die Aufgabe des Künstlers darin, die Visionen aus dem Reich des Todes und der Imagination zu empfangen und zu visualisieren [...]“⁸²² Imagination wird folglich als eine Fähigkeit verstanden, die dem Menschen „den Zugang zum

816 Steegmüller (1974), 140.

817 Craig (1968 III), 84.

818 Spieckermann (1998), 46.

819 Craig: Daybook I, zit nach Spieckermann (1998), 47.

820 Craig (1968 III), 89.

821 Craig (1968 III), 74f.

822 Spieckermann (1998), 47.

Göttlichen und Schönen ermöglicht.“⁸²³ Zugleich könne sie sich „in all ihrer Fülle nur im Tod entfalten.“⁸²⁴ Der Tod wird damit zur Quelle bzw. zum Bezugspunkt künstlerischen Schaffens, den es mit Hilfe der Imagination zu offenbaren gilt.

Auch Somnambulismus wurde seit dem 17. Jahrhundert auf eine gesteigerte Einbildungskraft zurückgeführt. Davon zeugt noch die Suggestionstheorie um 1900, denn auch diese ging von der Manipulierbarkeit und Einflussmacht der Imagination als Quelle hypnotischer Erfahrungen aus. Zugleich spielte auch die visionäre Dimension der Imagination, die Craig als wichtigste Grundlage künstlerischen Schaffens versteht, im Somnambulismus eine tragende Rolle und schien dabei, wie auch in den Vorstellungen des englischen Theoretikers, nicht an Raum- und Zeitgrenzen gebunden. Eine besondere Klarsicht, die bis hin zu einer die Zukunft prognostizierenden Hellsicht reichen konnte, wurde Somnambul*innen bereits bei Puysegur zugeschrieben und blieb über das gesamte 18. und 19. Jahrhundert hinweg ein zentrales Charakteristikum somnambuler Trance.⁸²⁵ So schienen einige Somnambul*innen dazu fähig, ihre eigenen Krankheiten zu diagnostizieren und geeignete Heilmethoden vorzuschlagen; ein Vorgehen, das sich bis zu Janets hypnotisierten Hysteriepatient*innen um 1900 fortsetzte. Nach Kluges *Versuch einer Darstellung des animalischen Magnetismus als Heilmittel* von 1815 handle es sich bei dieser autodiagnostischen Clairvoyance, wie bereits ausgeführt, um den fünften Grad des magnetischen Schlafes. Im sechsten und letzten Grad trete die Betroffene schließlich in eine höhere Verbindung mit der ganzen Natur, die sich auch über Vergangenes und Zukünftiges erstreckte und prophetische sowie telepathische Fähigkeiten einschleife. Die Seele löse sich dabei vorübergehend vom Körper und ermögliche auf diese Weise hellseherische Fähigkeiten, worin sich der „Offenbarungscharakter“⁸²⁶ des Somnambulismus zeige. Auf diese Fähigkeit der Clairvoyance verweist auch noch das Nachschlagewerk *Brockhaus' kleines Conversations-lexikon* aus dem Jahr 1886. Unter dem Eintrag „Somnambulismus“ wird ein Zustand beschrieben, der durch das „angebliche Wahrnehmen von Dingen, welche wegen Entfernung oder des Zustandes der wahrnehmbaren Organe den als Gesetzen des tierischen Organismus erkannten Regeln gemäß im gesunden Zustand nicht

823 Wild (2011), 55.

824 Wild (2011), 56.

825 Vgl. hierzu beispielsweise den Eintrag „Somnambulismus“ in Diderots *Encyclopédie*, in welchem Somnambul*innen eine größere „Verstandesklarheit und Genauigkeit“ zugesprochen wird. *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné* (1751), 340-342.

826 Brucke (2002), 32.

wahrgenommen werden können⁸²⁷, gekennzeichnet sei. Der Eintrag weist jedoch darauf hin, dass dieser helllichtige Zustand „nicht erwiesen“ sei und „wohl auf Hysterie [...] und Hypnotismus [...] oder auf Betrug“ beruhe.⁸²⁸ Trotz dieser Kritik, wie sie auch von Wundt geäußert worden war und bei der Theoriebildung zum doppelten Bewusstsein insgesamt mitschwang, blieb die Vorstellung von den besonderen imaginativen Fähigkeiten der Somnambul*innen bei deren Mythenbildung auch Ende des 19. Jahrhunderts noch wirksam.

Auch Craig denkt Trance und Imagination in einem konstitutiven Zusammenhang, wenn er für die Schauspieler*innen am Moskauer Künstler Theater anlässlich seiner *Hamlet*-Inszenierung einen Zustand der Ekstase visioniert, der durch eine vollständige Vorherrschaft der Imagination gekennzeichnet sein soll. Dahingehend hält er in seinen *Notes for a Short Adress to the Actors of the Moscow Art Theatre*, die er den Schauspieler*innen jedoch letztlich nicht zur Verfügung stellen wird, fest:

[...] if I went further I should say that we must first get into that spiritual state of ecstasy which we can better imagine than tell about. [...] how to acquire it?

[...] I can help you but I cannot teach you. [...] you must awaken your Imagination and let it possess you entirely. [...] Ecstasy is nothing else than a kind of madness.... a kind of madness, remember, not any kind of madness.

It is all that is Rapid...White...Glowing...Circular...Vast...Steady.

It is all that you dare to dream about and fear to go near.

It is the great Danger.⁸²⁹

Ekstase wird dabei nicht nur von Craig explizit als tranceartiger Zustand verstanden, wenn er festhält, „it is almost a trance“⁸³⁰, sondern wurde auch in dem eingangs zitierten Eintrag zu „Trance“ aus der Enzyklopädie *Britannica* der „mediumistic trance“ als zweite Form zur Seite gestellt. So setzte dieser fort:

The ecstatic trance is usually characterized by an outward appearance of rapt, generally joyful, contemplation, the subject seems to lose touch for the time being with the world of things and persons about him, owing to the extreme concentration of his attention upon some image or train of imagery, which in most cases seems to assume an hallucinatory character

827 Brockhaus' kleines Conversations-Lexikon (1886), 772.

828 Brockhaus' kleines Conversations-Lexikon (1886), 772.

829 Craig (1915), 109f.

830 Craig (1915), 110.

(see Hallucination). In most cases, though not in all, the subject remembers in returning to his normal state the nature of his ecstatic vision or other experience, of which a curiously frequent character is the radiance or sense of brilliant luminosity.⁸³¹

Dabei kann die schauspielerische Ekstase bei Craig, ist das obige Zitat nicht im Widerspruch zu seiner gesamten Ästhetik zu werten, nicht als halluzinativer Zustand verstanden werden, in dem der „train of imagery“ die Schauspieler*in glauben macht, sich innerhalb der Stückrealität zu befinden, wie dies Martersteig beschrieben hatte. Denn in einem solchen Fall müsste es sich um psychologisches Schauspiel handeln, bei dem eine Identität temporär durch eine andere ersetzt werden würde. Craig lehnt aber personale Identität für sein Theater in jeglicher Hinsicht ab. Gleichwohl fordert er, wenn auch nicht den psychologischen Charakter der Figuren, so doch deren „Essenz“ auf der Bühne wiederzugeben, im Fall von *Hamlet* deren „royalty“. Die Ekstase wäre dann eine das Bewusstsein überwältigende „joyful“ Versunkenheit in die Wesenhaftigkeit des Stückes bzw. der Rollen vermittelt der Imagination – „Rapid...White...Glowing...Circular...Vast...Steady“. Eine solche ekstatische Verzückung wurde häufig auch Somnambul*innen zugeschrieben, vor allem im Zuge deren hellseherischen Fähigkeiten. So sei erneut auf Jean Pauls Bemerkungen zu dem „Wonne- und Glanzgefühl des Hellsehenden“⁸³² verwiesen, und noch Charcot beschrieb eine Phase der Entzückung als Teil der großen hysterischen Attacke.⁸³³ Die Differenz zwischen ekstatischen Phasen während einer hysterischen Attacke und somnambulen Zuständen liege aber, so Janet, in dem Ausmaß, wie umfassend die Umgebung der betroffenen Person trotz des veränderten Bewusstseinszustandes wahrgenommen werde. So führt Janet aus:

In these attacks the subject confines himself to dreaming and to expressing his dream. He takes no cognisance of the outer world and does not adapt himself to it. In somnambulism, we establish a more considerable intellectual development, which permits the patient to see and hear in a conscious manner, and to perceive the impression which struck his senses and to adapt his conduct to the surrounding phenomena.⁸³⁴

In dieser Lesart weisen Craigs Vorstellungen von gelungenem Schauspiel bei aller Differenz eine Ähnlichkeit mit jenen Martersteigs auf. Denn in

831 Encyclopædia Britannica (1911), 168.

832 Jean Paul (1862), 42.

833 Vgl. das Kapitel § 3 *Attacks of Fixed Ideas – Ecstasies* in Janet (1901), 383-393.

834 Janet (1901), 416.

beiden Fällen soll die Imagination von den Schauspieler*innen Besitz nehmen und zwar auf eine Weise, dass sie in einen veränderten Bewusstseinszustand geraten. Zudem hatte auch Martersteig ein „unter der Hypnose eintretendes „*Klarsehen*“ in gesunden und ästhetisch absichtsvollen Formen“ angenommen, „also ein Klarsehen, das, abweichend von den analogen Vorgängen beim Träumen, logische, sittliche und ästhetische Harmonie nicht nur nicht vermissen läßt, sondern solche sogar gegebenen Falls in hervorragendem Maße aufweist [...]“.⁸³⁵ Zugleich zeigen sich aber auch Parallelen zwischen dem für die Schauspieler*in geforderten ekstatischen Hochgefühl und der proklamierten Trance der Über-Marionette. Denn, so Craig, „the acme of ecstasy is not apparent excitement but apparent calm.“⁸³⁶ Sowohl die Trance der Über-Marionette als auch die ekstatische Trance der *Hamlet*-Schauspieler*innen und nicht zuletzt die ekstatische Kontemplation der Somnambul*innen sind somit durch Ruhe und die Dominanz von Imagination gekennzeichnet. Darüber hinaus charakterisiert alle drei Zustandsformen die Simultaneität von imaginativer Hellsichtigkeit bei gleichzeitiger Absenz des individuellen Bewusstseins. So fordert Craig von seinen Schauspieler*innen: „You must become ecstatic. You must lose yourself.“⁸³⁷ Auf dieses Fehlen eines individuellen Bewusstseins als gemeinsames Charakteristikum von Über-Marionette und Somnambul*in wird im Folgenden eingegangen.

Bewusst(seins)losigkeit

I believe not at all in the personal magic of man, but only in his impersonal magic.⁸³⁸

Die Somnambul*in als Mensch ohne (Ich)Bewusstsein, der aber im Gegensatz zur bloßen Puppe gleichwohl lebendig ist, entspricht Craigs Ideal einer egolosen intelligenten Seinsform, als welche er die Über-Marionette definiert und der Schauspieler*in als superior gegenüberstellt. Neben der Unkontrollierbarkeit der Schauspieler*in war es vor allem das unhintergehbare Zurschaustellen ihrer Persönlichkeit, das Craig verurteilt hatte; eine Kritik, die Schauspieler*innen häufig entgegengebracht wurde. So polemisierte etwa auch Hagemann:

835 Martersteig (1900), 75.

836 Craig (1915), 110.

837 Craig (1915), 111.

838 Craig (1968 II), 49.

Als einziges Mittel zur Erreichung all dieser Ziele [die Menschendarstellung, R. B.] offenbart sich dem Schauspieler nur immer wieder das Festlegen und Ausbilden, Ausweiten der eigenen Persönlichkeit: *der Kultus der Persönlichkeit. Erkenne dich selbst* – bleibt also die Grundforderung für den Schauspieler. Er ist ein großer ewiger Egoist – das Ich sein ein und alles.⁸³⁹

Es gelänge, so der Vorwurf, Schauspieler*innen in der Regel nicht, ihr eigenes Ego zu überwinden. Die Konsequenzen hiervon seien Gefallsucht und Ziererei.

Craigs Kritik an dem Egoismus der Schauspieler*innen basiert unter anderem auf seiner Ablehnung des Schauspieler*innen-Starkults des ausgehenden 19. Jahrhunderts und der damit in Verbindung stehenden Struktur der Actor-Manager*in, d.h. der Schauspieler*in, die das Zentrum des jeweiligen Ensembles bildete und zugleich künstlerische sowie häufig auch kaufmännische Entscheidungen traf. Dieser „Personenkult und die Fokussierung der Aufmerksamkeit der Zuschauer auf den Starschauspieler hätten“, so Spieckermann, „Craigs Verlangen nach Spiritualität und Stilisierung der Bühne nicht diametraler gegenüberstehen können.“⁸⁴⁰ Darüber hinaus stand die Position der Actor-Manager*in auch in Konkurrenz zu Craigs Vorstellung des Regisseurs, dem die alleinige Entscheidungsmacht zustehen sollte. Denn in „dem Moment, da der Gedanke der Einheitlichkeit der Inszenierung sich durchsetzte, die Aussage des Stückes aufgewertet und die Akzentuierung des Protagonisten reduziert wurde, ersetzt man das Startheater durch das Regietheater und das Ensemblespiel.“⁸⁴¹

Gegen die proklamierte Gefallsucht der Schauspieler*in fordert Craig den „verzicht auf das persönliche“, wodurch man „eine kraft erhält, die sich von allen anderen unterscheidet und jeder anderen kraft überlegen ist.“⁸⁴² Erneut ist es die Über-Marionette, die Craig hierbei als Ideal dient, denn: „The Über-marionette is the actor plus fire, minus egoism: the fire of the gods and demons, without the smoke and steam of mortality.“⁸⁴³ Auf diesen Vorzug der Marionette, dass ihr das Ego und folglich Egoismus, im Sinne von Ichbezogenheit, fehle, verweist Craig auch an anderen Stellen. So etwa in *Die Marionette und der Mensch: Ein Vergleich* aus dem Text *Das Marionettentheater* von 1946, wo er fragt:

839 Hagemann (1910), 124; Herv. i. O.

840 Spieckermann (1998), 124.

841 Spieckermann (1998), 124.

842 Craig (1969), 47, zit. nach Wild (2011), 69.

843 Craig (1968 I), ix f.

Was ist die Marionette – die Gliederpuppe?

Sie ist der Mensch ohne Egoismus.

Was ist der Mensch? Ein Egoist.⁸⁴⁴

Dieser späte Text legt erneut die Deutung der Marionette als Bewusstseinszustand nahe, den Craig auch als „beste Form der Unschuld“⁸⁴⁵ begreift, wenn er ihr die folgenden anthropomorphisierenden Qualitäten zuschreibt, dabei aber zugleich ein Ichbezogenheit abspricht:

Die Gliederpuppe geht, schläft, betet, macht Besuche, ißt, trinkt, scheint alle diese Dinge genau wie ein Mensch zu machen – und was ihr eine solche Frische gibt, was sie von etwas Verabscheuenswürdigem befreit, von etwas, von dem wir besessen sind, wenn wir echte Menschen betrachten, das ist die Tatsache, daß diese fürchterliche Eigenschaft, der Egoismus, nicht in ihr vorhanden ist.⁸⁴⁶

Die Marionette ist nicht ichbezogen, weil sie kein Ich hat und folglich auch kein Ichbewusstsein. Auch der Mensch in Trance „verliert“ sein Ich und damit seine Persönlichkeit temporär. Trance wäre demnach eine Technik des temporären „verzichts auf das persönliche“⁸⁴⁷, eine vorübergehende Entpersönlichung, wie sie Craig explizit für die Schauspieler*in einfordert. Hierin erweist sich einmal mehr ihre Nähe zum Tod, „vor dem alle Menschen gleich sind, der jegliche Individualität auslöscht“ und damit den „Zugang höchster, von aller Persönlichkeit befreiter Kunst“⁸⁴⁸ eröffnet.

Auch bei allen weiteren von Craig angeführten Nachteilen realer Schauspieler*innen treten die Stärken der Über-Marionette zutage: Das Fehlen einer eigenen Persönlichkeit bzw. eines Egos schützt sie vor Selbstgefälligkeit und Geltungssucht, das Fehlen eines Bewusstseins vor Ziererei und Eitelkeit, aber auch vor Selbstkritik und Scham. Die Absenz von Emotionen bewahrt sie vor Kontrollverlust und Unberechenbarkeit. Zudem ist sie unveränderlich. Nicht zuletzt hat die Absenz von Identität auch zur Folge, dass bei der Über-Marionette kein eigener Charakter der auszuführenden Rolle entgegensteht. Vielmehr kann sie, da sie keine „ihrer ursprünglichen Bestimmung widersprechende Identität“ hat, die „>jenseitige< Schönheit widerspiegeln beziehungsweise übertragen.“⁸⁴⁹ Dahingehend stellt auch Joseph Roach fest: „The mario-

844 Craig (1946a); deutsche Übersetzung abgedruckt in Laksberg (1993), 438.

845 Craig (1946a); deutsche Übersetzung abgedruckt in Laksberg (1993), 438.

846 Craig (1946a); deutsche Übersetzung abgedruckt in Laksberg (1993), 438.

847 Craig (1969), 47, zit. nach Wild (2011), 69.

848 Wild (2011), 87.

849 Wild (2011), 92.

nette defies both gravity and fatigue: as it is without sensation, so it is without indisposition. The marionettes's body retains its innocence and therefore its expressive plasticity: as it is without identity, so it is without inhibition.⁸⁵⁰ Diese potenzielle Vielgestaltigkeit ist allerdings nicht, wie bei Diderot, als Möglichkeit zu verstehen, aus dem Nichtvorhandensein eines eigenen Charakters die Fähigkeit zu schöpfen, jegliche Rolle zu verkörpern.⁸⁵¹ Vielmehr soll die Charakterlosigkeit der Über-Marionette Craigs Wunsch nach einem antipsychologischen Theater entgegenkommen, in welchem prinzipiell keine Charaktere darzustellen sind und keine Handlungen erzählt werden soll. Denn erst

wenn der Zuschauer seine Aufmerksamkeit nicht gänzlich auf die Psychologie der Bühnenfigur richte, könne laut Craig die seinem Theater zugrundeliegende transzendente Sendung der Inszenierung hervortreten. Dafür müsse die Darstellung von Charakteren gänzlich aufgegeben werden, da die Verkörperung von Emotionen eine so starke Anziehungskraft auf die Aufmerksamkeit der Zuschauer ausübe, daß diese nicht fähig seien, ihnen zu widerstehen.⁸⁵²

Die Über-Marionette würde stattdessen, so Spieckermann, ausschließlich als „theatrales Zeichen“ existieren, das „ein Symbol des Menschen auf der Bühne darstellt.“⁸⁵³ Sie verspricht folglich nicht eine Multiplizität von Identität, sondern vielmehr den Verzicht auf Identität, was Marionetten insgesamt im 20. Jahrhundert zu beliebten Figuren der Dekonstruktion avancieren lässt.⁸⁵⁴

In der leblosen Gravität und Ruhe der Über-Marionette kulminieren somit drei Zustände, die, folgt man Craig, wesensverwandt sind, da sie alle durch eine Jenseitigkeit, aber auch durch die Vorherrschaft des Unbewussten bei gleichzeitig gesteigerter Imaginationstätigkeit gekennzeichnet sind: Tod, Schlaf und Trance. Auch die Somnambul*in vereint

850 Roach (2011), 164.

851 Nichtsdestotrotz stellt auch Craig auf die Wandlungsfähigkeit der Marionette Bezug nehmend fest: „No performer could be quite as versatile as a Puppet – for a Puppet can even change his head; can have three separate selves, and all these can, if needs be, appear on the scene at once.“ (Craig (1921a), 12)

852 Spieckermann (1998), 131. Dahingehend schreibt auch Innes: „The actor's disadvantage, in Craig's view, was that the human figure pointed inevitably toward realism on the stage, and caused audiences to confuse actuality with art. It also focused attention on personality, as opposed to vision, distracting the audience from the aesthetic pattern of the whole to particularities.“ (Innes (1998), 183)

853 Spieckermann (1998), 132.

854 Vgl. bspw. Babka (2002).

in den traditionellen Zuschreibungen alle drei Bereiche, weshalb sie in ihrem „perfect deathlike life“⁸⁵⁵ als ideale Entsprechung der Über-Marionette gedacht werden kann. Das Nebeneinander von Tod und Leben – „a death-like beauty while exhaling a living spirit“⁸⁵⁶ – verweist zudem auf eine Zwischenform des Seins, wie sie sowohl die Über-Marionette als auch die Somnambul*in charakterisiert. Beide sind somit als Figuren des Dritten zu verstehen. Dieses Verständnis der Über-Marionette als Zwischenzustand bringen auch Sally und Thomas Leabhart zum Ausdruck, wenn sie schreiben: „Whether a marionette-like living actor or an inanimate puppet that seems alive, Craig spoke of [...] the notion of an absent-present performer, a dual presence on the stage, showing by veiling“⁸⁵⁷. Darüber hinaus verorten der Automatismus und die gleichzeitige Fähigkeit zu intelligenten Handlungen sowohl die Über-Marionette als auch die Somnambul*in zwischen Bewusstsein und Nicht-Bewusstsein, zudem sind sie schlafend und wachend zugleich. Sie sind sowohl identitäts- als auch erinnerungslos, werden von Craig aber doch auch als eigenständige Wesen verstanden. Nicht zuletzt ist die Über-Marionette als lebendige Puppe fügsames Material, das gleichwohl nicht bloßer Gegenstand ist. Auch hierin korreliert Craigs Wunsch nach einem „disciplined, ego-less human actor“⁸⁵⁸ in idealer Weise mit der Somnambul*in.

Somnambuler Gehorsam

Ein grosser Schauspieler ist ein anderer wunderbarer Hampelmann, dessen Schnur der Dichter in Händen hält, mit welcher er bei jeder Zeile die Form angibt, welche er annehmen muss.⁸⁵⁹

Über eine Ästhetik des Schlafes bzw. des Todes, der Rolle der Imagination und dem Ideal der Bewusst(seins)losigkeit hinaus ist es die Anforderung des absoluten Gehorsams, welche die Über-Marionette in den Kontext des Somnambulismus rückt. So wurde bereits wiederholt auf die zentrale Rolle der Abhängigkeit der Patient*in im Zustand des künstlichen Schlafes von dem Hypnotiseur verwiesen. Diese vor Augen lässt sich die unter dem Eintrag „puppet“ im *Oxford English Dictionary* gegebene Beschreibung einer „person [...] whose actions are controlled by some other agency, despite appearing to be his or her own person whose

855 Degli Esposti (2015), 23.

856 Craig (1968 III), 84f.

857 Leabhart & Leabhart (2017), 38.

858 Lyons (1964), 269.

859 Coquelin (1883), 37.

acts, while ostensibly his own, are suggested and controlled by another⁸⁶⁰ uneingeschränkt auch auf Somnambul*innen übertragen, denn sowohl die Marionette als auch die Somnambul*in sind durch ein „complete lack of autonomy“⁸⁶¹ gekennzeichnet. Zugleich dienen beide als Medien – ein „faithful medium for the beautiful thoughts of the artist“⁸⁶² –, durch die eine andere Person wirkt. Als solche fungieren beide als Metaphern für eine von einer anderen Intelligenz gelenkte Existenz.⁸⁶³ Der absolute Gehorsam gilt bei Craig dem Regisseur, das heißt dem stage director, der über eine „entire and absolute control of the stage and all that is on stage“⁸⁶⁴ verfügt; eine Funktion, die Craig ausschließlich Männern vorbehält. Gleich dem Kapitän eines Schiffes habe sich die Mannschaft zum Zwecke des Ganzen unterzuordnen. Denn ohne die Führung des Regisseurs vermögen Schauspieler*innen nicht der Forderung nach Einheitlichkeit und Harmonie Folge zu leisten, so Craig: „even those whose instincts are most keen cannot remain in the pattern, cannot be harmonious, without following the directions of the stage manager.“⁸⁶⁵ So sei es an diesem ein umfassendes Konzept für eine Aufführung zu entwerfen, das von der gesamten Bühnen- und Lichtgestaltung bis hin zu jeder einzelnen Bewegung der Schauspieler*innen jegliches Geschehen auf der Bühne einschließt. Hierfür habe er zunächst alle Arbeitsbereiche im Theater zu studieren, denn erst dann „will he be able to guide the skilled

860 Eintrag „puppet, n.“ in: OED Online, Dec. 2021.

861 Cappelletto (2011), 334.

862 Craig (1968 III), 84.

863 Vgl. hierzu Jochen Kiefer (2004). Innerhalb eines dualistischen Menschenbildes oder eines inhärent gedachten Dualismus, wie ihn Coquelin für die Schauspieler*in angenommen hatte, kann sich das (Macht)Verhältnis von Puppe und Puppenspieler*in auch in das Individuum selbst verlagern, so Kiefer: „In dieser nun paradoxen Ausgangslage, in der der Mensch auf seiner über die Reflexionsleistung gewonnenen Doppelheit bestehen muss, um sich als Einheit zu erfahren, kehrt nun die Puppe als Idealbild der Reflexion selbst wieder. Derjenige Mensch, der imstande ist, zum Marionettenspieler seiner selbst zu werden, sich gänzlich zur Puppe seiner Reflexion zu machen, hätte absolute Autonomie verwirklicht.“ (Kiefer (2004), 15). Vor diesem Hintergrund wählte auch Coquelin die Metapher der Marionette, um die Machtrelation von *le un* und *le deux* zu beschreiben. Der Schauspieler als Puppenspieler seiner selbst vermöge „ihre Triebfedern [der Rolle, R. B.] nach Belieben in Bewegung zu setzen oder stille stehen zu machen, ohne daß er deshalb aufzuhören braucht, selbst ein ganz Anderer zu sein [...]“ (Coquelin (1883), 21). Dabei fungierten, wie gezeigt, die Nerven als Marionettenfäden und damit als Bindeglieder zwischen kaltem und heißem Anteil – *le un* und *le deux*.

864 Craig (1968 II), 18.

865 Craig (1968 IV), 165f.

craftsmen in their different departments.“⁸⁶⁶ Dem von ihm entwickelten Konzept haben sich die Schauspieler*innen in der Folge bis ins kleinste Detail zu unterwerfen. So beschreibt Craigs seinen idealen Schauspieler:

He [the actor, R. B.] must move across our sight in a certain way, passing to a certain point, in a certain light, his head at a certain angle, his eyes, his feet, his whole body in tune with the play, and not (as is often the case) in tune with his own thoughts only, and these out of harmony with the play. For his thoughts (beautiful as they may chance to be) may not match the spirit or the pattern which has been so carefully prepared by the director.⁸⁶⁷

Wild stellt, auf Zitate wie dieses Bezug nehmend, zurecht fest, dass Craigs Theorie „weniger eine der Theaterkunst, sondern eher eine des Theaterkünstlers [ist]. Dessen universale Fähigkeiten garantieren die Schönheit eines Werkes und rechtfertigen die Forderung nach allumfassender Macht.“⁸⁶⁸ Absoluten Gehorsam erwartet Craig auch von den Schülern seiner Theaterakademie, wie deren Regelwerk verdeutlicht:

Criticism of the School or its members is not allowed, and any breach of this rule will not be lightly regarded. [...] ‚Opinions‘ are wanted neither inside nor outside the School. Discretion, silence and attention to work are expected. [...] ‚I do not know‘ is the one reply to make to the inquisitive, and for relations the best answer is, ‚When results are to be seen you shall be the first to see them.‘⁸⁶⁹

Craigs Ideal des Künstlers ist folglich eines der absoluten Kontrolle, das der englische Theoretiker zuvorderst in der bildenden Kunst verwirklicht sieht, namentlich in „calculation, or design“⁸⁷⁰. Doch auch im Theater soll eine solche möglich werden, nämlich dann, wenn dieses seine eigenen Gesetze („laws“) findet, denen sich alle an einer Aufführung beteiligten Personen zu unterwerfen haben: „Nor pride, nor fear, nor the comic nor any indication that the artist’s mind or hand was for the thousandth part of a moment out of the command of the laws which ruled him.“⁸⁷¹

866 Craig (1968 IV), 159.

867 Craig (1968 IV), 167.

868 Wild (2011), 76.

869 Craig: *Rules, School for the Art of the Theatre*, Florenz 1913, unveröffentlichtes Dokument aus der Collection Gordon Craig, Bibliothèque de l’arsenal, Paris, zit. nach Spieckermann (1998), 152.

870 Craig (1968 III), 70.

871 Craig (1968 III), 87.

Die Sollbruchstelle aber für das Gelingen einer Inszenierung ist die Schauspieler*in. Konfrontiert mit diesem Totalitarismus, der so manche autoritäre Regisseur*in des 20. Jahrhunderts vorwegnimmt, fragt der *Playgoer* in Craigs Dialog *The Art of the Theatre* (1905) ungläubig: „Then you do not even permit the leading actor and actress to move and act as their instincts and reason dictate?“⁸⁷² Prompt erhält er die klare Absage des *Stage Directors*: „No, rather must they be the very first to follow the direction of the stage manager“⁸⁷³. Schließlich bringt der *Playgoer* seine Skepsis auf den Punkt und trifft damit zugleich Craigs Ideal der Schauspielkunst – eine puppengleiche Fügsamkeit:

Playgoer: But are you not asking these intelligent actors almost to become puppets?

Stage Director: A sensitive question! [...] A puppet is at present only a doll, delightful enough for a puppet show. But for a theatre we need more than a doll. Yet that is the feeling which some actors have about their relationship with the stage manager. They feel they are having their strings pulled, and resent it, and show they feel hurt – insulted.

Playgoer: I can understand that.

Stage Director: And cannot you also understand that they should be willing to be controlled?⁸⁷⁴

Diese Textstelle aus dem Jahr 1905 antizipiert in mehrfacher Hinsicht Craigs weitere Überlegungen zur Über-Marionette. So wird hier zum einen bereits von ihm selbst in Gestalt des *Playgoers* der Vorwurf vorweggenommen, er reduziere Schauspieler*innen auf lebende Marionetten; ein Vorwurf, der ihn von der Publikation seines Marionettenaufsatzes an trotz mehrerer Klarstellungen immer wieder entgegengebracht werden wird und bis heute die Beschäftigung mit seinem Denken prägt. Zum anderen verweist der Autor auf die Möglichkeit, anhand der Marionette über diese hinauszudenken, was Craig ab 1908 zur Über-Marionette führen wird. Zuletzt wird deutlich, dass das wesentliche Movens in der Konzeption der Über-Marionette der Wunsch nach absoluter Kontrolle des *Materials* Schauspieler*in ist. Es steht daher außer Frage, dass Craigs Vorstellungen vom Theater durch autoritäre Züge geprägt sind, die sich auch in seinen Weltanschauungen widerspiegeln, wenn er etwa Mussolini 1926 „als unseren jüngsten und liebsten Sohn, und jetzt als unseren Vater“ würdigt und hinzufügt: „Ein wahrer Faschist wird auf die Probe gestellt, wenn er einer gegen unzählige Millionen ist: die ewige Situation

872 Craig (1968 IV), 166.

873 Craig (1968 IV), 166.

874 Craig (1968 IV), 168.

des echten Künstlers.⁸⁷⁵ Relativierend lässt sich lediglich feststellen, dass sich Craigs Ideal nach auch der Regisseur den Gesetzen des Theaters zu unterwerfen habe und dadurch nicht ausschließlich seinem individuellen Willen folgen könne. Vielmehr müsse er sich seiner künstlerischen Tätigkeit bis zur Selbstaufgabe hingeben und selbst absolut diszipliniert sein. Denn auch der Kreativekt ist ein solcher der Hingabe, gilt Craig doch die Imagination als „eine direkte Eingabe transzendenter Mächte, als ein Geschenk Gottes an den sensiblen, aufnahmebereiten Künstler [...]“⁸⁷⁶

Die durchschnittliche Schauspieler*in jedoch, so hatte Craig ausgeführt, sei zu einer solchen Unterwerfung unter den Willen eines anderen aufgrund ihres wesenhaften Freiheitsstrebens nicht fähig: „it is impossible, however well disciplined they [the performers, R. B.] be, that they subdue entirely their own will and personality to the will of their director, and thus the unity, the expression of but one will which is a necessary quality of a work of art is unattainable.“⁸⁷⁷

Die Marionette aber, wie auch die Somnambul*in, sind hierzu nicht nur fähig, sondern Unterwerfung entspreche gleichsam ihrer „Natur“. *Obedience* und *silence* sind dementsprechend die Begriffe, die sich sowohl als Ratschlag an die Künstler*in der Zukunft als auch als Charakteristikum der Marionette durch Craigs Texte ziehen. Insofern ist Rovits bereits zitierte Feststellung, die Über-Marionette sei eine Metapher „for the actor whose physical control is complete“⁸⁷⁸, zu korrigieren, denn nicht die Selbstkontrolle der Über-Marionette ist umfassend, sondern die Kontrolle derjenigen Person, die sie beherrscht.⁸⁷⁹ So fragt Craig mit Blick auf die Marionette rhetorisch: „And what other virtues can I name beside these two of silence and obedience? I think these are enough.“⁸⁸⁰ Wild weist darauf hin, dass diese beiden Eigenschaften einander ergänzen:

875 Interview mit Craig „Dieci minuti con...Cordon Graig“ in der italienischen Zeitung *Tribuna*, am 27. 1. 1926, 4, zit. nach Preissler (1976), 80.

876 Spieckermann (1998), 42.

877 Craig (1977), 64.

878 Rovit (1989), 183.

879 Degli Esposti führt aus, dass in diesem Konflikt aus Selbst- und Fremdkontrolle der Grund dafür liege, weshalb Craig Irving wiederholt als Annäherung an die Über-Marionette, nicht jedoch als deren ideale Entsprechung verstanden habe, da Irving sich zwar seinen eigenen selbstzentrierten Rollenkonzepten unterworfen hätte, nicht aber den übergeordneten Ideen eines Regisseurs. So Degli Esposti: „What prevented him [Irving, R. B.] from completely becoming an Über-Marionette was the fact that he acted according to his own subjective perspective instead of making himself a vessel for a universal impersonal, divine truth, which is what an Über-marionette is supposed to be.“ Degli Esposti (2015), 10.

880 Craig (1921 IV), 109.

„Sie bezeichnen eine Grundhaltung des Ge-Horchens, des Auf-den-Meister-Hörens [...]“⁸⁸¹ An anderer Stelle fügt Craig noch Passivität und Empfänglichkeit hinzu: „it is just this passivity, obedience and responsiveness which renders the marionettes such valuable material for the artist of the theatre, which would make possible that which with the living material of the living actor's body remains impossible,... the creation of a work of art.“⁸⁸²

Gehorsam, Passivität und Empfänglichkeit gegenüber äußeren Einflüssen, das heißt Suggestibilität, kennzeichnen auch die somnambule Trance und kulminieren in der Abhängigkeit der Somnambul*in von ihrem Arzt. Die Vorstellung einer solchen Abhängigkeit bestimmte bereits Mesmers thierischen Magnetismus und wurde in der Folge auch auf den Hypnotiseur übertragen. Schon Puysegur führte den Willen des Magnetiseurs als zentralen Faktor für einen künstlich induzierten Somnambulismus an, den er als Zustand des Ausgeliefertseins beschrieb. Um 1900 wurde der magnetische Rapport des 18. und 19. Jahrhunderts nicht ohne Skepsis als eine „Art von Lebens- und Empfindungsgemeinschaft“ definiert, „vermöge deren der Wille des Magnetiseurs auf die organischen und geistigen Funktionen des Somnambulen einen bezwingenden Einfluß erhalten soll, während dem letztern gleichzeitig die Seelenzustände des Magnetiseurs direkt zum Bewußtsein kommen sollen.“⁸⁸³ Denn die Verbindung zum Magnetiseur sei so innig, dass die Somnambul*in „in dessen Seele zu lesen“⁸⁸⁴ vermöge. Dies erfolge, so wiederum die Deutung um 1800, über den „Instinct“, der seinen Sitz in der Herzgrube habe und im Somnambulismus „in grosser Thätigkeit sey“⁸⁸⁵. Der Instinkt, auch innerer Sinn genannt, wurde von Mesmer als „Medium leiblich-direkter Allverbundenheit, als ein von der Vernunft geschiedenes und von dieser zumeist überlagertes Empfindungsvermögen“⁸⁸⁶ verstanden. Auch um 1900 hielten Ärzte wie Eugen Bleuler, Charles Richet, August Forel oder Leopold Löwenfeld eine in der Hypnose stattfindende Gedankenübertragung für prinzipiell möglich, wenn auch für selten, wobei sie hierfür in der Regel eine noch nicht letztgültig geklärte naturwissenschaftliche Erklärung annahmen. Wolf-Braun weist darauf hin, dass dabei häufig auf Neuentdeckungen und Entwicklungen im Bereich der Technik Bezug genommen wurde. So stellte man beispielsweise eine Verbindung zwischen der Telepathie und dem Telefon oder der drahtlosen Telegraphie her:

881 Wild (2011), 95.

882 Craig (1977), 64.

883 Meyers Konversations-Lexikon (1897), 744.

884 Conversations-Lexicon (1817), 45.

885 Gmelin (1789), 473.

886 Barkhoff (1995), 30.

Der Nachweis unsichtbarer Strahlen zu Ende des 19. Jahrhunderts (die Entdeckung der Röntgen-Strahlen, Hertz' Nachweis elektromagnetischer Wellen, die Erfindung der praktikablen drahtlosen Telegraphie) machte eine physikalische Grundlage für die Phänomene der Telepathie und Hell-sichtigkeit plausibel.⁸⁸⁷

Johann Gottlieb Fichte sprach in Bezug auf den Somnambulismus von einer totalen Vernichtung der eigenen Lebenskraft durch ein „fremdes Princip“⁸⁸⁸, und 1846 erklärte der Spätromantiker C. G. Carus, dass bei der Erzeugung des künstlichen Schlafes

ein gewisses unmittelbares Ineinanderwirken der Nervensysteme des Magnetiseurs und des Magnetisirten notwendig sei, um jenes vermehrte Strömen der Innervation im Magnetisirten zu bewirken, und daß dabei nicht bloß die Innervation des Magnetisirten angezogen werden, sondern unfehlbar auch ein Einströmen des Magnetiseurs auf Jenen statt finden müsse, ist klar: man könnte es daher eine Art von Vermählung zweier Nervenleben nennen [...].⁸⁸⁹

Wundt hatte die Befehlsautomatie, d. h. die Abhängigkeit der Patient*in vom Hypnotiseur und dessen damit einhergehende Macht, Halluzinationen und Handlungen hervorzurufen, als eines der drei zentralen Charakteristika hypnotischer Zustände hervorgehoben, und sein französischer Kollege Alfred Binet ortete in analogem Wortlaut zu Craig eine „passive obedience“⁸⁹⁰ der Betroffenen. Diese führte er weiter aus als

assumption of an influence exerted by one person upon another. The subject of the suggestion is at the orders of the experimenter; he listens, he appropriates the latter's thought, he feels everything the experimenter desires him to feel, obeys every wish and every caprice the experimenter entertains.⁸⁹¹

Auch Janet beschrieb diese besondere Beziehungsform zwischen Hypnotisiertem und Hypnotiseur, von ihm auch „*directeur*“⁸⁹² genannt, was umgekehrt auch den Rapport begrifflich in die Nähe des Theaters rückt. Dabei begriff er dieses somnambule Abhängigkeitsverhältnis, die „magnetic passion“⁸⁹³, als Sonderform der Anästhesie, „d. h. als eine Verzerrung

887 Wolf-Braun (2009), 148.

888 Fichte (1835), 299.

889 Carus (1846), 221f.

890 Binet (1905), 69.

891 Binet (1905), 69.

892 Janet (1901), 153; Herv. i. O. Vgl. auch Conrad (2004).

893 Janet (1901), 152.

in der Wahrnehmung der Welt, mit anderen Worten als eine eigenartige Wahrnehmung, in deren Mittelpunkt der Hypnotiseur steht.⁸⁹⁴ Die Patient*innen, von Janet auch „voluntary slaves“⁸⁹⁵ genannt, hätten dabei das Verlangen, vom Arzt gelenkt, gelobt und gescholten zu werden. Auch entwickelten sie den Wunsch, die Hypnose zu wiederholen, sodass eine Sucht entstehen könne, weshalb der Therapeut dem Bedürfnis nach Abhängigkeit entgegenwirken müsse. So Janet:

For him [den Arzt, R. B.] they will do everything; for they have once for all made up their mind to obey him blindly; they think of him all the time and regulate their whole conduct after that thought. [...] This attachment [...] reaches extraordinary proportions if somnambulism and suggestion become part of it.⁸⁹⁶

Auch Carus' „Vermählung zweier Nervenleben“ entspricht Craigs Wunsch nach serviler Empfänglichkeit, durch welche sich die Ideen des Regisseurs wie mittels seelischer Fäden auf die Über-Marionette übertragen sollen. Dahingehend fragt er:

What the wires of the Über-Marionette shall be, what shall guide him, who can say? I do not believe in the mechanical, nor in the material. The wires which stretch from Divinity to the soul of the poet are wires which might command him. Has God no more such threads to spare – for one more figure?⁸⁹⁷

Die göttlichen Drähte einer solchen sympathetischen „Empfindungsgemeinschaft“ würden vor dem Hintergrund des somnambulen Rappports wechselseitig Regisseur und Schauspieler*in verbinden. Die Schauspieler*in fühle, denke und handle durch den Regisseur als Magnetiseur, denn: „[D]iese Abhängigkeit [des Somnambulen, R. B.] bezieht sich vorzüglich auf den Magnetiseur, durch welchen er gewissermaßen empfunden, handelt, denkt, und darum gleichsam das Organ für ihn ist, durch welches die Außendinge wieder auf ihn wirken.“⁸⁹⁸ In ähnlicher Weise beschrieb Janet seine Experimente mit automatischem Schreiben, wo der schreibende Arm, der normalerweise anästhetisch war, unter Hypnose die Absicht des Experimentators gleichsam zu verstehen schien und geringste Impulse unmittelbar umsetzte. Es genügte den Patient*innen,

894 Ellenberger (2005), 492.

895 Janet (1901), 154. Die Bezeichnung „Sklave“ hatte Coquelin auch für *le deux* verwendet.

896 Janet (1901), 151f.

897 Craig (1921 VI), 110f.

898 Conversations-Lexicon (1817), 43.

einen ersten Eindruck von der Absicht des Arztes zu haben, damit sich die Bewegungen in eine bestimmte Richtung entwickeln konnten. Diese Art der suggestiven Übertragung scheint auch Craig für seine Über-Marionetten vorzuschweben, wenn er schreibt: „the relation of the stage director to the actor is precisely the same as that of the conductor to his orchestra, or of the publisher to his printer“⁸⁹⁹. Entsprechend formuliert er in seinen Notizen für die Moskauer *Hamlet*-Darsteller*innen:

If you can loosen the bonds which imprison your freedom (and your imagination is your freedom) you will be in a state to receive the communications of my imagination. [...] If you remain tied by your intellect or reason you would never understand me and so we should be unable to achieve anything.⁹⁰⁰

Erneut bezweifelt Craig jedoch die Umsetzbarkeit einer solchen suggestiven Kommunikation mit realen Schauspieler*innen, weshalb seine Notizen letztlich unausgehändigt bleiben und er stattdessen einmal mehr Zuflucht bei der Über-Marionette sucht: „But on seeing their kind faces and wrinkled brows I had not the heart to add one more wrinkle. I had at least the wit to abstain once more:... and I made one more design for an Über-Marionette.“⁹⁰¹ Denn sowohl Über-Marionetten als auch Somnambul*innen seien durch ihre passive Empfänglichkeit „Zeichen für etwas außer ihnen Liegendes, Überirdisches, Unendliches [...], weil sie selbst sich ganz in dessen Dienst stellten und davon vereinnahmen ließen.“⁹⁰² Zugleich handle jedoch auch der Regisseur durch die Über-Marionette als sympathisches Material, auf das er als sein Medium angewiesen sei, denn: „The good manipulator is not, as most people imagine, busily concerned with the details of which string to pull, which rod to push. He works the puppet as unconsciously as he works his own muscles: It becomes in fact an extension of himself.“⁹⁰³ Das Verhältnis von Puppe und Puppenspieler*in kann somit als Übersetzungsleistung einer Absicht verstanden werden, für deren Ausführung ein Medium außerhalb des konzipierenden bzw. des wollenden Ich notwendig ist, was Craig wiederum als besondere Kulturleistung zu werten versucht: „To me there is ever something more seemly in man when he invents an instrument which is outside his person, and through that instrument translates his message.“⁹⁰⁴

899 Craig (1968 IV), 147.

900 Craig (1915), 111.

901 Craig (1915), 115.

902 Wild (2011), 102.

903 Bussell (1967), 38f.

904 Craig (1968 II), 49.

Bei dissoziativen Phänomenen, ja, bei Fragen des Unbewussten generell, werden somit immer auch Machtverhältnisse mitverhandelt – sei es in der Relation von Ich und Unbewusstem, wie es in Freuds berühmten Diktum, dass „*das Ich nicht Herr in seinem eigenen Haus*“⁹⁰⁵ sei, zum Ausdruck kommt, oder aber in der möglichen Einflussnahme von außen auf das Unbewusste.

Wo Fragen von Macht und Kontrolle zentral sind, gilt es auch Genderaspekte zu berücksichtigen. Geschlechtsspezifische Kommentare und Bewertungen finden sich bei Craig stärker als bei den anderen analysierten Autoren und werden von ihm häufig in einen psychologischen Kontext gestellt. Dabei ist für den vorliegenden Fokus auffällig, dass die Über-Marionette von Craig stets mit männlichen Personalpronomen belegt und mit traditionell männlich konnotierten Eigenschaften ausgestattet wird. Dem gegenüber skizziert er die unkontrollierte und ihren Gefühlen ausgelieferte Schauspielerin mit den klassischen Attributen der Hysterikerin. Diese Gegenüberstellung von männlichem Somnambulismus und weiblicher Hysterie soll abschließend untersucht werden.

Somnambule vs. Hysterikerin

Craig's antipathy to women actresses runs throughout *The Mask*, and it is one of his main weapons in his attack against naturalism in the theatre. On a more general level, Craig's strictly patriarchal notions are seen as yet another way of preserving the traditional past and protecting it from modern movements like feminism.⁹⁰⁶

Wenn die Somnambul*in als Konkretisierung der von Craig favorisierten Über-Marionette gedacht werden kann, ist die sich psychologisch einfühlende Schauspieler*in deren negatives Gegenstück. Entsprechend imaginiert Craig das Verhältnis von vergangener und zeitgenössischer Schauspielkunst, d. h. von Über-Marionetten und psychologischen Schauspieler*innen, in erster Linie als einen Konflikt der Temperaturen, wenn er schreibt: „the calm and cool whisper of life in trance which once had breathed out such an ineffable hope is heated, fired into a blaze and destroyed, and in its place – *realism*, the blunt statement of life, something everybody misunderstands while recognizing.“⁹⁰⁷ Die kalte Todesnähe der somnambulen Über-Marionette wird in dem Zitat einmal mehr dem stumpfen Leben und der hitzigen Kunst des Realismus gegenübergestellt. Auf diese Opposition Bezug nehmend erläutert auch Katharina Wild:

905 Freud (1999 II), 12; Herv. i. O.

906 Taxidou (1998), 93.

907 Craig (1968 III), 89; Herv. i. O.

Die Ruhe und Kühle des tranceartigen Zustands, die sich in einer beherrschten, überlegten, formalisierten Spielweise widerspiegeln, schlagen bei einer unreflektierten, dem unmittelbaren Gefühlsausdruck entspringenden Darstellung in eine Hektik und Hitzigkeit um, die eine Aktualisierung des Schönen unmöglich machen.⁹⁰⁸

Emotionale Besessenheit, feberhafte Traumzustände, Hektik und Hitzigkeit sowie ein vollständiger Kontrollverlust sind dabei nur einige Aspekte, die Craig als Charakteristika psychologischen Schauspiels ausmacht, das von ihm insgesamt als „mad riot“⁹⁰⁹ verstanden wird. Denn das „frantic desire“ von Schauspieler*innen, „to put *life* into their work“⁹¹⁰, habe unkontrolliertes Gebaren zur Folge: „excessive gesture, swift mimicry, speech which bellows and scene which dazzles“⁹¹¹. Daher gelte es sich zunächst von jeglicher „nervousness“⁹¹² zu befreien, um überhaupt Kunst hervorbringen zu können. Über das Theater hinausgehend äußert sich Craig ähnlich polemisch über die bildende Kunst seiner Zeit, wenn er schreibt: „Up sprang portraits with flushed faces, eyes which bulged, mouths which leered, fingers itching to come out of their frames, wrists which exposed the pulse; all the colours higgledy-piggledy; all the lines in hubbub, like the ravings of lunacy.“⁹¹³

Beschreibungen wie diese assoziieren nicht nur ihrem Inhalt nach, sondern auch in ihrer Wortwahl das Krankheitsbild der Hysterie samt deren charakteristischen Attacken, wie sie um 1900 im kulturellen Bewusstsein omnipräsent waren. Es lässt sich daher annehmen, dass Craig in seiner Beschreibung künstlerischer „ravings of lunacy“ gezielt eine Verbindung zur Hysterie als „Modekrankheit“ seiner Zeit herstellte. Diese und vor allem deren Vorführung in Charcots berühmten *Leçons du Mardi* an der Salpêtrière in Paris folgten wiederum einer theatralen Logik, worauf in der Hysterieforschung wiederholt verwiesen wurde.⁹¹⁴ So haben Theoretiker*innen wie Georges Didi-Huberman, Christina von Braun, Elisabeth Bronfen, Manfred Schneider oder Marianne Schuller den Inszenierungscharakter der Hysterie hervorgehoben. Diesem liege

908 Wild (2011), 203.

909 Craig (1968 III), 57.

910 Craig (1968 III), 75.

911 Craig (1968 III), 75.

912 Craig (1968 III), 68.

913 Craig (1968 III), 89.

914 Auch Charcot selbst entlehnte für seine Beschreibung des großen hysterischen Anfalls Termini aus dem Theater, wie das folgende Zitat verdeutlicht: „Bei einer Frau zeigen sich Halluzinationen von zwei sehr verschieden gearteten Gefühlen belebt, denn auf dem Theater dieser Kranken werden ebensooft Lust- wie Trauerspiele aufgeführt.“ Charcot (1988), 124.

der Wunsch der Hysteriker*in zu Grunde, dem Wunsch des betrachtenden Arztes gleich den Anweisungen eines Regisseurs zu entsprechen.⁹¹⁵ Hierauf Bezug nehmend bezeichnete Didi-Huberman die Hysterie auch als „Schauspiel“ und die Hysterikerin als „lebendiges Kunstwerk“⁹¹⁶. Diesen Eindruck teilten auch Teilnehmer*innen der *Leçons du Mardi*, wie der belgische Gelehrte Joseph Delboeuf, wenn er mit Blick auf eine vorgeführte Patientin festhielt: „Nein, niemals hat je ein Schauspieler, ein Maler, weder Rachel noch Sarah Bernhardt, Rubens oder Raphael eine solche Ausdruckskraft erreicht. Dieses Mädchen verkörpert eine Reihe von Bildern, die mit einem Schlag die erhabensten Wirkungen der Kunst verblassen ließen.“⁹¹⁷ Es verwundert daher nicht, dass Sarah Bernhardt Gast der *Leçons du Mardi* gewesen sein soll, um dort die expressiven Ausdrücke der Patientinnen zu studieren.⁹¹⁸ Zugleich wurden Hysterikerinnen häufig als Schauspielerinnen diffamiert.

Zu der breiten kulturellen Resonanz der Hysterie um 1900 trug vor allem die seit 1876 vertriebene *Iconographie photographique de la Salpêtrière* bei, die insgesamt drei Bände umfasste. Dieser von D. M. Bourneville und Paul Régnaud herausgegebene Abbildungskatalog zirkulierte nicht nur europaweit unter Künstler*innen, sondern prägte insgesamt das kulturelle Gedächtnis der Zeit. Dahingehend bemerkt Petra Löffler:

Dieses fotografische Inventar konventionalisierter Gesten, die als körpersprachliches Supplement des Affektausdrucks gleichwohl die Signifikation verunsichern, hat die Aufmerksamkeit für die figurativen Zeichen und körpersprachlichen Ausdrucksformen des Pathologischen geschärft und im Einklang mit Charcots berühmt gewordenen theatralischen Vorführungen hysterischer Patientinnen während seiner *Leçons du Mardi* sehr zur Popularisierung der Hysterie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts beigetragen.⁹¹⁹

Der dritte Band der *Iconographie* beschäftigte sich explizit mit Hypnotismus, Magnetismus und Somnambulismus und stellte dabei historische Querverweise zu anderen Kulturräumen her. In der Folge avancierte gerade die Hysterie um 1900 zu einem kulturellen „Artefaktum“⁹²⁰, das zahlreiche Künstler*innen inspirierte und faszinierte. Dabei galt vor allem der Körper als der bevorzugte Gegenstand, um seelische Zustände sichtbar zu machen. Diese Verbindung von Körper und Psyche korrelierte

915 Vgl. hierzu auch Conrad (2004); Micale (1995).

916 Didi-Huberman (1997), 138.

917 Delboeuf (1886), zit. nach Mayer (1998), 51.

918 Vgl. hierzu Bronfen (1998), 272.

919 Löffler (2009), 42.

920 Vgl. Schuller (1998).

mit der im 19. Jahrhundert vorherrschenden Annahme, dass psychische Erkrankungen nicht nur körperliche Ursachen hätten, sondern dass sich diese darüber hinaus primär in Gestik, Mimik, Motorik und Körperhaltung ausdrücken würden.⁹²¹ Zu dem Vokabular der Hysterie zählten dabei in erster Linie die konvulsivische Verrenkung bzw. kataleptische Verkrampfung des Körpers und insbesondere der Arme, die Inkongruenz von Gestik und Mimik, die inkohärente Proportionalität der Glieder sowie die wiederholt zur Grimasse verzerrten Gesichtszüge.⁹²² Dabei ist es wichtig festzuhalten, dass die Hysteriker*innen der Salpêtrière nicht nur einen neuen Bilderkanon herstellten, der sich dann in die Künste übertrug⁹²³, sondern sich bewusst oder unbewusst bereits selbst eines vorherrschenden Bilderrepertoires bedienten, so beispielsweise Darstellungen von Mystiker*innen, religiöser Ekstase oder den „stilisierten Bewegungen der klassischen französischen Schauspielkunst“⁹²⁴.

Auch Craigs Schilderungen psychologischen Schauspiels stellen den Körper, der unkontrolliert Krämpfen und Verrenkungen ausgeliefert zu sein scheint, sowie die „spasmodic and ridiculous expression of the human face“⁹²⁵ in den Mittelpunkt, wie die folgende Passage verdeutlicht:

But with the actor, emotion *possesses* him, it seizes upon his limbs, moving them whither it will. He is at its beck and call, he moves as one in a frantic dream or as one distraught, swaying here and there; his head, his arms, his feet, if not utterly beyond control, are so weak to stand against the torrent of his passions, that they are ready to play him false at any moment. It is useless for him to attempt to reason with himself.⁹²⁶

921 Insbesondere diese „Fixierung auf den Körper als Medium einer unmittelbaren psychischen Befindlichkeit“ führte zu einem erhöhten Einbezug von Fotografie, Malerei und Skulptur in den psychiatrischen Alltag, um hierüber Krankheitsbilder zu visualisieren, zu katalogisieren bzw. zu distribuieren. (Schröder (2006), 35)

922 Vgl. hierzu Brucher (2016).

923 Vgl. hierzu auch Löffler (2009); Conrad (2004); Medicus (1989).

924 Showalter (1999), 144. Dahingehend stellt Elisabeth Bronfen mit Blick auf die Hysterikerin bei Charcot fest: „Die Reproduktion ihrer öffentlichen Vorstellung diene als Schnittstelle zwischen einer Artikulation des Fremdkörpers einer bereits existierenden kulturellen Ikonographie (die Frau als Christus, als ekstatische Märtyrerin in der Rolle der Verführerin, als gefühlsherrschende, irrationale Kreatur) und einer Artikulation der Charcot’schen Phantasie einer kohärenten Sprache der Hysterie. Das soll heißen, über dem Körper der hysterischen Frau wurde ein Bildrepertoire bestätigt und ein anderes erfunden.“ Bronfen (1998), 300f. Vgl. hierzu auch Vogel (2002).

925 Craig (1968 II), 13.

926 Craig (1968 III), 56; Herv. i. O.

War die Über-Marionette in erster Linie durch eine Bewegungsform der Ruhe und Stille gekennzeichnet, so ist es zuvorderst der Körper in Raselei, der psychologisches Schauspiel ausmacht, wobei diese hysterischen Körperzeichen bei Craig – im Gegensatz beispielsweise zu den Malern der Wiener Moderne wie Egon Schiele oder Oskar Kokoschka – ausschließlich negativ besetzt sind. Wie aber die Hysterie von Beginn an als so genannte Frauenkrankheit geschlechtlich konnotiert war, folgt auch die Opposition von kalter Über-Marionette und heißer Schauspieler*in bei Craig geschlechtlichen Stereotypen: Der unkontrollierbaren Emotionalität des Weiblichen sowie dessen Naturgebundenheit steht die Über-Marionette als kontrolliertes, rationales und künstliches Wesen gegenüber, das wiederum von einem männlichen Künstlergenius gesteuert wird. Die Identifikation der Über-Marionette als männlich und die damit einhergehende Idealisierung von Männlichkeit finden sich wiederholt bei Craig, so beispielsweise in der durchgehenden Verwendung männlicher Personalpronomen. Dahingehend stellt auch Taxidou pointiert fest: „Craig’s *Übermarionette*, lacking biological gender, still has ideological gender; he is most definitely a man.“⁹²⁷ Dabei sind es vor allem Selbstbeherrschung, Mäßigung und Zurückhaltung, die sowohl den wahren Künstler als auch die Über-Marionette kennzeichnen und von Craig eindeutig männlich konnotiert werden, wenn er schreibt:

there were many artists [...] to whom moderation in their art was the most precious of all their aims, and these more than all others exhibit the true and masculine manner. The other flamboyant or drooping artists whose works and names catch the eye of to-day do not so much speak like men as bawl like animals, or lisp like women.⁹²⁸

Der „true and masculine manner“ der Mäßigung wird folglich das sich selbst nicht kontrollierende brüllende Tier bzw. die lispelnde, das heißt assoziativ, die einfältige Frau gegenübergestellt. Auch die Adjektive „flamboyant“ und „drooping“ sind pejorativ im Sinne einer effeminierten, wörtlich „schlaffen“ Männlichkeit zu verstehen. Der männliche Künstler wird demnach verachtenswert, nämlich schwach, wenn er sich nicht der traditionell männlichen Werte besinnt, sondern stattdessen allzu sehr auf Körperlichkeit und Emotionalität setzt, das klassische Terrain des Weiblichen: „They think that the body has not had its chance – its fair chance. They still lean towards frail humanity in art – nor is it distasteful to them that the frailty be feminine.“⁹²⁹ Demgegenüber steht das im

927 Taxidou (1998), 94; Herv.i.O..

928 Craig (1968 III), 85.

929 Craig: *The Actor an the Übermarionette*, Originalmanuskript, handschriftlicher Zusatz aus dem Jahr 1922, zit. nach Spieckermann (1998), 55.

vorangegangenen Kapitel dargelegte Ideal des stage directors, der alle Beteiligten gleich Marionetten seinem Willen unterwirft, worin eine phallogozentrische Machtfantasie zum Ausdruck kommt.

Bei Sexismen dieser Art dient Craig Arthur Schopenhauer als theoretischer Gewährsmann, dessen misogynen Text *Ueber die Weiber* (1851) er 1914 in der englischen Fassung *On Women* in seiner Zeitschrift *The Mask* mit einem affirmativen Vorwort des Herausgebers John Semar, ein weiteres Pseudonym Craigs, abdruckt.⁹³⁰ In diesem Text stellt Schopenhauer Frauen, da sie generell „kindisch, läppisch und kurzsichtig“ seien, intellektuell auf „eine Art Mittelstufe, zwischen dem Kinde und dem Manne, als welcher der eigentliche Mensch ist.“⁹³¹ Zudem kennzeichne sie eine „instinktartige Verschlagenheit“ und ein „unvertilgbarer Hang zum Lügen“⁹³². Denn:

wie den Löwen mit Klauen und Gebiß, den Elephanten mit Stoßzähnen, den Eber mit Hauern, den Stier mit Hörnern und die Sepia mit der wasertrübenden Tinte, so hat die Natur das Weib mit Verstellungskunst ausgerüstet, zu seinem Schutz und Wehr, und hat alle die Kraft, die sie dem Manne als körperliche Stärke und Vernunft verlieh, dem Weibe in Gestalt jener Gabe zugewendet.⁹³³

Dieser Vorwurf der Verstellung wird, wie zu Beginn aufgezeigt, traditionell auch Schauspieler*innen und insbesondere weiblichen Darstellerinnen entgegengebracht. Zugleich trifft er auch die generell unter Simulationsverdacht stehende Hysterikerin, auf deren diesbezügliche Neigung auch in der medizinischen Fachliteratur immer wieder verwiesen wird.⁹³⁴ Dahingehend doziert etwa Charcot in seinen Vorlesungen:

Es ist ja allgemein bekannt, daß das Bedürfnis zu belügen und zu täuschen, manchmal ohne bestimmten Zweck in einer Art von uneigennütziger Pflege dieser Kunst, andere Male in der Absicht, Aufsehen zu machen, Mitleid zu erregen u. s. w., bei den Hysterischen ein weit verbreitetes ist.⁹³⁵

Vor dem Hintergrund dieser analogen Zuschreibungen reiht sich Craigs sexistische Haltung, mit der er sich klar gegen die erste Frauenbewegung stellt und in dieser eine drohende Degeneration von Kunst und Kultur auszumachen glaubt, in eine Riege antifeministischer Theoretiker und

930 Schopenhauer (1914).

931 Schopenhauer (1851), § 364.

932 Schopenhauer (1851), § 366.

933 Schopenhauer (1851), § 366.

934 Vgl. hierzu auch Conrad (2004), Kapitel 2.4., S. 80-103.

935 Charcot (1886), 89.

Kulturschaffender des auslaufenden 19. Jahrhunderts. Gemeinsam ist Künstlern und Denkern wie Oskar Kokoschka, Otto Weininger, Paul Julius Moebius, Nietzsche oder eben Craig, dass sie Frauen die Fähigkeit zur produktiven künstlerischen oder intellektuellen Arbeit, ja, deren Subjektstatus generell absprechen. Dahingehend stellt auch Taxidou fest: „For Craig women do not have a subject status, they are only understood in relation to and as creation of men. The last place they have a right to thrive in is the theatre.“⁹³⁶ In diesem Sinne sei auch, so Taxidou weiter, seine Bewunderung für fernöstliche Theaterformen, wie Nō oder Kabuki, zu verstehen. Spielte dabei doch der Umstand, dass diese historisch ohne Frauen stattfanden, eine nicht unwesentliche Rolle.

Craig präferiert folglich ein „maskulines“ Theater, das sich von der Ausbildung ausschließlich männlicher Studenten in Florenz über die visionierte vollständige Verdrängung von Frauen in der Kunst bis hin zu „männlichen“ Bewegungsformen auf der Bühne erstreckt. So schreibt er auf Letztere Bezug nehmend:

I think that movement can be divided into two distinct parts, the movement of two and four which is the square, the movement of one and three which is the circle. There is ever that which is masculine in the square and ever that which is feminine in the circle. And it seems to me that before the female spirit gives herself up, and with the male goes in quest of this vast treasure, perfect movement will not be discovered [...].⁹³⁷

Auch wenn hier innerhalb Craigs dualistischer Geschlechtervorstellung ein Zusammenspiel von „männlichem“ und „weiblichem“ Prinzip gedacht wird – „I like to dream that for the first time in the world men and women will achieve this thing together“⁹³⁸ –, so nur, wenn das weibliche Prinzip sich selbst aufgibt und dem männlichen Prinzip unterwirft.

Selbst dort, wo Craig die Leistungen einzelner Frauen begeistern, so beispielsweise bei seiner Mutter Ellen Terry, bei Eleonora Duse oder Isadora Duncan, zeugen seine Bemerkungen von einem ausgeprägten Sexismus, der mit den misogynen Stereotypen des frühen 20. Jahrhunderts korreliert. Dies verdeutlicht sein kurzer Text *To Eleonora Duse* (1908), in welchem er der italienischen Starschauspielerin jeglichen Künstlerinnenstatus abspricht und sie stattdessen auf das „Frausein“ reduziert, wenn er schreibt:

[...] it seems the only way to write of her is as a woman. She has nothing of art in her composition. She abhors all that goes to make up great art; that

936 Taxidou (1998), 95.

937 Craig (1968 II), 51f.

938 Craig (1968 II), 52.

is to say, the obedience to laws which are impersonal and immortal. She is personal love, personal courage, personal hope, and personal beauty, and these all whirl her through the long space of her life as some unseen and lonely star is whirling at this moment above our heads.⁹³⁹

Diese Reduktion auf das Persönliche im Gegensatz zu allgemeinen (rationalen) Gesetzen betrifft nach Craig nicht nur Duse, sondern Frauen generell, und wird um 1900 weitgehend geteilt. So stellt etwa auch Bab in die *Die Frau als Schauspielerin* generalisierend fest:

Das Werk der Frau ist, ihrer passiven allumfassenden, totalen, instinktiven, naturalen Art nach, direkt und individuell, es nimmt nicht den Weg über Werke, es haftet an der Persönlichkeit, denn die Frau (als ideale Polarkraft!) besitzt nicht jene monomane Konzentrationskraft, die einen Stoff aus der Gesamtheit der Welt herausschneidet, um ihn mit symbolischer Kraft für das Ganze zu belasten, und die aus der eigenen Natur ein Organ zur souveränen Übermacht über alle anderen herauszüchtet.⁹⁴⁰

Zu einer solchen stereotypen Sicht auf Frauen zählt auch deren Beschreibung als verletzlich, emotional und schutzbedürftig, wodurch sie jedoch erst an Attraktivität für Männer gewinnen würden. So imaginiert Craig weiter:

When I think of Eleonora Duse on the stage in front of the world I see, as it were, a lonely yet hopeful figure, draped in some ineffable charme to hide its loneliness, and appealing to the men who sit there like boys at school [...] but none of them seem to hear what she is crying out, and that cry seems to be „Release me, release me from this agony! Unchain me from this rock to which Fate has bound me! Kill all these hideous monsters which wait to devour me!“⁹⁴¹

939 Craig (1921 V), 268f. Archer hingegen sah in Duse gerade eine ideale Entsprechung der Simultaneität von Selbstkontrolle und Emotionalität, wenn er schreibt: „She throws her very being into her task, and while her intelligence keeps vigilant control of every gesture and accent, her whole physical organism responds with sensitive alertness to the touch of her imagination. She is more completely *alive* on the stage than any one else I remember to have seen.“ (Archer (1896), 208f., zit. nach Schmid (1964), 91; Herv. i. O.). Zu Craigs „Verteidigung“ ist zu sagen, dass Duse selbst den Mythos der absoluten Hingabe an die Rolle bis zur völligen Verschmelzung mit dieser nährte, indem sie für ihre Art des Schauspielens sogar den Begriff des „Spiels“ ablehnte. Vgl. hierzu Balk (1994).

940 Bab (1915), 19; Herv. i. O.

941 Craig (1921 V), 269.

Die Frau in Agonie, wie sie Craig skizziert, erinnert einmal mehr an die Hysterikerin, die mit „feminine hands attempt the work of men, and in meddling with those beautiful hands spoil all the fingers, by fingering all the spoils“⁹⁴². Mit dieser Lesart ist Craig nicht allein. So wurde Duse um 1900 allgemein als Personifikation einer psychisch labilen „femme fragile“ angesehen. Dahingehend vermerkt etwa Hugo von Hofmannsthal: „diese Frau leidet die Leiden unserer Zeit mehr als irgendein anderes Geschöpf“⁹⁴³ und meint damit das *fin de siècle* als Epoche der Nervosität, und Julius Bab zitiert in seinen Erinnerungen *Kränze den Mimen* (1954) seinen Kollegen Hermann Bahr, der mit Blick auf die italienische Starschauspielerinnen ausführt: „Wie einer, der auf sich nicht mehr achtet, der >außer sich< ist, der nichts mehr beherrscht, sondern, sich selbst ent-rückt, überwältigt von losgerissenen Trieben, dampfend innere Gewalten ausspeit, von welchen er selbst in den Tod erschrocken und wie betäubt ist [...]“⁹⁴⁴. Im Gegensatz zu dieser Reduktion auf das Persönliche sei ein wahrer Künstler „unselfishness personified. He lives for an ideal, and for the sake of that ideal everything else in the world is destroyed.“⁹⁴⁵ Zwar sieht Craig an diesem Ideal im Grunde alle Schauspieler*innen scheitern, doch geht diese Absage, wie aufgezeigt, mit einer generellen pejorativen Effeminierung von Schauspiel einher. An Eleonora Duse ist also ein Problem exemplarisch ablesbar, das als Mangel einer maskulinen Geisteshaltung generell auf das Theater seiner Zeit zutrifft.

Angesichts dieser misogynen Einstellung überrascht es nicht, dass es auch ausgerechnet Frauen gewesen sein sollen, die einst die Über-Marionette in ihrer göttlichen Funktion zu Fall gebracht haben. So schließt Craig seinen Über-Marionetten Aufsatz mit der Erzählung um deren Ursprung in einem Palast – „something between a temple and a theatre“⁹⁴⁶ – an dem Ufer des Ganges, wo sie als Zentrum von Zeremonien und Feiern diente, als „the symbol of man in the great ceremony“⁹⁴⁷. Doch Eitelkeit und Geltungsbedürfnis, stereotype Wesensmerkmale der Frau, setzten dieser glorreichen Tradition ein Ende. Und so sind es auch zwei Frauen, die angesichts der göttlichen Funktion der Über-Marionette selbst den brennenden Wunsch entwickeln,

to stand as the direct symbol of the divinity in man. No sooner thought than done; and arraying themselves as best they could in garments („like

942 Craig (1921 V), 272.

943 von Hofmannsthal (1979), 484. Vgl. hierzu auch Conrad (2004), die der Identifikation von Duse als Hysterikerin ein eigenes Kapitel widmet.

944 Bab (1954), 193.

945 Craig (1921 V), 270.

946 Craig (1968 III), 92.

947 Craig (1968 III), 92.

his“ they thought), moving with gestures („like his“ they said) and being able to cause wonderment in the minds of the beholders („even as he does“ they cried), they built themselves a temple („like his“, „like his“), and supplied the demand of the vulgar, the whole thing a poor parody.⁹⁴⁸

Die Parodie des Zeremoniellen bedeutet jedoch zugleich die Geburt des Schauspieler*innen-Theaters. So Craig:

It is the first record in the East of the actor. The actor springs from the foolish vanity of two women who were not strong enough to look upon the symbol of godhead without desiring to tamper with it [...]. With the fading of the puppet and the advance of these women who exhibited themselves on the stage in his place, came that darker spirit which is called Chaos, and in its wake the triumph of the riotous personality.⁹⁴⁹

Wie also Eva den Fall aus dem Paradies zu verschulden hat, stürzt die weibliche Geltungssucht nicht nur das Theater als Ort des Spirituellen in seinen Niedergang, sondern begründet damit auch einen egoistischen Personenkult, der Kunst und Menschheit fortan geißeln wird.

948 Craig (1968 III), 93f.

949 Craig (1968 III), 93.

VI. Resümee

Der Mensch, den die Ekstase verwandelt und der durch Ansteckung seine Volksgenossen mitverwandelt, das war der erste Schauspieler, und das wird im Grunde genommen der letzte sein.⁹⁵⁰

Hatten Schauspieltheoretiker über Jahrhunderte hinweg angesichts der Frage, ob die Schauspieler*in sich mit ihrer Rolle identifizieren dürfe oder aber in einem „sicheren“ emotionalen Abstand zu dieser bleiben müsse, zwei scheinbar unvereinbare Lager gebildet, so gewinnt diese Debatte um 1900 eine neue Wende. Denn auf der Basis psychowissenschaftlicher Forschung zur potenziellen Spaltbarkeit des Bewusstseins und deren zunehmender Popularität in anderen Diskursräumen beginnen nun auch Schauspieltheoretiker sowohl die schauspielerische Rollenarbeit als auch die allabendlichen Aufführungssituationen als dissoziative Prozesse zu verstehen. Das hat den Vorteil, dass nun die scheinbaren Gegensätze von emotionaler Distanz vs. Identifikation zusammengeführt werden können, denn die Schauspieler*in kann vor dem Hintergrund des doppelten Bewusstseins mit der Rolle verschmelzen, ohne dass sie dadurch aufhören müsste, von dieser zugleich gänzlich different zu sein. Dissoziationsmodelle ermöglichen somit einen Mittelweg, der als paradoxes Nebeneinander von Identität und Alterität verstanden werden kann. Dadurch entkräftigen sie zugleich die von Platons *Politeia* an geäußerte Sorge um die Identität der Schauspieler*in, die als Folge anhaltender mimetischer Prozesse ihre Stabilität zu verlieren und sich schließlich gar in einer identitätslosen Multiplizität aufzulösen drohe.

Constant Coquelin ist der erste Schauspieltheoretiker, der das Modell der (Bewusstseins)Spaltung konsequent in seine Überlegungen einbezieht, wobei der Bezug auf psychowissenschaftliche Theorien hier noch implizit bleibt. Indem er das Ich der Schauspieler*in in *le un* und *le deux* unterteilt, denen er jeweils diametrale Funktionen in der Relation zur Rolle zuweist, kann die Schauspieler*in sowohl zu ihrer Figur werden – denn „die Haut, die diese Figur braucht, sie empfängt sie vom Schauspieler“⁹⁵¹ – als auch zeitgleich als unbeteiligte Beobachter*in des Geschehens agieren. Dabei dient dieser dissoziative Vorgang nicht nur dem Schutz der eigenen Identität vor einer Vermischung mit der Rolle, sondern er gewährleistet auch das Aufrechterhalten der Kontrolle während der Probenzeit und vor allem an den Abenden der Aufführung selbst. Dies wiederum garantiert das rechte Maß an dargestellten Emotionen wie auch eine verlässliche Qualität in der Arbeit. Nicht zuletzt

950 Bab (1954), 8.

951 Coquelin (1883), 10f.

vermag nach Coquelin der dissoziierte beobachtende Ichanteil ähnlich einem depersonalisierten Zustand vor, während und nach der eigentlichen schauspielerischen Arbeit Eindrücke zu sammeln, zu ordnen und zu reflektieren.

William Archer ist der erste Schauspieltheoretiker, der sich explizit auf bewusstseinstheoretische Theorien sowie Modelle bezieht und an sich selbst den Anspruch stellt, Schauspiel psychowissenschaftlich zu erschließen. In seiner Auseinandersetzung mit Diderot, gegen dessen „ersten Sprecher“ er Stellung bezieht, ist es seine Annahme mutipler „strata of consciousness“⁹⁵², auf der er seine Argumentation, die Schauspieler*in könne ihre Rolle fühlen und dennoch in einer kritischen Distanz zu dieser stehen, aufbaut. Sein hierfür ausgearbeiteter Fragebogen an Schauspieler*innen seiner Zeit interessiert sich insbesondere für Prozesse des psychologischen Automatismus, d.h. für Zustände, bei denen eine unterbewusste Intelligenz scheinbar unabhängig von dem Ichbewusstsein der Schauspieler*in agiert. Hierfür erreichen ihn zahlreiche Berichte, die sich von Momenten der Selbstvergessenheit über Phasen ausgeprägter paralleler Bewusstseinsstränge bis hin zu einer vollständigen Absorption in der jeweiligen Rolle erstrecken. Ähnlich wie Coquelin, wenn auch aus dem oppositionellen „Lager“ kommend, gelingt ihm durch das Verständnis von Schauspiel als dissoziativer Vorgang ein Mittelweg, denn auch ihm ist es daran gelegen, trotz emotionaler Einfühlung die Kontrolle der Schauspieler*in über die Situation zu sichern.

Max Martersteig bezieht von den untersuchten Theoretikern am stärksten psychowissenschaftliche Theorien ein, wobei bei ihm Hypnose- und Suggestionstheorien im Fokus stehen. Auf deren Grundlage versteht er Schauspiel als einen hypnotischen Prozess, in dem sich die Ichkausalität der Rolle an Stelle jener der Schauspieler*in setzt und sie vorübergehend verdrängt. Damit einher geht die durch die suggestive Macht der Rolle wirksam werdende Suggestion von Halluzinationen, welche die Schauspieler*in glauben machen, sich in der Realität der Rolle zu befinden. Damit diese Transfiguration, die bei Martersteig den Charakter eines kultischen Vorgangs annimmt, stattfinden kann, muss die Schauspieler*in einerseits eine Disposition zur Suggestibilität – von Martersteig auch als Intuition verstanden – aufweisen. Andererseits muss sie sich emotional uneingeschränkt auf die Rolle einlassen. Zugleich kann aber nur dasjenige hypnotisch wirksam werden, was frühere Erfahrungen der Schauspieler*in wachruft. Transfiguratives Schauspiel ist folglich eine Form des Wiedererlebens. Ist Martersteig auch ein eindeutiger Verfechter der heißen Schauspieler*in, so ermöglicht ihm seine Annahme einer hypnotischen Transfiguration dennoch, die „eigentliche“ Identität der

952 Archer (1888), 151.

Schauspieler*in als von der Rolle untangiert zu denken, auch wenn sich Letztere aus dem Erfahrungsreichtum der Schauspieler*in speist. Denn wenn die Schauspieler*in temporär tatsächlich eine andere Ichkausalität in sich wirksam werden lassen kann, so muss sie nicht die Instabilität ihrer eigenen Ichkausalität fürchten.

Edward Gordon Craig schließlich wählt mit der Über-Marionette eine Figur für sein Theater der Zukunft, die in der Somnambul*in ihre ideale Entsprechung findet. Dabei sind es weniger bewusstseinstheoretische Überlegungen im engeren Sinn als vielmehr der somnambule Zustand der Trance, den er für seine Über-Marionette imaginiert. Dieser überzeugt nicht nur durch seine ausgeprägte Identitätslosigkeit, sondern auch durch seine Nähe zum Reich der Träume, des Todes und der Imagination. Zudem ermöglichen somnambule Phasen, von außen lenkend auf die betroffene Person einzuwirken, was sie zum perfekten künstlerischen Medium macht. Dissoziation kann somit bei Craig als ein Vorgang der Entpersönlichung verstanden werden, der eine marionettenhafte Bewusstseinsform hervorbringt. Dient die Somnambul*in Craig auch als ideale Entsprechung der Über-Marionette, so zeigen seine unausgefertigten Mitteilungen an die Moskauer *Hamlet*-Schauspieler*innen, dass er Trance und Ekstase auch für die herkömmliche Schauspieler*in als erstrebenswerte Zustände erachtet, um seinen ästhetischen Forderungen gerecht zu werden.

Erst in der hier erstmals erfolgten Zusammenschau dieser vier in der Forschung bislang unterberücksichtigten Autoren erschließt sich die volle Dimension des diskursiven Transfers von bewusstseinstheoretischen Fragestellungen zu Schauspieltheorien um 1900. Dabei zeigt sich, dass die Übernahme von Begriffen, Modellen und Theorien keineswegs einen Einzelfall darstellt, sondern dass es sich dabei um eine kontinuierliche Entwicklung handelt, die mit einer gesamtgesellschaftlichen Zunahme der Popularität dissoziativer Prozesse einhergeht. Schauspieltheorien erweisen sich innerhalb dieser Dynamik als besonders prädestiniert, die veränderten Vorstellungen vom Ich bzw. vom Bewusstsein um 1900 aufzugreifen und in ihre Fragestellungen zu übersetzen, da die mimetische Angleichung der Schauspieler*in an ihre Rolle bereits seit der Antike auf Basis der Potenzialität eines multiplen Ich diskutiert worden ist. Allen vier Autoren ist folglich gemein, dass sie vor dem Hintergrund bewusstseinstheoretischer Überlegungen die Durchlässigkeit der Ichgrenze hin zur Rolle, aber auch, wie bei Craig ersichtlich, jene zwischen Regisseur*in und Schauspieler*in neu verhandeln. Zugleich machen die vier Analysen deutlich, dass die Schauspieler*in gerade deshalb um 1900 als exemplarische anthropologische Figur dienen konnte, weil ihr Ich kontinuierlich Spaltungsprozesse durchläuft. Als sich daher auf der Grundlage von philosophischen Überlegungen sowie psychologischen Entdeckungen

zur Vielheit des Ich gegen Ende des 19. Jahrhunderts auch in nicht-wissenschaftlichen Kreisen die Annahme durchsetzt, dass das Ich keine stabile und einheitliche Größe darstellt, sondern dass dessen potenzielle Vielheit sowie prekäre Durchlässigkeit genuine Zustände sind, ist es die Schauspieler*in, die vielen Theoretiker*innen nun geradezu als Sinnbild dieses sich verändernden Ichbegriffs dient. Denn, was „bewerkstelligt das Theater tatsächlich? Es stellt den Menschen sich selbst gegenüber.“⁹⁵³ An dem „Wesen“ der Schauspieler*in – und das ist gekennzeichnet durch ihre Wandlungsfähigkeit, ihre genuine Multiplizität und Identitätslosigkeit – wird somit mehr als 2000 Jahre nach Platon das Menschliche „an sich“ ablesbar.

Nach 1900 verliert die Beschäftigung mit Dissoziationsphänomenen, Hypnose, Suggestion und Somnambulismus innerhalb der Psychowissenschaften sukzessive an Bedeutung. In Fragen des Bewusstseins tritt die Psychoanalyse ihren Siegeszug an, was nicht zuletzt zu der diskursiven Verdrängung bewusstseinstheoretischer Vorläufer, wie etwa Pierre Janet, beiträgt. Hinzu kommt die zunehmende Diskreditierung der Hypnose als Forschungsmethode und der erstarkende Zweifel an der „Echtheit“ dissoziativer Phänomene, allen voran der Hysterie, aber auch Formen des doppelten oder des multiplen Bewusstseins. Auf kultureller Ebene setzt sich das Interesse für Somnambul*innen, Doppelgänger*innen und Hypnotiseur*innen weiter fort, wovon zahlreiche künstlerische Beiträge, wie beispielsweise der bereits erwähnte Film *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1919/20, Regie: Robert Wiene), die *Dr. Mabuse*-Romane von Norbert Jacques (1921/1932) und deren Verfilmungen oder Fritz Langs *Metropolis* (1927), aber auch Strömungen wie der Surrealismus zeugen. Mit dem Aufkommen des Faschismus nimmt schließlich aber auch dieses Interesse ein vorläufiges Ende. Auch innerhalb der Schauspieltheorien tritt die Beschäftigung mit multiplen bzw. dissoziativen Bewusstseinszuständen in den Hintergrund, ohne freilich gänzlich zu versiegen, wie beispielsweise Plessners *Anthropologie des Schauspielers* (1948) verdeutlicht. Wird hier die beschriebene Distanz der Schauspieler*in zu sich selbst auch nicht als Dissoziation benannt, so kann sie dennoch in diesen Kontext gestellt werden. Insgesamt lässt sich jedoch feststellen, dass dissoziative Prozesse, parallel zu den psychowissenschaftlichen Entwicklungen bis zur zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, auch in schauspieltheoretischen Überlegungen an Bedeutung verlieren. Der Einbezug des Unbewussten in Schauspieltheorien gewinnt aber an Selbstverständlichkeit, zählt das Unbewusste doch zu den „großen Erzählungen“ des 20. Jahrhunderts. Für diese Entwicklung am einflussreichsten ist Konstantin Stanislawskis

953 Coquelin (1883), 20; „Il met l'homme en face de lui-même.“ (Coquelin (1880), 22)

Beschäftigung mit dem Unbewussten, die zeitlich unmittelbar an die behandelten Autoren anschließt. Das Unbewusste avanciert bei dem russischen Theatermacher nun zum „zentralen Akteur“ seiner schauspieltheoretischen Schriften sowie seiner jahrzehntelangen praktischen Arbeit. Für die von ihm proklamierte *Kunst des Erlebens*, die der bloßen schauspielerischen Nachahmung gegenübersteht, ist der Versuch zentral, das Unbewusste durch gezielte Psychotechniken⁹⁵⁴ für die Rollenarbeit zugänglich zu machen. So Stanislawski: „Eines der Prinzipien unserer Kunst lautet: ‚Durch bewußte Psychotechnik des Schauspielers zur unbewußten Wirksamkeit der Natur‘ (das Unbewußte durch das Bewußte).“⁹⁵⁵ Stanislawski bezieht sich in seinen Überlegungen vorwiegend auf Ribot, von dessen Theorien zum emotionalen Gedächtnis er sich maßgeblich beeinflussen lässt.⁹⁵⁶ In der aus Stanislawskis Überlegungen hervorgehenden US-amerikanischen Tradition des *Method Acting* schließlich wird die Nähe zum Unbewussten, zur Psychoanalyse und nicht zuletzt zur Hysterie zu einem gängigen Topos, der sowohl pejorativ als auch affirmativ vorgebracht wird. Dahingehend schreibt Shonni Enelow in ihrer luziden Studie *Method Acting and its Discontents* (2015): „Both the techniques and the aesthetics of Method acting were linked to the look and feel of hysteria, neuroses, and psychic excess, and not only in representations of Strasberg’s teaching but also in his sometime colleague’s directing [...]“⁹⁵⁷

Sowohl zu Stanislawski als auch zu Strasbergs *Method Acting* existieren bereits eine Reihe von Studien, die deren psychowissenschaftliche Einflüsse untersuchen, weshalb ich Stanislawski trotz zeitlicher Überschneidungen nicht gesondert in den Blick genommen habe.⁹⁵⁸ Weiterführende Forschung könnte sich den Parallelen und Differenzen zwischen den hier untersuchten Autoren und Stanislawskis Überlegungen zum Unbewussten widmen. Zugleich gelte es zu untersuchen, ob mit der Renaissance dissoziativer Störungsbilder seit den 1970er-Jahren, wie vor allem der

954 Der von Stanislawski geprägte Begriff Psychotechnik wurde im deutschsprachigen Raum bereits zuvor von dem deutschen Psychologen William Stern und in der Folge dem Psychologen und Philosophen Hugo Münsterberg im Bereich der angewandten Psychologie verwendet.

955 Stanislawski (2002), 371.

956 Stanislawski rezipiert nachweislich Ribots Schriften *Les Maladies de la Mémoire*, *Les Maladies de la Volonté*, *Les Logiques des Sentiments* sowie den Aufsatz *La Mémoire Affective*. Vgl. hierzu Enelow (2015).

957 Enelow (2015), 33. Enelow macht deutlich, dass insbesondere pejorative Zuschreibungen dieser Art häufig mit geschlechterstereotypen Vorstellungen von Weiblichkeit, im Sinne einer exzessiven Emotionalität, einhergehen.

958 Vgl. u. a. Enelow (2015); Schmitt N. (1986); Jackson (2013); Pitches (2006); Meyer-Dinkgräfe (2005).

Dissoziativen Identitätsstörung, auch ein stärkerer Einbezug von Modellen der (Bewusstseins)Spaltung in Schauspiel und Schauspieltheorien einherging. Wolf-Dieter Ernsts Studie *Der affektive Schauspieler. Die Energetik des postdramatischen Theaters* (2003) deutet in diese Richtung. Zudem werfen postdramatische Theatertexte, die seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts entstehen und sich durch eine polyphone, defigurative und postidentitäre Rede auszeichnen, die Frage nach geeigneten Sprech- und Schauspieltechniken auf. Auch wenn multiple Identitäten, wie sie Martersteig oder Archer beschrieben haben, nicht mit polyphonen Textflächen einer Autorin wie Elfriede Jelinek gleichzusetzen sind, da postdramatische Texte häufig gar keinen Rückschluss mehr auf ein sprechendes Subjekt erlauben, so können Konzepte der Dissoziation, der Depersonalisation oder der Entpersönlichung möglicherweise dennoch für Spielweisen des Postdramatischen produktiv gemacht werden.

Geht man mit Andreas Reckwitz und anderen Vertreter*innen der *practical theory* davon aus, dass sich Subjekte abhängig von der jeweiligen Kultur in sozialen und kulturellen Praktiken und Diskursen bilden, stabilisieren und verschieben, so lässt sich abschließend die Vermutung äußern, dass auch die diskursive Entdeckung von Schauspiel als Praktik des Dissoziativen dazu beigetragen hat, eine neue Subjektivierungsform hervorzubringen bzw. zu stabilisieren. Es ist dies die Subjektivierungsform des multiplen Ich, die für das gesamte 20. Jahrhundert kennzeichnend werden wird und in der Schauspieler*in exemplarisch ihre Verkörperung findet. Zugleich förderte die von Theoretiker*innen um 1900 vertretene Annahme einer dissoziativen Hervorbringung immer neuer Rollenidentitäten ein Verständnis für den performativen Charakter von Identität generell. Identität wurde nun nicht mehr „als Seelensubstanz, aber als Tat“⁹⁵⁹, das heißt als Handlungseffekt, gedacht. Damit trug Schauspiel zusammen mit anderen Praktiken des Dissoziativen, wie etwa die Hypnose, der spiritistische Einsatz von Medien oder das automatische Schreiben, dazu bei, eine innere Kompetenz sowie Disposition des Subjekts als Vielheit zu entwickeln. Dieses Subjekt wäre dabei im Sinne Reckwitz' als ästhetisch-kulturelle Gegenbewegungen zur „hegemonialen Subjektkultur“⁹⁶⁰ zu verstehen; das heißt als eine Subjektivierungsform, welche die inneren Widersprüche der hegemonialen Kultur aufgreift, deren Universalitätsanspruch herausfordert und damit letztlich eine subjektgeschichtliche Dynamik in Gang hält. Dabei kann Schauspiel als Praktik des Dissoziativen nicht nur als Selbsttechnik verstanden werden, sondern auch als Praktik des Sozialen. Hierfür ist das Theater als öffentlicher Ort der Interaktion, aber auch der Vorführung prädestiniert.

959 Bab (1909), 33.

960 Vgl. hierzu Reckwitz (2006).

Als Praktik des Sozialen ist gerade ihre antiessentialistische, subjektkritische Dimension bis heute ungebrochen relevant. Ist doch die Sehnsucht nach eindeutigen, stabilen und abgrenzbaren Identitäten auf allen Ebenen der Gesellschaft im Vormarsch begriffen. In diesem Sinne gilt auch heute noch, was Bahr am Beginn des 20. Jahrhunderts proklamiert hat:

gerade wir können gerade jetzt den Schauspieler nicht entbehren. Wir brauchen seine Kunst, um an ihr leben zu lernen, wie die Griechen an ihren Statuen das Leben gelernt haben. Seine Kunst der ewigen Verwandlung wird uns die Normen geben, nach welchen allein wir über den Menschen gelangen, ins Freie, zur Höhe, wo alles, was an uns geschieht, nur noch ein Spiel der Elemente mit uns ist.⁹⁶¹

Dass Julius Bab sich, wie im Zuge des 1. Weltkrieges auch Hermann Bahr, aus politischem und sozialem Interesse letztlich doch gegen den Vorzug eines fluiden Selbst richtet, da ein solches das Ende sozialer Interaktion und Verantwortung mit sich bringe, bedeutet nicht, dass er auch den Glauben an die zentrale gesellschaftliche Funktion der Schauspieler*in verliert. Im Gegenteil, gerade in der Fähigkeit der Schauspieler*in, alle möglichen Identitäten zu werden, wähnt Bab einen Ausweg aus der von ihm als bedrohlich empfundenen Krise des Ich. Denn daran könne man exemplarisch beobachten, wie Identitäten performativ entstehen, ohne dass diese bereits als gegeben vorausgesetzt werden müssten. Mit heutigem Vokabular ließe sich diese Erkenntnis so ausdrücken, dass ein post-strukturalistisches Verständnis von Identität und die Annahme handlungsfähiger Identitätseffekte einander nicht ausschließen müssen. Dabei ist es für Bab erneut der Schauspieler, der einen solchen performativen Charakter von Identität kenntlich machen kann:

Denn der Schauspieler ist stets so ein bewusster Darsteller eines Selbst; er ist nicht Jemand, der beschlossen hat, jetzt einmal so und so zu scheinen, sondern er ist Jemand, aus dem die Kraft zu Tage tritt, so oder so zu sein, dem es gegeben ist, auf einen bestimmten Anlass hin, auf einen Gefühlsanruf hin wissend und wollend ein neues Ich aus sich heraus zu produzieren, ein neuer Mensch zu werden.⁹⁶²

Aus dem Zitat lässt sich schließen, dass es Bab keineswegs daran gelegen ist, „die skeptischen Erkenntnisse der letzten Generationen“⁹⁶³ zu negieren, sondern vielmehr mit Hilfe der Schauspielkunst einen Weg aus dem Skeptizismus heraus zu finden, um zu „einer neuen positiven Erkenntnis

961 Bahr (2010), 33.

962 Bab (1909), 30f.

963 Bab (1909), 29.

und so zu einem Glauben an Persönlichkeiten, an Individualitäten zu kommen.⁹⁶⁴ Und so schließt denn auch die vorliegende Studie mit dem flammenden Plädoyer des Berliner Dramatikers für die Schauspieler*in und die Schauspielkunst, das auch als Einstieg gedient hatte:

Es ist ja wirklich eine Legende – und diese Legende endgiltig zu entschleiern scheint mir die eine Aufgabe der Schauspielkunst zu sein –, dass die Persönlichkeit des Menschen, sein Ich als eine feste Substanz mit ihm auf die Welt kommt [...]; aber die Persönlichkeit, das Ich ist nun nicht überhaupt eine Legende, sondern eine Wirklichkeit anderer Ordnung – und dies zu entschleiern scheint mir die eigentlichste Aufgabe der Schauspielkunst. Jede Persönlichkeit, jeder Charakter, der heraustritt in's Leben, ist eine Tat, ist eine gewusste und gewollte Bildung aus den zahllosen Möglichkeiten, die zu jeder Stunde dem Individuum das Leben bietet. Der Mensch stellt sein Ich dar [...].⁹⁶⁵

964 Bab (1909), 30.

965 Bab (1909), 32.

VII. Bibliografie

- Amiel, Henri Frédéric: Tag für Tag. Intime Aufzeichnungen. Ausgewählt v. Leo Tolstoi. Hg. v. Philipp Felix Ingold. Zürich: Pendo Verlag 2003.
- Andriopoulos, Stefan: Besessene Körper. Hypnose, Körperschaften und die Erfindung des Kinos. München: Wilhelm Fink 2000.
- Archer, Charles: William Archer. Life, Work and Friendships. London: Allen & Unwin 1931.
- Archer, William/Granville-Barker, Harley: A National Theatre. Scheme and Estimates. London: Duckworth 1907.
- Archer, William: English Dramatists of To-Day. London: Sampson Low, Mars-ton, Searle & Rivington 1882.
- Archer, William: Masks Or Faces? A Study in the Psychology of Acting. Lon-don: Longmans, Green and Co. 1888.
- Archer, William: The Fashionable Tragedian. A criticism [of Henry Irving]. London: G. Taylor 1877.
- Archer, William: The Green Goddess. New York: Alfred A. Knopf 1921.
- Archer, William: The Theatrical ‚World‘ of 1893-1897. 5 Bände. London: Wal-ter Scott 1894-1898.
- Archer, William: The Duties of Dramatic Critics. In: 19th Century Review Feb. (1885). Zitiert nach: Schmid, Hans: The Dramatic Criticism of William Archer. Solothurn: Gassmann 1964, S. 50.
- Auga, Ulrike u. a. (Hg.): Dämonen, Vamps und Hysterikerinnen. Geschlechter- und Rassenfigurationen in Wissen, Medien und Alltag. Bielefeld: transcript 2011.
- Azam, Eugène: Hypnotisme, double conscience et altération de la personnalité. Préface par le professeur J.-M. Charcot. Paris: J. B. Baillièere et Fils 1887.
- Bab, Julius: Der Schauspieler und sein Haus. Berlin: Oesterheld & Co. Verlag 1909.
- Bab, Julius: Die Frau als Schauspielerin. Ein Essay. Berlin: Oesterheld & Co. Ver-lag 1915.
- Bab, Julius: Schauspieler und Schauspielkunst. Berlin: Oesterheld & Co. Verlag 1926.
- Bab, Julius: Kränze dem Mimen. Dreißig Porträts großer Menschendarsteller im Grundriß einer Geschichte moderner Schauspielkunst. Emsdetten: Lechte 1954.
- Bab, Julius: Über den Tag hinaus. Kritische Betrachtungen. Ausgewählt u. hg. v. Harry Bergholz. Heidelberg: Lambert Schneider 1960 (= Reihe Veröffentli- chungen Nr. 21).
Über das Lampenfieber, S. 271-274 = (1960 I)
Vom Schaffen des Schauspielers, S. 263-267 = (1960 II)
Das Paradox vom Schauspieler, S. 268-271 = (1960 III)
- Babka, Anna: Unterbrochen – Gender und die Tropen der Autobiographie. Wien: Passagen 2002.
- Babler, Denis: Edward Gordon Craig. London: Heinemann 1966.

- Bahr, Hermann: Dialog vom Tragischen. Weimar: VDG 2010.
 Dialog vom Tragischen, S. 1-35 = (2010 I)
 Das unrettbare Ich, S. 36-47 = (2010 II)
- Bahr, Hermann: Zur Entwicklung der modernen Schauspielkunst. In: Ders.: Kritische Schriften II: Die Überwindung des Naturalismus. Hg. v. Claus Pias. 2. Auflage, durchgesehen u. ergänzt v. Gottfried Schnödl. Weimar: VDG 2013, S. 179-184.
- Balk, Claudia: Theatergöttinnen. Inszenierte Weiblichkeit. Clara Ziegler, Sarah Bernhardt, Eleonora Duse. Katalog zu den drei Ausstellungen: „Jungfrau in Waffen“ Clara Ziegler 2.9.-16.10.1999, „Femme fatale“ Sarah Bernhardt 23.10.1994-8.1.1995, „Femme fragile“ Eleonora Duse 20.1.-12.3.1995 im Deutschen Theatermuseum München. Frankfurt/Main: Stroemfeld 1994.
- Balke, Friedrich: Possessive Mimesis. Eine Skizze und ein Beispiel. In: Koch, Gertrud/Vöhler, Martin/Voss, Christiane (Hg.): Die Mimesis und ihre Künste. München: Wilhelm Fink 2010, S. 111-126.
- Balme, Christopher/Lazarowicz, Klaus (Hg.): Texte zur Theorie des Theaters. Stuttgart: Reclam 2003.
- Balme, Christopher (Hg.): Das Theater von Morgen. Texte zur deutschen Theaterreform (1870-1920). Würzburg: Königshausen & Neumann 1988.
- Barkhoff, Jürgen: Magnetische Fiktionen. Literarisierung des Mesmerismus in der Romantik. Stuttgart: Metzler 1995.
- Baumbach, Gerda: Schauspieler. Historische Anthropologie des Akteurs. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, Bd. 1: 2012; Bd. 2: 2018.
- Beahrs, John: Unity and Multiplicity. Multilevel Consciousness of Self in Hypnosis, Psychiatric Disorder and Mental Health. New York: Brunner/Mazel 1982.
- Benedetti, Jean: The Art of the Actor. The Essential History of Acting, from Classical Times to the Present Day. London: Methuen 2005.
- Bender, Wolfgang F. (Hg.): Schauspielkunst im 18. Jahrhundert. Grundlagen, Praxis, Autoren. Stuttgart: Steiner 1992.
- Berger, Peter: Das unrettbare Ich und die Bühne. Zur Produktivität der Subjekt-Semantik im Drama und Theater um 1900. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2020 (= Literatur- und Mediengeschichte der Moderne 7).
- Berlage, Andreas: Empfindung, Ich und Sprache um 1900. Ernst Mach, Hermann Bahr und Fritz Mauthner im Zusammenhang. Frankfurt/Main u. a.: Lang 1994 (= Europäische Hochschulschriften 20: Philosophie, Bd. 414).
- Bernhardt, Sarah: Mein doppeltes Leben. München: Knaur 1983.
- Bernheim, Hippolyte: Suggestive Therapeutics. A Treatise on the Nature and Uses of Hypnotism. Nachdruck der Ausgabe v. 1889. New York: London Book Co. 1947.
- Bierbaum, Otto Julius: Magdeleine G. In: Münchner Neuesten Nachrichten, 19.2.1904, S. 1-2.
- Binet, Alfred: Réflexions sur le paradoxe de Diderot. In: L'année psychologique 3 (1896), S. 279-295.
- Binet, Alfred: Alterations of Personality. New York: D. Appleton and Company 1903.

- Binet, Alfred: On Double Consciousness. *Experimental Psychological Studies*. Chicago: The Open Court Publishing Company 1905 (= Religion of Science Library 8).
- Bosse, Anke: Depersonalisierung des Schauspielers. Zentrales Movens eines plurimedialen Theaters in Moderne und Avantgarden. In: *Études germaniques* 264, 4 (2011), S. 875-890.
- Brandstetter, Gabriele: Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde. Frankfurt/Main: Fischer-Taschenbuch 1995 (= Fischer-Taschenbücher 12396).
- Bronfen, Elisabeth: Das verknottete Subjekt. Hysterie in der Moderne. Berlin: Volk & Welt 1998.
- Bronfen, Elisabeth/Straumann, Barbara: Die Diva. Eine Geschichte der Bewunderung. München: Schirmer/Mosel 2002.
- Broszat, Tilman/Gareis, Sigrid (Hg.): *Global Player – Local Hero*. Positionen des Schauspielens im zeitgenössischen Theater. München: epodium 2000.
- Bruce, Henry Addington: *The Riddle of Personality*. New York: Moffat, Yard & Co 1908.
- Brucher, Rosemarie: Störungsbilder. Zum Verhältnis von Kunst und Wahnsinn bei Egon Schiele und Günter Brus. In: *Körper, Psyche & Tabu*. Wiener Aktionismus und die frühe Wiener Moderne. Hg. v. Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König 2016, S. 51-59.
- Brucher, Rosemarie: Mimesis und Identitätskritik. Schauspiel und die „Vielheit des Ich“ bei Platon, Diderot und Lacoue-Labarthe. In: *Forum Modernes Theater* 30, H. 1-2 ((2015) 2019), S. 5-18.
- Brucher, Rosemarie: Die Marionette als somnambuler Bewusstseinszustand bei Edward G. Craig und Heinrich v. Kleist. In: *Forum Modernes Theater* 34, H. 2 (2023), S. 155-171.
- Brucke, Martin: *Magnetiseure*. Die windige Karriere einer literarischen Figur. Freiburg i. Breisgau: Rombach 2002 (= Rombach Wissenschaften: Cultura 28).
- Bühler-Dietrich, Annette: Die „Welt der Willkür und der Maßlosigkeiten“. Schauspiel und Technik um 1900. In: Ernst, Wolf-Dieter/Klöß, Anja/Wagner, Meike (2016), S. 27-42.
- Bühler-Dietrich, Annette: *Drama, Theater und Psychiatrie im 19. Jahrhundert*. Tübingen: Narr Francke Attempto 2012 (= Forum modernes Theater: Schriftenreihe 39).
- Bussell, Jan: *The Art of the Puppet Theatre with Special Reference to Its Position in England*. In: Niculescu, Margareta u. a. (Hg.): *The Puppet Theatre of the Modern World. An International Presentation in Word and Picture*. Boston: Plays Inc. 1967, S. 38-40.
- Cappelletto, Chiara: The puppet's paradox. In: *Anthropology and Aesthetics* 59/60 (2011), S. 325-336.
- Carlson, E. T.: *The history of dissociation until 1880*. In: Quen, Jacques (Hg.): *Split Minds, Split Brains. Historical and Current Perspectives*. New York: NYU Press 1986, S. 7-30.

- Carlson, Marvin A.: *Theories of the Theatre. A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present.* Ithaca: Cornell University Press 2018.
- Carroy, Jacqueline/Plas, Régina: How Pierre Janet used pathological psychology to save the philosophical self. In: *Journal of the History of the Behavioral Sciences* 36, 3 (2000), S. 231-240.
- Carroy, Jacqueline: *Hypnose, suggestion et psychologie. L'invention des sujets.* Paris: Presses Universitaires de France 1991.
- Carus, Carl Gustav: *Psyche. Zur Entwicklungsgeschichte der Seele.* Pforzheim: Flammer und Hoffmann 1846.
- Charcot, Jean-Martin/Richet, Paul: *Die Besessenen in der Kunst.* Hg. u. m. Nachwort v. Manfred Schneider. Göttingen: Steidl 1988.
- Charcot, Jean-Martin: *Neue Vorlesungen über die Krankheiten des Nervensystems insbesondere über Hysterie.* Autorisierte dt. Ausg. v. Dr. Sigmund Freud. Leipzig, Wien: Toeplitz & Deuticke 1886.
- Conrad, Bettina: *Gelehrtentheater. Bühnenmetaphern in der Wissenschaftsgeschichte zwischen 1870 und 1914.* Tübingen: Niemeyer 2004 (= *Theatron* 41).
- Coquelin, Constant: *Actors and Acting.* In: Ders.: *The Art of Acting. A Discussion by Constant Coquelin, Henry Irving and Dion Boucicault.* Papers on Acting II. New York: Columbia University Press 1926, S. 5-42.
- Coquelin, Constant: *Die Kunst und der Schauspieler.* Wien, Leipzig: A. Hartleben 1883.
- Coquelin, Constant: *L'Art du comédien.* Paris: Ollendorff 1894.
- Coquelin, Constant: *L'Art et le comédien.* Paris: Ollendorff 1880.
- Crabtree, Adam: *Multiple Man. Explorations in Possession and Multiple Personality.* Toronto: Collins Publishers 1985.
- Crabtree, Adam: *Animal Magnetism, Early Hypnotism, and Psychical Research, 1766-1925. An Annotated Bibliography.* White Plains, New York: Kraus International Publications 1988.
- Crabtree, Adam: *From Mesmer to Freud. Magnetic Sleep and the Roots of Psychological Healing.* New Haven: Yale University Press 1993.
- Craig, Edward Anthony: *Gordon Craig. The Story of his Life.* New York: Alfred A. Knopf 1968.
- Craig, Edward Gordon: *Daybook 1. November 1908 to March 1910.* Unveröffentlichte Quelle der Edward Gordon Craig Collection, Harry Ransom Humanities Research Center, University of Texas, Austin.
- Craig, Edward Gordon: *Über-Marions A+B.* Berlin, 1905, 1906. Unveröffentlichtes Dokument. Collection Gordon Craig, Bibliothèque de L'Arsenal, Paris.
- Craig, Edward Gordon: ‚Hamlet‘ in Moscow. Notes for a Short Adress to the Actors of the Moscow Art Theatre November 19, 1909. In: *The Mask* 7, 2 (1915), S. 109-115.
- Craig, Edward Gordon: *The Marionette* 1, 6 (1918).
- Craig, Edward Gordon: *The Theatre Advancing.* London: Constable 1921.
A Durable Theatre (o.J., verm. 1919), S. 11-22 = (1921 I)
Belief and Make-Believe (1915), S. 57-68 = (1921 II)
Imagination (1912), S. 69-76 = (1921 III)

- Gentlemen, The Marionette! (1908, 1912, 1920), S. 107-112 = (1921 IV)
 To Eleonora Duse (1908), S. 267-274 = (1921 V)
- Craig, Edward Gordon: On the Marionette. In: Ders.: Puppets and Poets. London: Poetry Bookshop 1921, S. 6-29 (= chapbook no. 20) = (1921a).
- Craig, Edward Gordon: The Actor and the Übermarionette. Originalmanuskript, handschriftlicher Zusatz, 1922. Zitiert nach: Spieckermann (1998).
- Craig, Edward Gordon: Henry Irving. London: Longman's, Green and Company 1930.
- Craig, Edward Gordon: Ellen Terry and her secret self. Together with a Plea for G. B. S. New York: Dutton 1932.
- Craig, Edward Gordon: Le Théâtre de Marionnettes. In: Arts, beaux-arts, littérature, spectacle. 4 Teile in 6 Abschnitten. I (a), Nr. 67 (1946) = (1946 a).
- Craig, Edward Gordon: Le Théâtre de Marionnettes, in: Arts, beaux-arts, littérature, spectacle. 4 Teile in 6 Abschnitten. II (b), Nr. 69 (1946) = (1946 b).
- Craig, Edward Gordon: Index to the Story of My Days. Some Memoirs of Edward Gordon Craig. New York: Viking Press 1957.
- Craig, Edward Gordon: On the Art of the Theatre. London: Heinemann 1968.
 Preface (1924), ix-xii = (1968 I)
 The Artists of the Theatre of the Future (1907), S. 1-53 = (1968 II)
 The Actor and the Über-Marionette (1907), S. 54-94 = (1968 III)
 The Art of the Theatre, 1st Dialogue (1905), S. 137-181 = (1968 IV)
 The Ghosts in the Tragedies of Shakespeare (1910), S. 264-280 = (1968 V)
- Craig, Edward Gordon: Über die Kunst des Theaters. Berlin: Gerhardt 1969.
- Craig, Edward Gordon alias Adolf Furst: A Note on Marionettes. In: Rood, Arnold (Hg.): Gordon Craig on Movement and Dance. New York: Dance Horizons 1977, S. 60-67.
- Craig, Edward Gordon: Craig on Theatre. Ausgewählt und hg. v. J. Michael Walton. London: Methuen 1983.
 from A Letter to Ellen Terry (1908), S. 80-82 = (1983 I)
 from Thoroughness in the Theatre (1911), S. 94-98 = (1983 II)
- Craig, Edward Gordon: Black Figures. 105 Reproductions with an unpublished Essay. Hg. v. Lindsay Mary Newman. Wellinborough: Skeleton 1989.
- Crary, Jonathan: Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und moderne Kultur. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2002.
- Darwin, Charles: The expression of the emotions in man and animals. London: John Murray 1872.
- Davis, Tracy C.: The Economics of the British Stage. 1800-1914. Cambridge u. a.: Cambridge University Press 2000.
- de Rochas, Albert: La Mimique. Enseignée par l'hypnose. In: La Nature 1373 (1899), S. 252-254.
- Degli Esposti, Paola: The Fire of Demons and the Steam of Mortality. Edward Gordon Craig and the Ideal Performer. In: Theatre Survey 56, 1 (2015), S. 4-27.
- Delbœuf, Joseph: Une visite à la Salpêtrière. In: Revue de Belgique 54 (1886), S. 121-147 u. S. 258-275.
- Derrida, Jaques: Dissemination. Chicago: University of Chicago Press 1981.

- Derrida, Jacques: Die différance. In: Ders.: Die différance. Ausgewählte Texte. Hg. v. Peter Engelmann. Stuttgart: Reclam 2004, S. 110-149.
- Despine, Prosper: Psychologie naturelle, etude sur les facultés intellectuelles et morales dans leur état normal et dans leurs manifestations anormales chez les Aliénés et les Criminels. Bd. I. Paris: Savy 1868.
- Dessoir, Max: Das Doppel-Ich. Zweite, vermehrte Auflage. Leipzig: Ernst Günther 1896.
- Dessoir, Max: Vom Jenseits der Seele. Die Geheimwissenschaften in kritischer Betrachtung. Stuttgart: Enke 1917.
- Diamond, Elin: Unmaking Mimesis. Essays on Feminism and Theater. London, New York: Routledge 1997.
- Diderot, Denis: Paradoxe sur le comédien. In: Ders.: Oeuvres complètes. Bd. XX: Critique 3. Paradoxe sur le comédien. Hg. v. Herbert Dieckmann und Jane Marsh Dieckmann. Paris: Hermann 1996.
- Diderot, Denis: Paradox über den Schauspieler. Übersetzt und eingeführt v. Felix Rellstab. Wädenswil: Stutz 1981 (= reihe schau-spiel, Bd. 5).
- Didi-Huberman, Georges: Erfindung der Hysterie. Die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot. München: Fink 1997.
- du Prel, Carl: Gründungsprogramm der Münchner „Psychologischen Gesellschaft“. In: Sphinx (1887), S. 32-36. Zitiert nach: Kaiser, Tomas: Zwischen Philosophie und Spiritismus. Bildwissenschaftliche Quellen zum Leben und Werk des Carl du Prel. Universität Lüneburg: Online-Publikation 2008, S. 89. <https://www.yumpu.com/s/nGpbsT5RN7TpwmVZ> (zuletzt abgerufen am 19.7.2024)
- Ellenberger, Henri: Die Entdeckung des Unbewußten. Geschichte der Entwicklung der dynamischen Psychiatrie von den Anfängen bis zu Janet, Freud, Adler und Jung. Nachdruck d. durchges. und verb. 2. Auflage. Zürich: Diogenes 2005.
- Ellenberger, Henri: The Discovery of the Unconscious. The History of Evolution of Dynamic Psychiatry. New York: Basic Books 1970.
- Enelow, Shonni: Method Acting and its Discontents. On American Psycho-Drama. Evanston, IL: Northwestern University Press 2015.
- Ernst, Wolf-Dieter: Der affektive Schauspieler. Die Energetik des postdramatischen Theaters. Berlin: Theater der Zeit 2012 (= Recherchen 86).
- Ernst, Wolf-Dieter: Schauspiel durch Medien um 1900. Die verdeckte Funktion der Techné bei Konstantin Stanislawski und Alexander Moissi. In: Forum Modernes Theater 22, 1 (2007), S. 33-45.
- Ernst, Wolf-Dieter/Klöck, Anja/Wagner, Meike (Hg.): Psyche – Technik – Darstellung. Beiträge zur Schauspieltheorie als Wissensgeschichte. München: epodium 2016 (= Interventionen – Texte zu Theater und anderen Künsten 11).
- Ernst, Wolf-Dieter/Klöck, Anja/Wagner, Meike: Psyche – Technik – Darstellung. Eine Einleitung zur Schauspieltheorie als Wissensgeschichte. In: Dies. (Hg.): Psyche – Technik – Darstellung. Beiträge zur Schauspieltheorie als Wissensgeschichte. München: epodium 2016, S. 7-26 = (2016a).
- Eynat-Confino, Irène: Beyond the Mask. Gordon Craig, movement and the actor. Carbondale: Southern Illinois University Press 1987.

- Eynat, Irène: Gordon Craig, the Über-marionette, and the Dresden Theatre. In: *Theatre Research International* 5, 3 (1980), S. 171-193.
- Fichte, Johann Gottlieb: Tagebuch über den animalischen Magnetismus. Im Jahre 1813 geschrieben. In: *Johann Gottlieb Fichte's nachgelassene Werke*. Bd. 3: System der Sittenlehre, Vorlesungen über die Bestimmung des Gelehrten und vermischte Aufsätze. Hg. v. Immanuel Hermann Fichte. Bonn: Adolph Marcus 1835, S. 295-344.
- Fiedler, Peter (Hg.): *Trauma, Dissoziation und Persönlichkeit. Pierre Janet's Beiträge zur modernen Psychiatrie, Psychologie und Psychotherapie*. Berlin: Pabst Science Publishers 2006.
- Fiedler, Peter: Ein Blick zurück in die Zukunft: Pierre Janet überholt Sigmund Freud. In: Ders. (Hg.): *Trauma, Dissoziation und Persönlichkeit. Pierre Janet's Beiträge zur modernen Psychiatrie, Psychologie und Psychotherapie*. Berlin: Pabst Science Publishers 2006, S. 35-56 = (2006 I).
- Fischer-Lichte, Erika: *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*. Tübingen u. a.: Francke 1993.
- Forel, Auguste: *Der Hypnotismus. Seine psycho-physiologische, medicinische, strafrechtliche Bedeutung und seine Handhabung*. Zweite, umgearbeitete und vermehrte Auflage. Stuttgart: Enke 1891.
- Freud, Sigmund: *Gesammelte Werke, chronologisch geordnet*. Hg. v. Anna Freud unter Mitwirkung v. Marie Bonaparte. Frankfurt/Main: Fischer; London: Imago 1999.
 Bd. 1: *Werke aus den Jahren 1892-1899* (Nachdruck der Ausgabe v. 1952) = (1999 I).
 Bd. 12: *Werke aus den Jahren 1917-1920* (Nachdruck der Ausgabe v. 1940) = (1999 II).
- Frisch, Max: *Schauspieler*. In: Ders.: *Tagebuch 1946-1949*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1985, S. 279-284.
- Garrick, David: *Letters*. Hg. v. David Little und George Kahrl. 3 Bände. Cambridge, Mass.: Belknap Press 1963.
- Gayton, Edmund: *Pleasant Notes upon Don Quixot*. London: William Hunt 1654.
- Gebauer, Gunter/Wulf, Christoph: *Mimesis. Kultur – Kunst – Gesellschaft*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1992 (= Rowohlts Enzyklopädie 497).
- Gijswijt-Hofstra, Marijke/Porter, Roy: *Cultures of Neurasthenia from Beard to the First World War*. Amsterdam, New York: Rodopi 2001 (= *Clio medica* 63).
- Gmelin, Eberhard: *Neue Untersuchungen über den Thierischen Magnetismus*. Tübingen: Cotta 1789.
- Goltz, Dietlinde: *Nachtwanderei, Mondsucht und Somnambulismus – Eine Nachtseite der Medizingeschichte*. In: *Medizinhistorisches Journal* 28, 4 (1993), S. 321-343.
- Gödde, Günter: *Traditionslinien des „Unbewussten“*. Schopenhauer, Nietzsche, Freud. Tübingen: Ed. Diskord 1999.
- Gödde, Günter: *Nietzsches Perspektivierung des Unbewußten*. In: *Nietzsche Studien* 31 (2002), S. 154-194.

- Grund, Uta: Zwischen den Künsten. Edward Gordon Craig und das Bildertheater um 1900. Berlin, Boston: De Gruyter 2003.
- Hacking, Ian: Double Consciousness in Britain, 1815-1875. In: *Dissociation* 4 (1991), S. 134-146.
- Hacking, Ian: Multiple Persönlichkeit. Zur Geschichte der Seele in der Moderne. München: Carl Hanser 1996.
- Hagemann, Carl: Schauspielkunst und Schauspielkünstler. Beiträge zur Ästhetik des Theaters. Berlin, Leipzig: Schuster & Loeffler 1910.
- Hallet, Wolfgang: Methoden kulturwissenschaftlicher Ansätze. Close Reading und Wide Reading. In: Nünning, Vera/Nünning, Ansgar/Bauder-Begerow, Irina (Hg.): *Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse*. Stuttgart: Metzler 2010, S. 293-315.
- Halliwell, Stephen: *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*. Princeton, NJ: Princeton University Press 2002.
- Heeg, Günther: *Das Phantasma der natürlichen Gestalt. Körper, Sprache und Bild im Theater des 18. Jahrhunderts*. Frankfurt/Main u. a.: Stroemfeld 2000 (= Nexus 49).
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Ästhetik*. 2 Bände. Berlin, Weimar: Aufbau-Verlag 1976.
- Heim, Gerhard: Nachwort. In: Janet (2013), S. 359-374.
- Heymans, Gerard: Eine Enquête über Depersonalisation und ‚Fausse Reconnaissance‘. In: *Zeitschrift für Psychologie* 36 (1904), S. 321-343.
- Hochholdingen-Reiterer, Beate: *Kostümierung der Geschlechter. Schauspielkunst als Erfindung der Aufklärung*. Göttingen: Wallstein 2014 (= *Das achtzehnte Jahrhundert. Supplementa* 18).
- Hubbard, Tom: *Dance of the Marionettes. Arthur Symons and symbolist theatre*. In: *Anachronist* 9 (2003), S. 110-116.
- Innes, Christopher: *Edward Gordon Craig. A Vision of Theatre*. Amsterdam u. a.: Harwood 1998 (= *Contemporary Theatre Studies* 28).
- Irving, Henry: Preface. In: Archer, William: *The Paradox of Acting by Denis Diderot and Masks or Faces?* New York: Hill and Wang 1957, S. 5-10.
- Jackson, David: Ribot, Emotion and the Actor's Creative State. In: *Stanislavski Studies* 2,1 (2013), S. 246-267.
- James, Henry: Introduction. In: Coquelin, Constantin: *Art and the Actor*. New York: Columbia University Press 1915, S. 1-36.
- James, Henry: *The Scenic Art. Notes on Acting and the Drama 1872-1901*. Hg. und mit einer Einleitung versehen v. Allan Wade. New York: Hill and Wang 1957.
- James, William: *The Principles of Psychology*. Vol. 2. New York: Henry Holt and Company 1931.
- Janet, Pierre: *Der Geisteszustand der Hysterischen. Die psychischen Stigmata*. Leipzig, Wien: Franz Deuticke 1894.
- Janet, Pierre: *Die Psychologie des Glaubens und die Mystik nebst anderen Schriften*. Hg. v. Gerhard Heim u. a. Berlin: Matthes & Seitz 2013.
 Der Fall Lucie I (1886), S. 124-144 = (2013 I).
 Der Fall Lucie II (1887), S. 145-176 = (2013 II).
 Das Unterbewusste (1907/08), S. 177-187 = (2013 III).

- Die Psychoanalyse (1913/14), S. 188-267 = (2013 IV).
- Janet, Pierre: *L'Automatisme Psychologique*. Paris: Félix Alcan 1889.
- Janet, Pierre: *Les Médications Psychologiques*. 3 Bände. Paris: Alcan 1919.
- Janet, Pierre: *The Major Symptoms of Hysteria. Fifteen Lectures given in the Medical School of Harvard University*. London: Macmillan 1907.
- Janet, Pierre: *L'État Mental des Hystériques I. Les Stigmates Mentaux*. Paris: Rueff et Cie 1893.
- Janet, Pierre: *L'État Mental des Hystériques II. Les Accidents Mentaux*. Paris: Rueff et Cie 1894.
- Janet, Pierre: *The Mental State of Hystericals. A Study of Mental Stigmata and Mental Accidents*. London, New York: G. P. Putnam's Sons 1901.
- Jaron, Norbert/Möhrmann, Renate/Müller, Hedwig: *Berlin – Theater der Jahrhundertwende. Bühnengeschichte der Reichshauptstadt im Spiegel der Kritik (1889-1914)*. Tübingen: Niemeyer 1986.
- Joss, Markus/Lehmann, Jörg: *Theater der Dinge. Puppen-, Figuren- und Objekttheater*. Berlin: Theater der Zeit 2016 (= Lektionen 7).
- Kant, Immanuel: *Gesammelte Schriften* 25, Abt. 4, 2: *Vorlesungen über Anthropologie*. Bearb. v. Reinhard Brandt und Werner Stark. Hg. v. Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Berlin: De Gruyter 1997.
- Kiefer, Jochen: *Die Puppe als Metapher, den Schauspieler zu denken. Zur Ästhetik der theatralen Figur bei Craig, Meyerhold, Schlemmer und Roland Barthes*. Berlin: Alexander 2004.
- Killen, Andreas: *Berlin Electropolis. Shock, Nerves, and German Modernity*. Berkley: University of Berkley Press 2006.
- Kirchberger, Nico: *Schau(spiel) des Okkulten. Die Bedeutung von Mesmerismus und Hypnotismus für die bildende Kunst im 19. Jahrhundert*. Berlin: Deutscher Kunstverlag 2016 (= Kunstwissenschaftliche Studien 186).
- Kluge, Carl Alexander Ferdinand: *Versuch einer Darstellung des animalischen Magnetismus als Heilmittel*. 2. unveränderte wohlfeilere Auflage. Berlin: Realschulbuchhandlung 1815.
- Kolesch, Doris: *Von falschen Frauen. Weiblichkeit, Emotionalität und Schauspieltheorie*. In: Fischer-Lichte, Erika/Risi, Clemens/Roselt, Jens (Hg.): *Koordinaten der Leidenschaften*. Berlin: Theater der Zeit 2009, S. 140-153.
- Kollak, Ingrid: *Literatur und Hypnose. Der Mesmerismus und sein Einfluß auf die Literatur des 19. Jahrhunderts*. Frankfurt/Main: Campus 1997.
- Košeninina, Alexander: *Anthropologie und Schauspielkunst. Studien zur „eloquentia corporis“ im 18. Jahrhundert*. Tübingen: Niemeyer 1995 (= Teatron 11).
- Kraus, Karl: *Sprüche und Widersprüche*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1973.
- Kreidt, Dietrich: *Kunsttheorie der Inszenierung. Zur Kritik der ästhetischen Konzeptionen Adolphe Appias und Edward Gordon Craigs*. Dissertation, Freie Universität Berlin 1968.
- Künzel, Christine: *Die Kunst der Schauspielerin ist sublimierte Geschlechtlichkeit. Anmerkungen zum Geschlecht der Schauspielkunst*. In: *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik* 78 (2011). Themenheft: *Geschlechter-Spielräume: Dramatik, Theater, Performance und Gender*. Hg. v. Gaby Pailer und Franziska Schößler, S. 241-254.

- Kurzenberger, Hajo/Müller, Stephan/Rey, Anton (Hg.) : *Wirkungsmaschine Schauspieler*. Berlin: Alexander 2011 (= subTexte 06).
- Lacoue-Labarthe, Philippe: Diderot. Paradox und Mimesis. In: Ders.: *Die Nachahmung der Moderne*. Typographien II. Basel: Engeler 2003, S. 11-33.
- Laksberg, Olaf: *Marionette, che passione! Die Puppe im Werk von Gordon Craig*. Beiträge zur Geschichte des Figurentheaters. München: Kitzinger 1993 (= Münchener Beiträge zur Theaterwissenschaft 18).
- Lassalle, Andrea: „Bruchstück“ und „Porträt“. *Hysterie-Lektüren mit Freud und Cixous*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005.
- Le Bœuf, Patrick: *On the Nature of Edward Gordon Craig's Über-Marionette*. In: *New Theatre Quarterly* 26, 2 (2010), S. 102-114.
- Leabhart, Thomas/Leabhart, Sally: *Edward Gordon Craig's Übermarionette and Étienne Decroux's „Actor Made of Wood“*. In: *Mime Journale* 26 (2017), S. 34-42.
- Lear, Gabriel Richardson: *Mimesis and the psychological change in Republic III*. In: Destrée, Pierre (Hg.): *Plato and the poets*. Leiden: Brill Academic 2011, S. 195-216 (= Mnemosyne Supplements 328).
- Lehmann, Hans-Thies: *Einleitung*. In: Ders. (Hg.): *Beiträge zu einer materialistischen Theorie der Literatur*. Frankfurt/Main, Wien: Ullstein 1977 (= Ullstein-Buch 3327), S. 9-108.
- Lessing, Gotthold Ephraim: *Sämtliche Schriften*. Hg. v. Karl Lachmann. Stuttgart: Göschen'sche Verlagsbuchhandlung.
 Bd. VI (1890): *Auszug aus dem Schauspieler des Herrn Remond von Sainte Albine*, S. 120-152.
 Bd. IX (1893): *Hamburgische Dramaturgie*, I. Bd., S. 181-406.
- Lessing, Theodor: *Theater-Seele. Studie über Bühnenästhetik und Schauspielkunst*. Berlin: Priber & Lammers 1907.
- Lessing, Theodor: *Ueber Hypnose und Suggestion. Eine medizinisch-psychologische Studie*. Göttingen: Friedrich Kronbauer 1907 (= (1907a)).
- Lethen, Helmut: *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1994 (= Ed. Suhrkamp, NF 884).
- Lindau, Paul: *Über die Kunst des Schauspielers*. In: Ders.: *Vorspiele auf dem Theater. Dramaturgische Skizzen*. Dresden, Wien: Verlag des Universums 1895, S. 149-210.
- Linse, Ulrich: *Mit Trancemedien und Fotoapparat der Seele auf der Spur. Die Hypnose-Experimente der Münchner ‚Psychologischen Gesellschaft‘*. In: Hahn, Marcus/Schüttelpelz, Erhard (Hg.): *Trancemedien und Neue Medien um 1900*. Bielefeld: transcript 2009, S. 97-144.
- Löffler, Petra: *Schwindel, Hysterie, Zerstreuung. Zur Archäologie massenmedialer Wirkungen*. In: Hahn, Marcus/Schüttelpelz, Erhard (Hg.): *Trancemedien und Neue Medien um 1900*. Bielefeld: transcript 2009, S. 373-399.
- Löffler, Petra: *Fragile Gesten – exzentrische Minen. Eleonora Duse und das Schauspiel der Hysterie*. In: Schiffermüller, Isolde (Hg.): *Geste und Gebärde. Beiträge zu Text und Kultur der klassischen Moderne*. München, Wien: Studien-Verlag 2001 (= Essay & Poesie; Bd. 12), S. 40-65.
- Löffler, Petra: *Affektbilder. Eine Mediengeschichte der Mimik*. Bielefeld: transcript 2004.

- Lombardo, Giovanni Pietro/Foschi, Renato: The concept of personality in 19th-century French and 20th century American psychology. In: *History of Psychology* 6, 2 (2003), S. 123-142.
- Lütkehaus, Ludger (Hg.): „Dieses wahre innere Afrika“. Texte zur Entdeckung des Unbewußten vor Freud. Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch 1989.
- Lyons, Charles: Gordon Craig's Concept of the Actor. In: *Educational Theatre Journal* 16, 3 (1964), S. 259-269.
- Mach, Ernst: Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen. Jena: Verlag Gustav Fischer 1906.
- Maeterlinck, Maurice: Androidentheater. In: Lazarowicz, Klaus/Balme, Christopher (Hg.): *Texte zur Theorie des Theaters*. Stuttgart: Reclam 1991, S. 364-373.
- Makari, George: *Revolution in Mind. The Creation of Psychoanalysis*. New York: HarperCollins 2008.
- Martersteig, Max: *Der Schauspieler, ein künstlerisches Problem. Eine Studie*. Leipzig: Dieterichs 1900.
- Marx, Peter: *Ein theatralisches Zeitalter. Bürgerliche Selbstinszenierungen um 1900*. Tübingen, Basel: Francke 2008.
- Matzke, Annemarie: *Arbeit am Theater. Eine Diskursgeschichte der Probe*. Bielefeld: transcript 2012.
- Mayer, Andreas: Ein Übermaß an Gefälligkeit. Der Sammler Jean-Martin Charcot und seine Objekte. In: Marinelli, Lydia (Hg.): „Meine...alten und dreckigen Götter“. Aus Sigmund Freuds Sammlung. Ausst.-Kat. Sigmund Freud-Museum Wien. Frankfurt/Main: Stroemfeld 1998, S. 47-59.
- Mayer, Andreas: *Mikroskopie der Psyche. Die Anfänge der Psychoanalyse im Hypnose-Labor*. Göttingen: Wallstein 2002.
- Medicus, Thomas: Das Theater der Nervosität. Freud, Charcot, Sarah Bernhardt und die Salpêtrière. In: *Freibeuter* 41 (1989), S. 93-103.
- Mesmer, Franz Anton: *Allgemeine Erläuterungen über den Magnetismus und den Somnambulismus. Als vorläufige Einleitung in das Natursystem*. Aus dem Askläpieion abgedruckt. Halle, Berlin: Buchh. d. Hallischen Waisenhauses 1812.
- Mesmer, Friedrich [!] Anton: *Mesmerismus. Oder System der Wechselwirkungen, Theorie und Anwendung des thierischen Magnetismus als die allgemeine Heilkunde zur Erhaltung des Menschen*. Hg. von Karl Christian Wolfart. 2 Bände. Berlin: Nikolai 1814.
- Meyer-Dinkgräfe, Daniel: *Theatre and Consciousness. Explanatory Scope and Future Potential*. Bristol: NBN 2005.
- Meyerson, Ignace: Pierre Janet und die Theorie der Tendenzen. In: Janet (2013), S. 325-341.
- Micale, Mark S.: *Approaching Hysteria. Disease and Its Interpretations*. Princeton: Princeton UP 1995.
- Möhrmann, Renate (Hg.): *Die Schauspielerin. Zur Kulturgeschichte der weiblichen Bühnenkunst*. Frankfurt/Main: Insel 1989.
- Moreau (de Tours), Jacques-Joseph: *Du hachisch et de l'aliénation mentale: études psychologiques*. Paris: Éditions Fortin, Masson et Cie 1845.

- Moss, Jessica: What is imitative poetry and why is it bad? In: *The Cambridge Companion to Plato's Republic*. Hg. v. G. R. F. Ferrari. Cambridge: Cambridge University Press 2007, S. 415-444.
- Mounet M., Paul: *Revue d'Art Dramatique*, 1.3.1888, zitiert nach: Archer (1888), S. 152.
- Murray, Timothy: *Mimesis, Masochism and Mime. The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought*. Michigan: The University of Michigan Press 1997.
- Myers, F. W. H.: *Human Personality and its Survival of Bodily Death*. Norwood, Mass.: The Plimpton Press 1906.
- Nehring, Elisabeth: *Im Spannungsfeld der Moderne. Theatertheorien zwischen Sprachkrise und „Versinnlichung“*. Tübingen: Narr 2004 (= *Forum modernes Theater, Schriftenreihe* 32).
- Nietzsche, Friedrich: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. Hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. München: dtv; Berlin, New York: De Gruyter 1999.
 Bd. 3: *Morgenröthe. Gedanken über moralische Vorurteile*, S. 9-331 = (1999 I).
 Bd. 3: *Die Fröhliche Wissenschaft*, S. 343-651 = (1999 II).
 Bd. 6: *Götzen-Dämmerung*, S. 55-161 = (1999 III).
 Bd. 11: *Nachgelassene Fragmente 1884 – 1885* = (1999 IV).
- Osten, Philipp: *Über Wachen und Schlafen. Medizinische Schlafdiskurse im 19. Jahrhundert*. In: Ahlheim, Anna (Hg.): *Kontrollgewinn – Kontrollverlust. Die Geschichte des Schlafs in der Moderne*. Frankfurt/Main: Campus 2014, S. 73-98.
- Otto, Ulf: *Das Theater der Elektrizität. Technologie und Spektakel im ausgehenden 19. Jahrhundert*. Stuttgart: J. B. Metzler 2021 (= *Szene & Horizont. Theaterwissenschaftliche Studien* 6).
- Paul, Jean: *Sämtliche Werke*. Bd. 27. 3., vermehrte Auflage. Berlin: Reimer 1862.
- Peretz, Eyal: *Dramatic Experiments. Life According to Diderot*. Albany, New York: SUNY Press 2013.
- Pitches, Jonathan: *Science and the Stanislavsky tradition of Acting*. London: Routledge 2006.
- Plassard, Didier: *L'acteur en effigie. Figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques*. Lausanne: L'Age d'Homme 1992.
- Platon: *Der Staat*. Werke in acht Bänden. Griechisch und Deutsch. Bd. 4. Hg. v. Gunther Eigler, übersetzt v. Friedrich Schleiermacher. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2001.
- Plessner, Helmuth: *Zur Anthropologie des Schauspielers*. In: Gebauer, Gunter (Hg.): *Anthropologie*. Leipzig: Reclam 1998, S. 185-202.
- Porter, Roy: *Madness. A Brief History*. Oxford u. a.: Oxford University Press 2002.
- Preissler, Petra: *Mensch und Material bei Edward Gordon Craig*. Dissertation, Universität Wien 1976.
- Prince, Morton/Prince, Walter Franklin: *Die Spaltung der Persönlichkeit. Mit Einführung von T. K. Oesterreich*. Stuttgart: Kohlhammer 1932 (= *Beiträge zur Philosophie und Psychologie*, H. 9).

- Prince, Morton: *The Dissociation of a Personality. A Biographical Study in Abnormal Psychology*. New York: Longmans, Green & Co 1906.
- Quintilian: *Institutes of the Orator*. In *Twelve Books*. Bd. 1. Hg. v. Lee Honeycutt, übersetzt. v. J. Patsall. London: Law, Wilkie 1774.
- Radkau, Joachim: *Das Zeitalter der Nervosität. Deutschland zwischen Bismarck und Hitler*. München: Hanser 1998.
- Reckwitz, Andreas: *Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne*. Weilerswist: Velbrück Wiss. 2006.
- Reid, Thomas: *Essays on the Intellectual Powers of Man. With Notes and Illustrations from Sir William Hamilton and others*. Hg. v. James Walker. Cambridge: John Bartlett 1852.
- Reinhardt, Max: *Über ein Theater, wie es mir vorschwebt*. In: Boeser, Knut/Vatkova, Renata (Hg.): *Max Reinhardt in Berlin*. Berlin: Edition Hentrich, Frölich u. Kaufmann 1984, S. 7-8.
- Reinhardt, Max: *Rede über den Schauspieler*. In: Fetting, Hugo (Hg.): *Max Reinhardt. Ich bin nichts als ein Theatermann. Briefe, Reden, Aufsätze, Gespräche, Auszüge aus Regiebüchern*. Berlin: Henschel 1989, S. 433-436.
- Ribots, Théodule: *Les Maladies de la Personnalité*. Paris: Félix Alcan 1885.
- Richet, Charles: *Essai de Psychologie Générale*. Paris: Félix Alcan 1888.
- Roach, Joseph: *The Player's Passion. Studies in the Science of Acting*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press 2011.
- Rohr, Susanne/Schmeink, Lars: *Wahnsinn in der Kunst. Kulturelle Imaginationen vom Mittelalter bis zum 21. Jahrhundert*. Trier: WVT 2011.
- Rood, Arnold: E. Gordon Craig. Director, School of the Art of Theatre. In: *Theatre Research International* 8, 1 (1983), S. 1-17.
- Roselt, Jens (Hg.): *Seelen mit Methode. Schauspieltheorien vom Barock bis zum post-dramatischen Theater*. Berlin: Alexander-Verlag 2005.
- Roselt, Jens/Weiler, Christel (Hg.): *Schauspielen heute. Die Bildung des Menschen in den performativen Künsten*. Bielefeld: transcript 2011.
- Rovit, Rebecca Laughlin: *The Marionette as an ideal in acting. Dualism resolved in Craig's 'Übermarionette', Meyerhold's biomechanics, and Schlemmer's stage workshop*. Dissertation. Florida State University 1989.
- Ruppert, Rainer: *Labor der Seele und der Emotionen. Funktionen des Theaters im 18. und frühen 19. Jahrhundert*. Berlin: Ed. Sigma 1995 (= Sigma Medienwissenschaft 20).
- Sass, Louis Arnorsson: *Madness and Modernism. Insanity in the Light of Modern Art, Literature, and Thought*. Harvard: Harvard University Press 1994.
- Schmid, Hans: *The Dramatic Criticism of William Archer*. Solothurn: Gassmann 1964.
- Schmid-Hannisa, Hans-Walter: *Halbschlafbilder. Zur Ästhetik des Kontrollverlusts*. In: Ahlheim, Hanna (Hg.): *Kontrollgewinn – Kontrollverlust. Die Geschichte des Schlafs in der Moderne*. Frankfurt/Main: Campus 2014, S. 51-72.

- Schmitt, Arbogast: Mimesis bei Platon. In: Koch, Gertrud/Vöhler, Martin/Voss, Christiane (Hg.): Die Mimesis und ihre Künste. München: Wilhelm Fink 2010, S. 231-254.
- Schmitt, Natalie Crohn: Stanislavski, Creativity, and the Unconscious. In: *New Theatre Quarterly* 2, 8 (1986), S. 345-351.
- Schneider, Manfred: Hysterie als Gesamtkunstwerk. Aufstieg und Verfall einer Theorie der Weiblichkeit. In: Pfabigan, Alfred (Hg.): Ornament und Askese im Zeitgeist des Wiens der Jahrhundertwende. Wien: Brandstätter 1985, S. 212-229.
- Schopenhauer, Arthur: On Women. In: *The Mask* 7 (1914), S. 1-14.
- Schopenhauer, Arthur: Ueber die Weiber. Berlin: Hayn 1851.
- Schott, Heinz: Fluidum – Suggestion – Übertragung. Zum Verhältnis von Mesmerismus, Hypnose und Psychoanalyse. In: Wunderblock. Eine Geschichte der modernen Seele. Katalog zur Ausstellung. Hg. von den Wiener Festwochen; Jean Clair, Cathrin Pichler und Wolfgang Pircher. Wien: Löcker 1989, S. 85-95.
- Schröder, Klaus Albrecht: Egon Schiele. Wien: Prestel 2006.
- Schubert, Gotthilf Heinrich: Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft. Dresden: Arnold 1808.
- Schuller, Marianne: Hysterie – die photographische Erfindung einer „weiblichen Krankheit“. In: Frauen und Gesundheit(en) in Wissenschaft, Praxis und Politik. Hg. vom Arbeitskreis Frauen und Gesundheit. Bern u. a.: Huber 1998, S. 134-141.
- Schuller, Marianne: Hysterie als Artefaktum. In: Dies.: Im Unterschied. Lesen/Korrespondieren/Adressieren. Frankfurt/Main: Verl. Neue Kritik 1990, S. 81-94.
- Seltzer, Daniel: *The Modern Theatre. Readings and Documents*. Boston: Little, Brown and Company 1967.
- Shorter, Edward: *A Historical Dictionary of Psychiatry*. New York: Oxford University Press 2005.
- Showalter, Elaine: *Hystorien. Hysterische Epidemien im Zeitalter der Medien*. Berlin: Aufbau-Taschenbuch-Verlag 1999.
- Sierra, Mauricio/Berrios, Germán Elías: The Phenomenological Stability of Depersonalization. Comparing the Old with the New. In: *The Journal of Nervous and Mental Disease* 189 (2001), S. 629-636.
- Sierra, Mauricio: *Depersonalization. A New Look at a Neglected Syndrome*. Cambridge: Cambridge University Press 2009.
- Simmel, Georg: Zur Philosophie des Schauspielers. In: *Der Morgen*. Wochenschrift für deutsche Kultur 51/52 (1908), S. 1685-1689.
- Simmel, Georg: Weibliche Kultur. In: Ders.: Hauptprobleme der Philosophie. Philosophische Kultur. Gesamtausgabe. Bd. 14. Hg. v. Rüdiger Kramme und Otthein Rammstedt. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1996, S. 417-459.
- Speidel, Ludwig: *Schauspieler*. Schriften Bd. 4 der Schriften. Berlin: Meyer & Jessen 1911.
- Spieckermann, Thomas: The world lacks and needs a Belief. Untersuchungen zur metaphysischen Ästhetik der Theaterprojekte Edward Gordon Craigs von 1905 bis 1918. Trier: WVT 1998 (= PROSPEKTE. Studien zum Theater, Bd. 3).

- Spiegel, David/Cardena, Etzel: Disintegrated experience. The dissociate disorders revisited. In: *Journal of Abnormal Psychology* 100 (1991), S. 366-378.
- Stanislawski, Konstantin: Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst im schöpferischen Prozess des Verkörperns. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft 2002.
- Stegmuller, Francis (Hg.): „Your Isadora“. The Love Story of Isadora Duncan and Gordon Craig. New York, London: Macmillan 1974.
- Stegemann, Bernd: Lektion 3+4. Schauspielen, Theorie + Ausbildung. Berlin: Theater der Zeit 2010.
- Stegemann, Bernd: Kritik des Theaters. Berlin: Theater der Zeit 2013.
- Steiner, Andreas: „Das nervöse Zeitalter.“ Der Begriff der Nervosität bei Laien und Ärzten in Deutschland und Österreich um 1900. Zürich: Juris 1964.
- Taine, Hippolyte-Adolphe: De l'intelligence. 3., ergänzte, durchgesehene und korrigierte Auflage. Paris: Hachette 1878.
- Taxidou, Olga: The Mask. A periodical performance by Edward Gordon Craig. Chur: Harwood Academic 1998 (= Contemporary Theatre Studies 30).
- Tigges, Stefan: Von der Weltseele zur Über-Marionette. Cechovs Traumtheater als avantgardistische Versuchsordnung. Bielefeld: transcript 2010.
- Van der Hart, Onno/Rutger, Horst: The Dissociation Theory of Pierre Janet. In: *Journal of Traumatic Stress* 2, 4 (1989), S. 397-412.
- Vogel, Juliane: Die Furie und das Gesetz. Zur Dramaturgie der „großen Szene“ in der Tragödie des 19. Jahrhunderts. Freiburg: Rombach 2002 (= Litterae 94).
- Vöhringer, Margarete: Avantgarde und Psychotechnik. Göttingen: Wallstein 2007.
- von Braun, Christina: Nicht Ich. Logik Lüge Libido. Frankfurt/Main: Neue Kritik 1985.
- von Braun, Christina: Männliche Hysterie – Weibliche Askese. Zum Paradigmenwechsel in den Geschlechterrollen. In: Rick, Karin (Hg.): Konkursbuch 20. Das Sexuelle, die Frauen und die Kunst. Tübingen 1987, S. 10-38.
- von Hartmann, Eduard: Philosophie des Unbewußten. Versuch einer Weltanschauung. Berlin: Carl Duncker 1869.
- von Hofmannsthal, Hugo: Die Duse im Jahr 1903. In: Ders.: Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Reden und Aufsätze I (1891 – 1913). Hg. v. Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch. Frankfurt/Main: Fischer 1979, S. 484-489.
- von Schrenck-Notzing, Albert: Die Traumtänzerin Magdeleine G. Eine psychologische Studie über Hypnose und dramatische Kunst. Stuttgart: Enke 1904.
- von Werther, Julius: Die Schlaf­tänzerin. In: *Goslarsche Zeitung*, 13.3.1904.
- Wagner, Meike: Soll-Bruchstellen im Menschen-Bild. Aristoteles nach Craig. In: Ernst, Wolf-Dieter/Klöck, Anja/Wagner, Meike (2016), S. 167-185.
- Wagner, Meike: Nähte am Puppenkörper. Der mediale Blick und die Körperentwürfe des Theaters. Bielefeld: Transcript 2003.
- Weder, Katharina: Kleists magnetische Poesie. Experimente des Mesmerismus. Göttingen: Wallstein 2008.

- Welsch, Wolfgang: Subjektsein heute. Zum Zusammenhang von Subjektivität, Pluralität und Transversalität. In: Holzhey, Helmut/Leyvraz, Jean Pierre (Hg.): Vernunftnähe, Vernunftferne. Bern: Haupt 1993, S. 153-182.
- Wiens, Birgit: „Grammatik“ der Schauspielkunst. Die Inszenierung der Geschlechter in Goethes klassischem Theater. Tübingen: Niemeyer 2000 (= Theatron. Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste 31).
- Wild, Katharina: Schönheit. Die Schauspieltheorie Edward Gordon Craigs. Berlin: Theater der Zeit 2011 (= Recherchen 80).
- Wolf-Braun, Barbara: Parapsychologische und psychiatrische Konstruktionen des Mediumismus um 1900. In: Hahn, Marus/Schüttpelz, Erhard (Hg.): Trancemedien und Neue Medien um 1900. Bielefeld: transcript 2009, S. 145-170.
- Wolfradt, Uwe: Depersonalisation. Selbstentfremdung und Realitätsstörung. Köln: KSV 2003.
- Wolfradt, Uwe: Pierre Janet und die Depersonalisation. In: Fiedler (2006), S. 180-193.
- Wolters, Gereon (Hg.): Franz Anton Mesmer und der Mesmerismus. Wissenschaft, Scharlatanerie, Poesie. Konstanz: Universitätsverlag Konstanz 1988.
- Worbs, Michael: Nervenkunst. Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende. Frankfurt/Main: Europäische Verlagsanstalt 1983.
- Wundt, Wilhelm: Hypnotismus und Suggestion. Leipzig: Wilhelm Engelmann 1892.

Lexika

- Brockhaus' kleines Conversations-Lexikon. Encyclopädisches Handwörterbuch. Vierte vollständig umgearbeitete Auflage. Zweiter Bd. Leipzig: Brockhaus 1886.
- Conversations-Lexicon oder encyclopädisches Handwörterbuch für gebildete Stände. Sechster Bd., M und N. Stuttgart: Macklot 1817. – https://books.google.at/books?id=me80AAAAMAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
- DSM-5. Diagnostical and Statistical Manual of Mental Disorders. Fifth Edition. Washington, DC, London: American Psychiatric Publishing 2013.
- Encyclopædia Britannica. A Dictionary to Arts, Sciences, Literature and General Information. Vol. 27, Tonalite to Vesuvius. New York: Encyclopædia Britannica Inc. 1911. https://en.wikisource.org/wiki/1911_Encyclopædia_Britannica/Vol_27_TONALITE_to_VESUVIUS
- Encyclopédie ou dictionnaire raisonné. Bd. 15. Neufchatel: Faucher 1751. https://fr.wikisource.org/wiki/L'Encyclopédie/Ire_édition/Volume_15
- Lexikon der Psychologie. Erster Bd., A – Gyrus. Hg. v. Wilhelm Arnold, Hans Jürgen Eysenck und Richard Meili. Augsburg: Bechtermünz 1997.
- Ludwig Eisenberg's Großes biographisches Lexikon der deutschen Bühne im XIX. Jahrhundert. Hg. v. Ludwig Eisenberg. Leipzig: List 1903.
- Metzler Philosophie Lexikon. 2., erg. u. erw. Auflage. Stuttgart: Metzler 1999.

Meyers Konversations-Lexikon. Ein Nachschlagewerk des allgemeinen Wissens. 5., gänzlich neubearbeitete Auflage. Bd. II. Leipzig, Wien: Bibliographisches Institut 1897.

Oxford English Dictionary Online. O.J., letzte veränderte Vers. Dez. 2021. <https://www.oed.com> = (OED Online).

VIII. Personenregister

- Adler, Alfred 19
Appia, Adolphe 9, 197
Azam, Eugène 52-55, 157
- Bab, Julius 9, 10f., 13, 17f., 24, 27f.,
31, 34-39, 74f., 184, 250f., 253,
258-260
- Bassermann, Albert 10
Beauchamp, Christine (Clara Norton
Fowler) 52, 57f.
- Bernhardt, Sarah 23, 64, 130, 245
Bernheim, Hippolyte 48f., 153f.,
157, 165-169
- Binet, Alfred 15, 19f., 40, 46, 51f.,
55, 110f., 122, 126-129, 157, 168,
170, 216, 240
- Bleuler, Eugen 19, 239
Brahm, Otto 17, 198f.
- Braid, James 44, 52
Breuer, Josef 12, 14
Bourru, Hippolyte 55
- Charcot, Jean-Martin 44-46, 48, 51,
54f., 95f., 101, 155, 166f., 229,
244-246, 248
- Derrida, Jacques 33, 94
Dessoir, Max 12, 15, 19f., 30, 39f.,
53, 58f., 98-100, 123, 126, 128f.,
137, 143, 153f., 157, 165
- Diderot, Denis 15, 26, 31-33, 66,
71f., 78, 85, 91-94, 102, 105f.,
111-114, 116f., 119f., 122, 130f.,
133-135, 138f., 145, 154f., 160,
183, 192, 203, 205, 227, 233, 254
- Donato (Alfred Edouard Hont) 62
Dubos, Jean-Baptiste 70
Dugas, Ludovic 107f.
- Duse, Eleonora 78, 162, 200, 205,
249-251
- Félida X 52-55, 57
Freud, Sigmund 12, 14, 19f., 37, 45,
48, 96f., 100f., 135, 155, 243
- Frisch, Max 24
- Gerber, Gustav 12
Gmelin, Eberhart 51, 239
Goffman, Erving 38
- Hagemann, Carl 70, 72, 76, 88, 181-
183, 230f.
- Hartmann, Eduard von 19, 146, 165
Hauffe, Friedericke 44
Hansen, Carl 62
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 75
Helmholtz, Hermann 12
Herbart, Johann Friedrich 99
Hofmannsthal, Hugo von 52, 60,
151, 198, 251
- Horaz 69
Hume, David 71
- Iffland, August Wilhelm 71
Irving, James 116, 131, 197, 201,
205, 211f., 238
- James, Henry 77f.
James, William 96, 99, 103, 118f.
- Janet, Paul 95
Janet, Pierre 12, 14, 19, 30, 39f., 44,
47, 50, 52, 54-58, 83, 88f., 94-105,
107f., 113, 122-129, 132-134,
141, 143f., 149, 153-155, 157,
162, 165-175, 179-181, 190-192,
194f., 207, 214, 216f., 227, 229,
240f., 256
- Jean, Paul 224, 229
Jelinek, Elfriede 258
Jung, Carl Gustav 19
Jung-Stilling, Johann Heinrich 44
- Kainz, Josef 10, 78
Kant, Immanuel 30, 186, 205
Kayssler, Friedrich 10
Kemble, Fanny 132
Kerner, Justinus 44

- Kluge, Carl Alexander Ferdinand 43, 227
 Kraus, Karl 23

 Lacoue-Labarthe, Philippe 26, 33
 Léonie, B. 58, 97, 113, 143
 Lessing, Gotthold Ephraim 66, 70f.,
 118, 146
 Lessing, Theodor 15, 24, 31f., 134
 Liébault, Ambroise-Auguste 49
 Lindau, Paul 63-66, 154
 Locke, John 71

 Matkowsky, August Adalbert 10, 78
 Mach, Ernst 36f., 47
 Maupassant, Guy de 60
 Mesmer, Franz Anton 41f., 44, 51,
 239
 Meyerson, Ignace 98
 Mitchell, Weir 56
 Mitterwurzer, Friedrich 78, 156,
 188f.
 Monet, Paul 132
 Morris, Clara 132, 134
 Myers, Frederic William Henry 12,
 47, 55

 Nietzsche, Friedrich 12, 17, 23f., 30,
 36f., 60, 151, 207, 249

 Platon 13, 25-27, 29-31, 33-35, 50,
 67, 69, 79, 93, 113, 253, 256
 Plessner, Helmuth 110, 256
 Prel, Carl du 14f., 165
 Prince, Morton 12, 52, 56-60, 100f.,
 107, 216
 Puységur, Marquis de 42-44, 54,
 227, 239

 Quintilian 69, 148

 Reinhardt, Max 9-11, 17, 151, 199
 Reid, Thomas 35
 Reynolds, Mary 56
 Richet, Charles 59, 89, 124, 164f.,
 239
 Ribot, Théodule 13f., 37, 47f., 54,
 95, 108, 164, 257
 Riccoboni, Antonio Francesco 66,
 70, 73, 154
 Rousseau, Jean-Jacques 79

 Sainte-Albine, Pierre Remond de 66,
 70, 154
 Sidgwick, Henry 47
 Sidis, Boris 52
 Simmel, Georg 18, 23, 38, 74
 Stanislawski, Konstantin 20, 201,
 256f.
 Stevenson, Robert Louis 60
 Sonnenthal, Adolf 63f.

 Taine, Hippolyte 47, 54, 89, 107,
 153f.
 Talma, François-Joseph 94, 110, 132
 Tours, Jacques Joseph Moreau de 95,
 97

 Wagner, Richard 17, 207
 Wundt, Wilhelm 49, 153-155, 162,
 164-177, 180f., 188-191, 220,
 228, 240

IX. Sachregister

- Ablenkung 97f., 125-128, 170
Absorption 25, 125, 133, 135, 140-146, 182
-partielle A. 133
-totale A. 129, 141-144, 177, 182, 254
Abspaltung 32, 88, 90-95, 102-106, 109, 124, 159
Affekt 69, 71, 77f., 85, 103, 108, 120, 138, 141, 147f., 151, 153, 205f., 223f., 232, 245
Aggregation 98
Alternierende(s) Bewusstsein/Persönlichkeit 39f., 51f., 55f., 61, 88, 97, 101-103, 105, 122, 124, 135, 137, 175, 177
Amnesie 43, 46, 52f., 56-58, 90, 104, 141, 167, 172
Anästhesie 44f., 55, 97, 126f., 129, 140, 240f.
Apperzeption 171-173, 182, 187
Assoziation 37, 82, 97f., 100-102, 104, 109, 111, 129, 159, 164, 166, 168-174, 177, 179f., 189f., 244, 247
Aufführung 71, 111f., 136, 159f., 176-178, 181f., 188, 190, 192, 194f., 235f., 253
Aufmerksamkeitssteuerung 125, 128
Auslöser/Trigger 101, 148, 187-190, 193, 205
Automatismus 40, 50, 52f., 61, 71, 96f., 99f., 102, 112, 120-129, 136f., 141-143, 170, 191, 215-217, 219, 234, 254
- psychologischer A. 18, 122-124, 128f., 143
- partieller A. 124f.
- totaler A. 125
Automatisches Schreiben 39-40, 49, 57, 67, 103, 126-129, 173, 216, 241, 258
Autosuggestion 120, 146-150, 162f., 169
Befehlsautomatie 167, 170, 177, 188, 240
Beobachtendes Ich/Selbstbeobachtung 59, 85f., 89, 95, 107, 109-113, 133, 136, 144, 156, 159f., 195, 253f.
Besessenheit 51, 92, 154, 177, 218, 232, 244
Bewusst(seins)losigkeit 56, 172, 217, 224, 230, 232, 234
Bewusstseinsfeld 99, 101f., 104, 125
Bewusstseinschicht/strata of consciousness 122f., 132, 134f., 137, 139, 143, 149, 254
Charakterlosigkeit 30-33, 91, 160, 233
Charakterstärke 23, 29
Co-Bewusstsein 12, 19, 129, 132, 191, 216
Depersonalisation 18, 68, 86, 89f., 107-113, 136, 207, 210f., 232, 254f., 258
Derealisation 90f., 109
Desintegration 13, 46, 95
Disaggregation 12, 30, 52
Dissoziation/Spaltung 10-13, 16-20, 22, 24, 40, 45, 47, 50-61, 67-69, 83-114, 119f., 122, 124f., 128, 131-136, 140f., 149, 153-157, 159f., 173-175, 182, 191, 195, 215-217, 243, 253-258
Doppelgänger 38, 60, 256
Doppelte(s) Bewusstsein/Persönlichkeit 13, 18, 47, 49-62, 68, 83-85, 88f., 90-92, 95-97, 99, 102, 106, 112f., 119f., 129-137, 139-141, 149, 153-155, 157, 159, 174-176, 228, 254, 256
Dualität 49f., 56, 67f., 73, 82-87, 90, 120, 203

- Dynamische Psychiatrie/Psychowissenschaften 19, 42, 48f., 53, 58-60, 96, 102, 164
- Ego/Egoismus 87f., 224, 230-232, 234, 252
- Einbildungskraft/Fantasie/Imagination 36, 48f., 70, 74, 76, 93, 121, 125f., 137, 140, 146-150, 177-179, 184f., 190, 205, 210, 226-230, 233f., 238, 242, 250
- Ekstase 151, 178, 213, 215f., 228-230, 246, 253, 255
- Erfahrung/Erleben/Wiedererleben 48, 66, 103, 179-191, 193, 195, 223, 227, 254f.
- Erlebendes Ich 95, 160, 178f., 195
- Fremdsteuerung 112, 215
- Gedächtnis/Erinnerung 36f., 46f., 52f., 90, 92, 95, 97f., 100-104, 109, 111, 121f., 125f., 129, 136f., 140f., 144, 148f., 167f., 172, 178f., 189-191, 216, 224, 229, 234, 257
- Gehorsam 217, 234-243
- Geist 10, 13, 37, 51, 57, 68, 85, 92, 113, 134, 146, 174, 191, 205f., 239, 251
- Geschlechtsstereotyp 22-25, 27, 243, 247-252
- Gestik 77, 86, 88, 118, 131f., 148, 183, 219, 244-246, 250, 252
- Halluzination 52, 57, 90, 97, 125f., 149, 167f., 170f., 178f., 188-191, 228f., 240, 244, 254
- negative H. 170
- Hellsehen/Klarsehen/Clairvoyance 43, 155, 165f., 181, 224, 227-230, 240
- Heißes Schauspiel 69, 71, 76, 82f., 90f., 106, 111, 113, 131, 138, 151, 159, 162, 186, 188, 206, 235, 247, 254
- Hypästhesie 45
- Hyperästhesie 55, 140
- Hypnose 12, 14f., 18, 24, 34, 41-50, 52-55, 58, 61f., 67, 96, 99f., 103, 124f., 137, 143f., 149f., 153-155, 157, 159-195, 215, 218f., 221, 224f., 227f., 230, 234, 239-241, 245, 254, 256, 258
- ästhetische H. 164-182, 193, 195
- Hysterie 20, 23f., 45, 48f., 53-56, 59f., 96f., 99, 101f., 124, 126f., 140f., 145, 148f., 151f., 167, 169, 179-181, 219, 227-229, 243-251, 256f.
- Hysterische Attacke 169, 179-181, 229, 244
- Ichgefühl 166, 174
- Identität/Identifikation 11-13, 21, 24-38, 48, 60, 64, 67-72, 76, 78, 80, 82f., 89-91, 94, 105, 116, 118, 131, 134, 151-153, 158-160, 168, 175, 177, 190, 194f., 229, 232-234, 247, 253-256, 258-260
- Identitätsstörung 51, 53, 58, 90, 258
- Innervation/Hemmung 108, 120, 146, 168f., 172-174, 177, 185, 240
- Inspiration 18, 77, 221, 226, 245
- Instinkt 40, 43, 79, 136, 221, 235, 237, 239, 248, 250
- Intuition 160f., 163, 175-177, 181, 184-187, 192, 195, 254
- Kaltes Schauspiel 69-84, 86, 91, 94f., 102, 104, 106f., 111-113, 131, 134f., 146, 159, 205, 235
- Katalepsie 45, 49, 55, 219, 224, 246
- Kontrollverlust 77f., 89, 97, 105, 108, 113, 137, 145, 203, 206, 218f., 232, 243f., 246f.
- Körperzeichen 70, 77, 118, 146-148, 210, 220f., 245, 247
- Krise des Ich 36, 259
- Magnetismus 41-44, 48, 51, 62, 220, 224, 227, 239-241, 245
- Magnetischer Schlaf 42-44, 227
- Marionette/Puppe 17, 73, 93f., 105f., 200f., 208-215, 217-219,

- 221-223, 225, 230-235, 237-239,
242, 248, 252, 255
- Medium 67, 94, 184, 204, 207,
210f., 215f., 218f., 228, 235, 239,
242, 246, 255
- Mesmerismus 41-44, 46, 218, 224,
239f.,
- Mimesis/Nachahmung 11, 17,
25-31, 33-35, 46, 71, 79, 91-93,
115, 146-148, 152f., 222, 253,
255, 257
- Mimik 14, 17, 63f., 77, 86, 118, 147,
151f., 190, 219, 246
- Multiple(s) Persönlichkeit/Ich 13f.,
25, 29f., 32-35, 46, 50-53, 55-58,
60, 67, 113, 132, 134, 139, 149,
255f., 258
- Multiplizität 26f., 30, 34, 37, 49, 59,
119, 233, 253, 256
- Naturalismus 17, 64, 70, 198, 200,
210, 243
- Neurasthenie 106
- Nerven 25, 44, 55, 71, 106, 134,
140, 146f., 235, 240f.
– krankheit 15, 25, 44, 49, 126,
134
– schwäche 106
– system 41, 171, 240
- Placebo 126
- plurales Bewusstsein 19, 30, 57,
119f., 134, 139
- Probe 71, 105f., 110-112, 136, 188,
198, 253
- Psycho-physiologische Psycholo-
gie 14, 40, 46, 53, 60, 71, 101,
108, 152, 155, 163, 165f., 173,
175f.
- Psychologisches Schauspiel 17,
205f., 229, 233, 243-252
- Psychologische Spannung 99, 101,
108
- Psychopathologie 13, 46f., 54, 59,
96, 104, 132
- Rapport 41, 49, 167, 239, 240f.
- Realismus 197, 200f., 233, 243
- Rhetorik 28, 69, 74, 148
- Schlaf 37, 42 – 45, 56f., 100, 119,
122, 157, 165-167, 173, 177,
217f., 222, 224-227, 233f., 240
- Seele 10, 27, 29-32, 34f., 37, 43, 47,
58, 70f., 74, 80f., 85f., 93f., 98,
105, 107, 118, 130, 155, 157f.,
176, 184, 186, 189, 193, 195, 199,
211, 217, 221, 227, 239, 241, 245,
258
- Selbstkontrolle/-beherrschung 25,
53, 57, 72, 74, 76-79, 82, 85f.,
88f., 103f., 106f., 111-114, 131,
133, 137f., 140, 145, 147, 160,
177, 191f., 195, 203-205, 207,
212, 244, 247, 250, 253f.
- Somnambulismus/Schlafwan-
deln 12, 14, 18, 20, 25, 39-47,
49f., 52, 56-59, 61, 88f., 96-99,
124f., 129, 143-145, 153f., 167,
172, 174, 179, 181, 191f., 194f.,
202, 213-230, 233-235, 238-243,
245, 255f.
– dominierender S. 56f., 88
– komplexer S. 58
– künstlicher S. 41-45, 167, 217,
234, 239f.
– natürlicher S. 42
– reziproker S. 56
– totaler S. 52, 124, 195
– Hemisomnambulismus 59,
89, 124, 129, 191, 194f.
- Spiritismus 44, 49, 59, 62, 67, 92,
162-164, 215, 219, 225, 258
- Suggestion 14f., 18, 39, 42, 45f.,
48f., 52f., 55, 58, 61, 96-99, 103,
125-128, 143, 146, 149f., 153,
155, 157f., 160-180, 183-195,
218, 227, 235, 239, 240-242, 254,
256
- Surrealismus 19, 129, 256
- Symbolismus 197, 208, 210
- Synästhesie 180
- Synthese/Syntheseleistung 96-102,
104f., 108f., 123f., 144

- Telepathie 43,47, 165, 227, 239f.
 Tod 18, 196, 214, 217, 222-227,
 232-234, 243, 255
 Trance 14, 18, 125, 145, 185, 191,
 196, 202, 213-219, 221, 224-228,
 230, 232f., 239, 243f., 255
 – ekstatische T. 216, 228, 230
 – mediumistic T. 216, 218, 228
 – somnambule T. 202, 213, 215,
 218, 224-227, 239
 – spirituelle T. 214
 Trancetanz 219, 221
 Transfiguration 63, 82, 87, 151,
 156, 158-164, 170, 176, 178-183,
 185f., 188, 190-195, 206, 254
 Traum 46, 81, 109, 111, 119, 125,
 165, 177, 181, 185, 215, 217, 229,
 244, 246, 255
 Trauma 52, 55, 101, 104, 109, 141,
 149
 Trieb 37, 85, 157, 171, 174-176,
 185-187, 190f., 193-195, 251
 Über-Marionette 18, 25, 94, 106,
 200-202, 207-252, 255
 Unbewusste 12f., 15, 19, 20f., 37,
 39, 41, 49, 97, 119, 123, 127-129,
 132, 135f., 144-146, 154f., 172f.,
 190, 195, 221, 233, 242f., 256f.
 Unterbewusste 12f., 15, 18-21, 40,
 42, 46, 49, 57, 59, 67, 89, 97f.,
 100, 103-105, 122-126, 129, 135-
 137, 143f., 154-157, 167, 173,
 175, 180, 185, 187, 191, 195f.,
 254
 Unterbewusste Intelligenz 19f., 46,
 173, 254
 Verdrängung 100, 143f., 254
 Verstellung/Täuschung 23, 45, 248
 Verstandesschauspieler*in 25, 185
 Verwandlung 9-13, 25-35, 38, 60,
 74, 79, 88, 91, 102, 105f., 112f.,
 150-153, 156-164, 178-183, 193,
 233, 253f., 256, 259
 Vielheit des Ich 13, 30, 33, 50, 60,
 67, 79, 255f., 258
 Wahrnehmung 36, 40, 42, 45, 55,
 85, 90, 97f., 100, 104, 108f., 111f.,
 119, 121, 124f., 127, 149, 168f.,
 170, 176f., 190, 216, 227f., 241
 Wille 13, 37, 39, 42f., 53, 57, 76, 97,
 113, 136, 147, 161, 165, 168, 170-
 172, 182f., 195, 215, 237-239, 248
 Willkür 26, 71, 100, 124, 128, 161,
 164, 171-173, 175, 184, 191, 193,
 195

