



Josef Kainz und die Fotografie*

Ulrich Hermanns

Einleitung

Die Zeit um 1900 war eine theatralische wie bildersüchtige Epoche. Mit der Entwicklung der Fotografie zum Massenphänomen, ihrer millionenfachen Verbreitung auf Porträt- und Ansichtskarten sowie mit der entstehenden Pressefotografie begann eine Entwicklung, die durch die digitale Bilderflut zu einer gewissen Entwertung des (Ab)Bildes geführt hat. Um 1900 hatte die Fotografie noch eine hohe Wertigkeit. Sie ermöglichte auch der Majorität der weniger Betuchten ein wild von sich selbst und von Berühmtheiten zu haben; sie ersetzte das teure Ölbild, Lithografien, Kupferstiche usw. Maler wie Lenbach, Stuck, Slevogt nutzten ihrerseits die Fotografie als Hilfsmittel. Eine regelrechte Sammelleidenschaft, natürlich auch von Schauspieler-Fotografien, hatte mit der Carte de Visite schon in den 1860er Jahren eingesetzt.¹ Die Nachwelt dankt es den Sammlern.

Von kaum einem Schauspieler existieren so viele Fotografien wie von Josef Ignaz Kainz (Wieselburg 2.1.1858 – Wien 20.9.1910).² Das Theatermuseum in Wien besitzt rund 2.000 Kainz-Bilder. 2015 hatte der Verfasser Gelegenheit, den Bestand systematisch neu zu erfassen und rund 1.700 Bilder zu katalogisieren. Zuletzt war dies 1942 geschehen. Daher folgen zunächst einige Bemerkungen zur Geschichte dieser Teilsammlung.

Allgemeines zum Nachlass Josef Kainz

22 Jahre dauerte es, bis der Nachlass von Josef Kainz von Berlin zurück nach Wien kam. Als die Österreichische Nationalbibliothek 1932 den Nachlass vom Treuhänder, dem Berliner Literaturwissenschaftler und Kritiker Arthur Eloesser (1870–1938), erwarb, gab es keine selbstständige Kainz-Fotosammlung. In den Bestand der Österreichische Nationalbibliothek kamen damals „nur“ die rund 400 Briefe des jungen Kainz an seine Eltern, Briefe der Eltern an den Sohn, der Briefwechsel mit Freunden, Dramatikern, Kritikern und Schauspielerkollegen sowie Briefe an Kainz vom Hofsekretariat König Ludwigs II. von Bayern. Dazu lediglich zwei Rollenbücher der frühen 1870er Jahre, Notizbücher, Kalender, dichterische Manuskripte,

Abb. 1: Rollenbild von Josef Kainz, möglicherweise als Karl in Hebbels *Maria Magdalena*, frühe 1880er Jahre (?) oder Deutsches Theater Berlin, 1885 (?). Foto: unbekannt. Wien, Theatermuseum, Nachlass Gustav Michaelis, FS_PM76455

Übersetzungen und nur ein Skizzenbuch mit Zeichnungen.³ Anderes ist für immer dahin: Beim Brand des Salzburger Hôtel de l'Europe am 9.2.1928, in dem die Witwe Grete Kainz lebte, wurden seine gesamte private Korrespondenz mit ihr, er schrieb ihr täglich, sowie fast alle seine Bilder und Manuskripte ein Raub der Flammen.⁴

Kainz hatte seine letzte Wiener Wohnung in der Villa des Malers Ludwig Koch im vornehmen Cottage, XIX. Lannerstraße 24, im September 1909 aufgelöst. Die mit ihm befreundete Familie Mautner war mit der Auflösung beauftragt: „Mir fiel die Aufgabe zu, Atelier und Dunkelkammer zu räumen; nach seinem Tode erbat ich mir von Gretel die Kiste, in der ich damals seine Negative verstaubt hatte. Ich habe in ihr viele unbekannte Selbstaufnahmen gefunden.“⁵ Kainz zog mit Grete ins Hotel Sacher. Er tat dies aus praktischen Gründen, nicht etwa weil er von Todesahnungen geplagt worden wäre. Sein neuer Vertrag mit dem Burgtheater sollte ihm 1910 und 1911 einen insgesamt achtmonatigen Urlaub garantieren, den er für ausgedehnte Gastspiele zu nutzen gedachte.

In alle Winde verstreut

Als Kainz am 20.9.1910 an Darmkrebs starb, wurden Hausrat und Bibliothek in 120 Kolli nach Berlin verschafft und im Auktionshaus Lepke zum Teil für lächerliche Preise versteigert (29.11.–1.12.1910, 17.–19.1.1911). Die Bibliothek von über 3.000 Bänden (manche Zeitung machte daraus 30.000) mit Rara wie der vierten Shakespeare-Folio-Ausgabe von 1685, Widmungsexemplaren zeitgenössischer Dichter und Rollenbüchern wurde ebenso in alle Winde verstreut wie Kainz-Porträtbüsten, Geschenke von Ludwig II., eine Sammlung von Theaterwaffen, ein van Dyck zugeschriebenes Ölgemälde, eine Cranach-Kopie, Theaterkostüme, Handzeichnungen, Skizzenbücher, Aktstudien.⁶ Und auch die Fotografien: Zivil-, Rollen- und Szenenbilder aus Berliner, Wiener und sonstigen Ateliers wie die Aufnahmen von Kainz selbst. 1.000 Stück kamen einzeln oder in kleinen Konvoluten unter den Hammer. Zeitgenössischen Presseberichten ist zu entnehmen, dass die Auktionen nicht von Schauspielerkollegen besucht wurden und nur von wenigen Händlern. Es war vielmehr, dem fast hysterisch zu nennen den Kainz-Kult der Zeit entsprechend, die „Damenwelt“, die Erinnerungsstücke an den „Cäsar der Schauspielkunst“ kaufte. Weit über 100 Käufer(innen) dürften es gewesen sein.

Erwerbungen der Österreichischen Nationalbibliothek nach 1932

Bis August 1941, mit Redaktionsschluss des Niederle-Kataloges, war der Gesamtbestand auf 2.733 Objekte angewachsen. Fotografisches Material kam in erster Linie vom leidenschaftlichen Sammler, Schauspieler und Burgtheaterdirektor Hugo Thimig,⁷ dem der Grundstock (120.000 Objekte) des heutigen Theatermuseums zu verdanken ist, sowie von Hugo Held. Erworben wurde im November 1939 die 50.000 Objekte umfassende Kollektion von Hofrat Konstantin Danhelowsky (1857–1939) und die des Wiener Fotografen Franz Xaver Setzer (eigentlich Franz Anton Adolf, 1886–1939). Fotoalben schenkten Elisabeth von Kohl, Berta Enenkel, Ludmilla Geiger, J. Heribert Holz, Henriette Wolf. Angekauft wurden zwei Alben von Ladislaus Orendi-Csdnyi, Material von Franz Stanek und Margarete Foissner.⁸

Einige Unikate (Widmungsexemplare von Kainz) aus dem Nachlass von Hermann Bahr befinden sich heute ebenfalls im Kainz-Bestand.

Auch nach 1945 wurde die Sammlung durch Ankäufe, Schenkungen, Zuordnung aus Nachlässen ergänzt, so 1950 durch Kiss-Schratt, 1951 durch Klara und Anton Schratt; später kam eine Sammlung Hubert von Marischkas hinzu. Eine bedeutende Erweiterung, vor allem Unikate und bisher Unbekanntes vom Fotografen Kainz, erfuhr die Sammlung 1963 aus dem Nachlass von Gustav Michaelis (Jg. 1873). Dieser war als Jugendlicher im Haus von Kainz ein und ausgegangen und wurde später, als Fabrikbesitzer dazu prädestiniert, der Finanzberater des Schauspielers.⁹ Zuletzt wuchs der Bestand 1990 mit dem Nachlass Katz (London).

Naturgemäß ergeben sich aus den vielen Beiträgern Wiederholungen, so dass sich die Zahl von 2.000 Fotos – egal, ob als Carte de Visite (fotografisch und ästhetisch manchmal minderwertig), Kabinettkarte (fotografisch und reproduktionstechnisch oft brillant), Ansichtskarte („Correspondenzkarte“, oft unscharfe, kontrastarme, gar illegale Kopien) oder sonstige Formen der Reproduktion – deutlich auf einige hundert reduziert.¹⁰

Foto und Marketing

Kainz ist an der Unmasse von Fotografien nicht ganz unschuldig. Schon Mitte der 1870er Jahre fleht er die Eltern um Zusendung von Fotos für Bewerbungszwecke an und meldet dann stolz: „Meine Photographie, oder mein Bild, ist schon bei den Buchhändlern in der Auslage“.¹¹ Mit Burgtheaterstars wie Fritz Krastel oder Josef Lewinsky, die schon länger ihre Rollenbilder als Carte de Visite und Kabinettkarte, die seit den 1860er Jahren massenhaft verbreitet sind, unters Volk bringen, kann der mittellose Anfänger aber nicht mithalten. Das ändert sich 1883, als das Deutsche Theater Berlin mit *Kabale und Liebe* eröffnet. Kainz spielt den Ferdinand, eine Rolle, von der erstmals gleich mehrere Fotos zeugen. Er wird Protagonist des Deutschen Theaters, sein vielumjubelter wie umstrittener Star.

Die deutsch-amerikanische Schriftstellerin Sarah Hutzler (St. Louis 26.3.1853 – Berlin 24.6.1893; andere Quellen: Trier 26.3.1852, St. Louis 1854), mit Kainz seit Juli 1886 verheiratet, bringt dem Schauspieler Grundbegriffe amerikanischen Marketings bei. Das Paar holt sogleich zu einem Doppelschlag aus: Kainz veröffentlicht im *Berliner Tageblatt* ab 28.6.1886 eine sechsteilige Folge von Berichten über Begegnung und Freundschaft mit dem am 13. Juni verstorbenen König Ludwig II. von Bayern, die leider vor der Schilderung der berühmten Reise in die Schweiz und dem Bruch mit Ludwig II. abbricht.¹² Parallel publiziert Sarah Hutzler den Briefwechsel Kainz-Ludwig II. in der populärsten aller Familienzeitschriften – in *Die Gartenlaube*.¹³ Die Empörung ist bei einigen groß, 44 Schauspieler des Königlichen Hoftheaters München, an dem Kainz 1880–1883 engagiert ist, protestieren: „[...] Wir sehen in dieser Publication eine I m p i e t ä t u n d T a c t l o s i g k e i t gegen des hochseligen Königs Majestät und sprechen darüber unsere M i ß b i l l i g u n g u n d d a s B e d a u e r n aus, daß eine solche That aus der Mitte unseres Standes hervorgehen konnte [...]“¹⁴ Kainz antwortet lapidar: „Rückantwort. Erfreut über Eure Zuschriften, rufe ich Ihnen, die sich über die ver-

Abb. 2: Josef Kainz als Karl Moor in Schillers *Die Räuber*. Deutsches Theater Berlin, 1885/88. Foto: Friedrich Müller, München (?). Wien, Theatermuseum, Nachlass Marie Mautner-Kalbeck, FS_PK268580Album



öffentlichten Briefe ärgern nur zu: Tröstet Euch, Ihr hättet an meiner Stelle dasselbe gethan, denn: ‚Klappern gehört zum Handwerk!‘ Josef Kainz. Mitglied des Deutschen Theaters in Berlin.“¹⁵

Geklappert wird weiter. Auf der Amerika-Tournee 1891/92 präsentiert das Paar im Hotelfoyer der New Yorker Presse und Hotelgästen nicht nur von Buffalo Bill geschenkte Moccasins und die kostbaren Geschenke Ludwigs II., es bietet auch Fotografien feil: „Several portraits of Herr Kainz and the King taken together were distributed about the tables. Madame Kainz spoke of the late King and how fond he was of her husband.“¹⁶

1887 ist das Thema „Kainz und die Fotografie“ Ziel von Gespött wie harscher Kritik. Arnold Perls:

[...]

*Herr Kainz, der Mime hat's erfasst,
Sammt dem trompetenkund'gen Stabe;*



Abb. 3: Josef Kainz als Romeo an der „Bahre“ Julius. Gastspiel im St. Petersburger Nemetti-Theater, März/April 1891. Foto: Alfred (Anaklet Alexandrowitsch) Pasetti. Wien, Theatermuseum, Nachlass Gustav Michaelis, FS_PM76330

*In allen Strassen strahlt sein Bild
Uns zu als süsse Augenlabe.*

*Und dort am schönen Dönhofplatz
Hängt eines Photographen Kasten,
D'rauf ruft des Mimen Bild Euch zu:
„O, wollet nicht vorüberhasten.“*

*Hier könnt ihr fünfzehnmal mich seh'n
In fünfzehn ganz verschied'nen Posen
So lächelt' ich dem König zu,
So pfleg' ich mit der Frau zu kosen;*

*So schaukle ich im leichten Kahn,
So stehe ich auf der Estrade,*

*So seh' als Badegast ich aus
Und so im Rock der Promenade.*

*Ergötzet Euch an meinem Bild
Und prägt's Euch innig in die Seele! –
Zwar klagt wohl Mancher, dass am End'
Noch dies und das im Kreise fehle;*

*[...]
Begnügt mit Wen'gem Euch zunächst,
Ich will das Meine gern noch leisten.
Berlin ist gross, bald prangt mein Bild
In den Schaukästen wohl, den meisten;*

*Denn Leben, Thun und Konterfei
Von Joseph Kainz, dem Bühnenhelden,
Könnt Ihr mir Schön'eres in der Welt,
Könnt Ihr Erhab'neres vermelden?¹⁷*

Julius Türk nennt Kainz einen „Sohn der Reclame, [...] ein[en] Afterheros des künstlerischen Lebens, [...] der sich mit einer an Hexerei grenzenden Geschwindigkeit Namen, Ruhm, Gold durch die Trommel dieser Großmacht [der Reklame] zusammengeschlagen“ habe.¹⁸ Weiter heißt es: „Herr Kainz kam zu uns aus München, ein großer Ruf flog vor ihm her, nicht so von seinen künstlerischen Fähigkeiten [...] es war seine Privatperson, um die sich seltsame Sagen woben. Eine romantische Hülle umgab seine Gestalt, sofort stießen er und seine Direction in die Tuba der Reclame und noch ehe er auftrat, war sein Geschick entschieden. Sämtliche Damen, die in Sachen der Kunst in unserem Berlin stets tonangebend sind, hatten ihn in ihr Herz geschlossen, die Presse folgte und unsere Großstadt zögerte nicht, [...] willig nieder zu knien und ihn abgöttisch zu verehren.“

Jetzt aber, nachdem Herr Kainz die unbegreifliche Taktlosigkeit beging, die Briefe seines königlichen Freundes Ludwig II. zu veröffentlichen und durch diese Indiskretion den Schleier der Romantik, der ihn schützend umgab, selbst zerstörte; nachdem derselbe Schauspieler seine interessante Person in den verschiedensten photographischen Aufnahmen – im Promenadenanzug, im Kahn, am Fenster, in der Strandhütte, im Negligé – an den Straßenecken Berlins zur Bewunderung der gaffenden Menge ausstellen ließ, ist der äußere Nimbus gefallen, die gutgesinnten seiner Anbeter wenden sich von dem Menschen Kainz ab [...].¹⁹

Kritiker mokieren sich noch Jahre später darüber, dass Kainz seine Bilder gleich zentnerweise unters Volk bringe, in Illustrierten omnipräsent sei. Sogar seine Kinderbilder werden tatsächlich vertrieben. Der Schauspieler macht nicht einmal Halt davor, mit Bild und Text Werbung für Mundwasser zu machen.²⁰ Einige Zahlen: Als Kainz mit 25 Jahren 1883 am Deutschen Theater beginnt, lässt er von Schaarwächter nicht ein Zivilporträt, sondern gleich neun Varianten machen; bei Brasch ein halbes Dutzend. Um 1907 lässt er sich in Berlin – Kainz ist dort jedes

Jahr auf Gastspiel – von „Hofphotograph“ Erwin Raupp (1863–1931) und 1908 zu seinem 50. Geburtstag von Adolf Bernhard in jeweils elf Varianten ablichten. Bei Rollenbildern erhöht Kainz mit wachsender Popularität und abhängig vom Erfolg beim Publikum die Schlagzahl: Ferdinand in *Kabale und Liebe* 1883: sechs Varianten, Don Carlos 1883 – der eigentliche Durchbruch als Schauspieler – 15, Romeo 1884–1887 mit Szenenbildern 24, Fiesco 1885 bringt es auf 19. In der kontraktlosen Zeit 1890–1892, Werbung ist jetzt besonders angesagt, sind es in der Glanzrolle als Rustan in Grillparzers *Der Traum, ein Leben* 22. Das Theatermuseum besitzt sie fast alle. Später werden es weniger: Mit dem 1825 geborenen Brasch (letzte Erwähnung: 1900) arbeitet Kainz nur in den 1880er Jahren, Höffert stirbt 1901, Schaarwächter 1904.²¹ Kainz' Vetter Adolf Bernhard (1855–1935) fertigt, von Ausnahmen wie *Jüdin von Toledo* und *Der arme Heinrich* abgesehen, von Frühjahr 1904 bis Anfang 1909 nur je ein halbes Dutzend Varianten an, darunter auch Szenenbilder.²²

Kainz signiert fleißig Fotos, wenn sie ihm auf der Straße von Verehrern gereicht werden – oder er lässt zuhause signieren: „Selbst die kleinste Hilfe befreite sein überlastetes Denken – wenn ich z. B. [...] die stoßweise eintreffenden Bilder mit seiner Unterschrift versah. Peinlich war es jedoch, als eines dieser Bilder dazu benutzt worden war, eine lithographische Vervielfältigung seiner Handschrift herzustellen [...]“²³ Widmungsbilder für Freunde, Kollegen, Künstler signiert er natürlich selbst und das konsequent nur auf Kabinettkarten oder Sonderformaten. Ihm von Verehrern oder Sammlern zugeschickte Ansichtskarten signiert er nie. Die gehen blanko retour mit einer gedruckten Karte: „P. T. Ich bedaure, Ihrem Wunsche nicht entsprechen zu können, da ich prinzipiell die den Photographen schädigende Ansichtskartenindustrie nicht zu fördern geneigt bin. Josef Kainz.“²⁴ Das ist keine Schrulle: Kainz als ambitionierter Amateur-Fotograf schützt damit seine „Berufskollegen“.

Kainz als Fotograf

Interesse an Fotografie hat er seit Anfang der 1890er Jahre. Er malt und zeichnet auch, das aber (noch) ziemlich dilettantisch. 1898 beantwortet er eine Rundfrage unter Bühnenkünstlern: „Meine Lieblingspassion, der ich in freier Zeit huldige, ist ‚Photographieren‘. Es gibt keine Beschäftigung, die mir auch nur annähernd so viel Vergnügen machen würde.“²⁵ Marie Mautner-Kalbeck zur Wiener Zeit: „In einer Mansarde [...] hatte er sich ein Atelier eingerichtet [...] Nichts entspannte ihn mehr, als sich mit aller Konzentration dem Entwickeln oder Vergrößern seiner Aufnahmen zu widmen oder schöne Kohledrucke herzustellen [...] Über einen neuen Dunkelkammerschrank konnte er sich wie ein Kind freuen.“²⁶ Um 1904 arbeitet er mit Schnittfilm im Format 8 x 14 cm.²⁷ Er kopiert Negative selbst im Tageslichtrahmen, manchmal eine Geduldsprobe: „Wir leben aber in diesem Winter fast in steter Nacht. Manche Tage kopiert überhaupt kein Bild zu Ende.“²⁸ Der Schauspieler wälzt Fachliteratur, probiert neue Techniken aus, fährt nicht mehr ohne Kamera in den Urlaub. Eine Anekdote: Mit seinem Vetter, dem Fotografen Adolf Bernhard, fachsimpelt er bei einer *Fiesco*-Aufführung in den Kulissen über Entwickler für Bromsilberpapier, wird mitten im Satz vom Inspizienten auf die

Bühne gerufen, kommt zurück, vollendet den Satz: „Es ist doch besser, wenn du Adurol zum Entwickler nimmst!“²⁹

Ab 1898 publiziert er in *Illustrierten*:³⁰ Rollenbilder (auch von Kollegen), zivile Selbstporträts, Interieurfotos der Berliner und Wiener Wohnungen, in Wien gerne in der Bibliothek, gedankenschwer (mit oder ohne Grete) ins Studium alter Folianten vertieft; oder auf dem Ruhebett nach der Vorstellung. Privat und weitgehend nicht publiziert: Blitzlicht-Fotos von Weihnachtsfeiern (Kainz baut die Wohnung zur Gaudi aller mit 30 Tannen zur regelrechten Winter-Landschaft um) oder nach dem Theater in privater Tafelrunde mit Grete, Gustav Michaelis und dem Freund Hans Land (i.e. Hugo Landsberger), Redakteur von *Reclam's Universum*. Ein Scherzfoto an der Haustür zeigt Kainz und den hineindrängenden Hermann Müller; der Kabel-Auslöser ist gut zu sehen. Kainz arrangiert Geschenke Ludwigs II. zum Stillleben,³¹ vom Fenster der Berliner Wohnung aus hält er Straßenszene, Fassaden und Innenhof fest. Sogar als Fotograf, neben einer Kamera posierend, porträtiert er sich. 1904 montiert er zwei Selbstporträts zu einem Bild – Kainz und Kainz sitzen sich gegenüber, in ein angeregtes Gespräch vertieft. Diese Unikate sind besonders durch den Michaelis-Nachlass im Theatermuseum gut dokumentiert; ebenso Urlaubsfotos nach 1900 in Ospedaletti an der Riviera im Nachlass Mautner-Kalbeck.³²

Ein besonders schönes Unikat ist ein Foto von Max Reinhardt, das Kainz im August 1898 in Klampenborg bei Kopenhagen, wo er seit 1888 Ferien macht, schießt.³³ Am interessantesten freilich sind die wenigen eigenen Rollenbilder des Schauspielers, besonders als Johannes im gleichnamigen Drama *Hermann Sudermanns*, die wahrscheinlich im Januar 1898 in zwei Varianten entstehen. Sie unterscheiden sich grundlegend von üblichen Rollenbildern, die aus der Distanz, *en face* oder im Seitenprofil, gemacht werden. Es sind extrem scharfe, geschickt ausgeleuchtete, aus sehr intimer Nähe aufgenommene Bilder. Das eine aus leichter Aufsicht, das andere fast im Rücken des Schauspielers, der den Kopf wenden muss.³⁴ Sie wirken wie Augenblicksaufnahmen, die einen dramatischen Moment unmittelbar festhalten. Und sind so ihrer Zeit voraus, erinnern schon fast an die psychologisierenden, den Ausdruck statt einer Pose einfangen wollenden Porträts z. B. eines Hugo Erfurth.

Zeitgenossen, hymnische Nekrologe schreibende Freunde und spätere Biografen schreiben Kainz enorme Leistungen als Fotograf zu, was vor dem Hintergrund des Kainz-Kults und nur wenigen erhaltenen Aufnahmen mit Vorsicht zu lesen ist. Gunther Martin schreibt 1968, dass Kainz' Bilder „an Unmittelbarkeit des Augenblicks, dramatischer Auffassung, Lichtführung und photographischer Technik vieles, was von Berufsphotographen der Zeit geschaffen wurde, bei weitem übertreffen“.³⁵ Franz Traub etwas nüchterner kurz nach dem Tode des Schauspielers:

„Als ich Kainz [...] anlässlich [...] einer Ausstellung ‚Wiener Schauspieler als Amateurphotographen‘ kennen lernte, zeigte er mir [...] Aufnahmen, deren jede einzelne sein künstlerisches Empfinden verriet. [...] Speziell in der schwierigen Porträtfotographie war Kainz ein Künstler par excellence. Seine Porträts zeichnen sich durch Natürlichkeit und Ungezwungenheit aus und sind auch, was photographische Technik anbelangt, hervorragend, so daß



Abb. 4: Josef Kainz vor dem Deutschen Theater Berlin mit Max Reinhardt (?) nach einer Probe. 1898. Foto: W. Seldow. Wien, Theatermuseum, Nachlass Gustav Michaelis, FS_PM76589

sie jedem Hofphotographen Ehre machen würden. Kainz besaß aber auch auf dem Gebiete der photographischen Theorie schätzenswerte Kenntnisse, daß es wirklich bewundernswert ist, wie der [...] stark beschäftigte Künstler Zeit fand, sich mit photographisch-theoretischen Studien abzugeben. Ich erinnere mich [...], daß Kainz [...] das Studium einer Rolle unterbrach, um sich über einige Fortschritte auf photographischem Gebiete orientieren zu lassen [...].“³⁶

Was Kainz in seinen Fotos zeigen will, die trivialerweise nur stumm und zweidimensional den eingefrorenen, zu oft zur Pose gewordenen Moment (der auch



Abb. 5: Josef Kainz nach der Vorstellung, Selbstaufnahme auf dem Ruhelager, 1890er Jahre. Wien, Theatermuseum, Nachlass Gustav Michaelis, FS_PM76572

psychischer Ausdruck sein soll) festhalten können, entspricht seiner Auffassung von Schauspielkunst: „Der Körper des modernen Schauspielers ist ein Reagens, das Instrument, auf dem die Motive spielen. Seine Bewegungen sind der Ausdruck einer Psyche, Veranschaulichung eines Innern. Und wie das Meer, auch in der Ruhe leise bewegt, den Sturm ahnen läßt [...], so muß auch des Schauspielers Körper stets das Außen des Innern, das Herz gleichsam auf der Zunge tragen, ein empfindlicher Barometer der Leidenschaft. [...] – da die Ausdrucksbewegungen von Haus aus reflexiv sind, so muß der Einklang von Wort und Gebärde instinktiv erscheinen. Das Wort muß bei ihm auf der Grenze zwischen Ausdruck und Mitteilung stehen, so zu ursprünglicher Lebendigkeit umgeschaffen, die Gebärde umgekehrt auf die Grenze, wo sie anfängt zu sprechen, wo der Ausdruck zur Mitteilung wird. Seine Gebärde darf nicht Konvention werden, nicht Taubstummensprache, seine Sprache nicht Musik, der Fluß seiner Verse darf nicht den Sinn des Wortes übertönen [...]“³⁷

Paul Wiegler spricht von optischer „Entdeckergier“ in den Zügen des Schauspielers.³⁸ Der mit Kainz befreundete Maler Alexander Demetrius Goltz (1857–1944), der ihm Zeichenunterricht gibt, urteilt über das „Vibriieren“: „Auf Fotos zeigt sich diese mimische Bewegung wie das Zittern der erwärmten Luftschicht über einer Flamme.“³⁹

Davon ist bei den in den Ateliers der „Hofphotographen“ entstandenen Rollenbildern nicht immer etwas zu spüren. Nicht umsonst nennt Kainz ein Rollenbild

als Cyrano von Bergerac, das er dem Autor des Stückes Edmond Rostand auf Anfrage zuschickt, „schlecht, affig, dämlich“.⁴⁰

Rollen- und Zivilbilder – Kainz beim Berufsfotografen

Kainz hatte seit den 1880er Jahren nie ein x-beliebiges Atelier betreten, stets nur erstklassige Adressen aufgesucht, selbst für Urlaubsfotos und Porträts auf Gastspielen. Zwangsläufig ging er zu den Hoffotografen. Rein persönlich bedingt war die einzige Ausnahme Adolf Bernhard, der sein Vetter war. Der Titel „Hofphotograph“ war zwar z. B. in Bayern im Prinzip auf Antrag käuflich, doch war die Verleihung ebenso an erstklassige Geschäftslage/-aussichten gebunden wie an freilich etwas schwammige Kriterien wie künstlerisches Renommee, herausragende Stellung im örtlichen Vergleich, einwandfreie (sprich staatstreue) Gesinnung und familiäre Verhältnisse, tadellosen Leumund. Dennoch kam es zu einer Art Inflation bei der Titelvergabe, nicht zuletzt, weil Fotografieren in höchsten Adelskreisen um 1900 sehr populär war. Kaum eine Prinzessin, die nicht mit der Kamera vertraut war. Manch Fotograf half sich selbst: Arthur Synnberg machte sich einige Zeit nach Berühmtwerden seiner Bilder von Kainz und König Ludwig II. unberufen selbst zum Hoffotografen.

Nur mit Qualität oder Expansion konnten sich die teuren Hoffotografen gegen die wachsende Schar ungelernter Fotografen, Ateliers in Kaufhäusern (ab 1900), erster Foto-Automaten behaupten. Die Ansichtskarten-Industrie tat ein Übriges. Die Amateurfotografie nagte am Umsatz, besonders seit der Amateur nicht mehr Platten und Papier beim Profi kaufen musste. Dumpingpreise waren die Folge: 1899 waren im Nürnberger Kaufhaus zwölf Cartes de Visite für 1,80 Mark, sechs Kabinettkarten für 2,50 Mark zu haben; folglich mussten die Wald-und-Wiesen-Ateliers ebenfalls die Preise senken.⁴¹

Beispiel für Qualität ist Julius Cornelius Schaarwächter (1847–1904), Sohn eines Fotografen und mit professioneller Weiterbildung. Seit 1872 selbstständig und international vielfach prämiert, wurde er 1889 Hoffotograf der Kaiserfamilie, schließlich Berlins erfolgreichster Fotograf. 1899 erwirtschafteten in nur zwei Ateliers 30 Angestellte 250.000 Mark Umsatz; Schaarwächters Vermögen wurde auf 1,06 Millionen Mark geschätzt. Beispiel für Expansion ist Ernst Friedrich Wilhelm Hugo Höffert (1832–1901): Zeitweise bis zu zehn Ateliers gleichzeitig betrieb der Sohn eines Schauspielerehepaars in deutschen Großstädten (und eins in Nizza in Frankreich) selbst und im Franchise-System. Über eine Ausbildung zum Fotografen ist nicht viel bekannt, in Schweden war er in den frühen 1860er Jahren Partner des Malers und Fotografen Moritz Unna. Höffert führte nach 1872 mehrere Hofitel.⁴²

Bei Hinz und Kunz waren ab den 1850ern für Porträts, Familien/Hochzeitsfotos usw. je nach Bildausschnitt Requisiten oder ein dekorativer Hintergrund unnötig oder es war mit Stuhl oder Blumentopf getan. Mit der Zeit wuchsen aber die Ansprüche: Die Ateliers legten sich entweder beim Trödel (oft beschädigte) Möbel aller Art, Säulen, Skulpturen, Büsten, Leuchten, Töpfe, Gläser, Schatullen, Bilder usw. zu oder sie kauften ab etwa 1870 in Spezialgeschäften ein, und sei es eine angedeutete Felsenlandschaft aus Pappmaché. Alles natürlich abhängig

von Geldbeutel und Anspruch des Fotografen. Hinzu kamen Teppiche und gemalte Hintergrundvorhänge, die recht primitiv Landschaften, Zimmer oder Architektur vortäuschten.⁴³

Der Qualitätsunterschied zwischen Schaarwächter und Höffert ist greifbar: Sitzt Kainz im Rollenkostüm bei ersterem als Ferdinand noch auf stilgerechtem Mobiliar, muss er bei letzterem als Prinz Heinz (Shakespeare) mit einem Stuhl von 1880 jonglieren. Manchmal hilft Schaarwächter mit Fotomontage nach: Kainz als Romeo fasst unzweifelhaft nur zweidimensional gemalte Architektur an. Finger und Kostümteile sind beschnitten oder retuschiert. Hinzu kommen Raumtiefe vortäuschende Montage mehrerer Architektur-Einzelbilder und geschickter Bildausschnitt. Auch die 15 szenischen *Romeo und Julia*-Bilder im Theatermuseum, die eine „Kletterpartie“ Romeos an einer Seilleiter „hinauf“ auf den Balkon der Julia zeigen, sind eine grandios Bewegung vortäuschende Inszenierung: Julia bewegt sich ohnehin nicht vom Fleck, Kainz in Wirklichkeit nur wenige Zentimeter. Die Illusion wird in Zusammenarbeit von Fotograf und Schauspieler durch kleine Posen-Variationen (wie bei einem Daumenkino), sorgfältige Retusche und Bildausschnitt erzeugt. Kaum denkbar, dass im Atelier eine derart aufwendige echte Kulisse aufgebaut war. Im Theater in Dekorationen zu fotografieren, war vor 1900 weder üblich noch technisch möglich.

Das Gros der Kainz-Rollenbilder von Schaarwächter/Höffert kam ohne oder nur mit wenigen Requisiten aus. Fotos wurden vor neutralem Hintergrund gemacht, manchmal wurde dieser retuschiert. An ihnen ist die schauspielerische (und innere) Entwicklung des Schauspielers abzulesen. Lässt man die Masse der bloßen Posen-Bilder außer Acht, zeigt sich auf frühen Rollenbildern der 1880er Jahre hin und wieder der Bewegungsdrang, das Nervöse, das körperliche Vibrieren, das Quirlige, von dem Goltz sprach. Die Augen leuchten, im Mundwinkel schon mal ein der Rolle kaum entsprechendes spöttisches Lächeln. Später werden die Porträts innerlicher, weil auf den Ausdruck statt auf die Pose hin orientiert.⁴⁴

Was nun Atelierbesuch und Abzüge den Schauspieler kosteten, in welchem persönlichen Verhältnis er zu den Fotografen stand, ob sie sich austauschten bei künstlerischen und fotografischen Fragen, ob Kainz Einfluss nahm auf das Arrangement – dazu ist mir ebenso wenig etwas bekannt wie zu der Frage, ob die „Meister“ immer selbst Hand anlegten oder die Arbeit auch Assistenten überließen. Es war wohl ein Geschäft auf Gegenseitigkeit: Kainz hielt ihnen die Stange angesichts von Ansichtskarten-Industrie und Billigkonkurrenz, und sie hofierten den berühmten Schauspieler, der für Kasse sorgte. Eine Anekdote: Kainz wird auf der Straße von einer Dame angesprochen, die ihn um Bilder bittet. Da er keine bei sich hat, nimmt er die Dame mit ins Atelier. Für 100 Mark sucht sie Bilder aus und als Kainz seine Brieftasche zückt, wird ihm beschieden: „Aber nicht doch, Herr Kainz, Sie müssen nicht bezahlen.“

Im Vergleich sind Adolf Bernhards Aufnahmen 1904–1909 geradezu nachlässig arrangiert, die frühen auch fotografisch unvollkommen (Unschärfe, Fiasco 1904). Viele entstanden in einem Flur des Burgtheaters; Böden, schmutzige Wände und Türen sind deutlich sichtbar; Kainz posiert vor einem improvisiert aufgehängten, immer gleichen neutralen Vorhang. Er hatte an stimmigen respektive Theaterillu-

sion vortäuschenden Arrangements das Interesse verloren. Nur selten, wie beim Kandaules in *Gyges und sein Ring* (1904), werden Requisiten benutzt – dann in Nahaufnahme.

Bei Zivilbildern Schaarwächters, Höfferts und Braschs gibt es eine Entwicklung analog zu den Rollenbildern. Frühe zeigen Kainz lässig-leger, die Hand in der Tasche oder „cool“ an einen Stuhl gelehnt, mit jungenhaftem Grinsen. Er trägt schlecht sitzende, billig-geschmacklose, grobkarierte Anzüge. Mit Alter und Ruhm tritt ein Wandel ein. Der Kainz ab Mitte der 1890er Jahre zeigt sich in gediegener Straßenkleidung, mit Hut, Schirm und Lederhandschuhen. Der wilde Lockenkopf ist 1900 Pomade, das jungenhafte Grinsen 1902 einem melancholischen, fast traurigen Blick gewichen. Ein wieder anderes Kainz-Bild 1907/08 auf Fotos von Adolf Bernhard und Erwin Raupp: stehend staatsmännisch wirkend, sonst meist sitzend, nachdenklich den Kopf in die Hand gestützt, mit einem Buch. Nur ein „Requisit“ bleibt: die Zigarette/Zigarre in der Rechten des Kettenrauchers. Das letzte Porträt macht Hugo Thimig: Kainz als wandelnde Leiche 14 Tage vor dem Tode.

Erotische Rollenbilder? – Kainz als Sexobjekt

Bemerkenswert im Werk Bernhards sind die bekannten Rollen- und Szenenbilder zu *Der arme Heinrich* (Juni 1904) und *Die Jüdin von Toledo* (1904/08), die in den Gartenanlagen von Goltz bzw. Bernhard entstanden. Einige können durchaus für Probenfotos gelten. Interessant ist die sexuelle Komponente bei der Serie zur *Jüdin von Toledo*, die Kainz (König Alfonso) und Rosa Retty (Rahel) in einem regelrechten Liebeskampf auf dem Lager zeigt, der damit endet, dass Retty ihm den vor dem „Gemächt“ hängenden Dolch aus der Scheide zieht.⁴⁵

Kainz liebte seine Theaterwaffen, von denen er oft drei an einem Kostüm trägt, eins immer auf den „Punkt“ gerichtet; zahllose Fotos zeugen davon.⁴⁶ Unabhängig von seinem eigenen Sexualleben (er soll einen unehelichen Sohn von einer Schauspielerin gehabt haben), war er noch im reifen Alter ein Sexualobjekt für Mädchen wie Frauen. Nach einer *Romeo*-Vorstellung Ende Juni 1890, am Ausgangstor des Ostend-Theaters, soll sich Folgendes zugetragen haben:

„[Es] spielten sich [...] Szenen ab, die an Lächerlichkeit, Abgeschmacktheit, ja Widerlichkeit nichts zu wünschen übrig ließen. Die Mimenvergötterung trieb hier ihre üppigsten Blüten. Kaum war es Herrn Kainz möglich, an seinen Wagen zu gelangen, obgleich er anscheinend sein Möglichstes that, dem lächerlichen Unfug zu entgehen, den verzückte Narren und Närrinnen (Letztere natürlich in der Mehrzahl) --- mit ihm trieben. Die Pferde seines Wagens wurden festgehalten, er selbst mehr in den Wagen getragen als geleitet, ‚Damen‘ sollen ihm bis in den Wagen gefolgt sein und dort Versuche gemacht haben, ihn abzuküssen. Eine hirnerbrannte Verehrerin soll, [...] da sie nicht anders zu dem Abgott ihrer Seele gelangen konnte, über den Kutschbock geklettert sein, um auf der anderen Seite in den Wagen zu gelangen. ‚Da werden Weiber zu -- Mänaden!‘ Wo bleiben da die Herren Väter und Gatten mit dem Rohrstöckchen?“⁴⁷

Mädchen werfen Rosen auf die Bühne, Mädchen knien nieder und flehen, von ihm auf die Stirn geküsst zu werden, Mädchen schreiben (unbeantwortete) Briefe: „Angebeteter Meister!“ Mehrmals, zuletzt 1908, richtet Kainz ein Rundschreiben

an alle Wiener Mädcheninstitute, Lyzeen und Pensionate, dass er Korrespondenzen nicht beantworten könne.⁴⁸ Ein Mädchen schneidet Kainz-Kritiken aus, legt sie auf Brote und isst sie.⁴⁹ Als er im Sterben liegt, bieten sich Mädchen für Bluttransfusionen an.

Auch (verheiratete) Frauen waren nicht gefeit: Eine Apothekergattin besuchte Kainz im Hotel, ließ sich ein Porträt signieren, bat um einen Kuss. Bis zum Lebensende imaginierte sie sich zu Kainz' Liebhaberin.⁵⁰ Eine andere richtete ein Kainz-Zimmer ein mit zahllosen Fotos, ein signiertes Bild im Zentrum als Heiligtum, mit Kainz-Literatur und Kritiken. Nach seinem Tode trug sie ein Jahr lang Trauer, reiste zu Vorträgen über ihr Idol. Der österreichische Arzt, Freud-Schüler und Psychoanalytiker Wilhelm Stekel (1868–1940), der die Geschichte referiert, diagnostizierte „Distanzliebe“, eine Immunisierung vor realer Erotik und Sexualität.⁵¹

Szenenbilder in der Theaterkulisse

Erst um 1900 ist Szenenphotografie per Magnesium-Blitzlicht in echter Theaterkulisse möglich, was bald wieder feuerpolizeilich verboten wurde. Der Wiener „Hofphotograph“ Charles Scolik (1854–1928) war hier ein Pionier.⁵² Echte Bewegtbilder gab es jedoch nicht (das gelang erst Hans Böhm in den 1920er Jahren), so dass es sich hier „nur“ um Tableaus bzw. Posenbilder, nur eben in echter Kulisse, handelt. Sollte für dokumentarische Zwecke die ganze Bühne mit abgebildet sein, war der Abstand zu groß, Menschen gerieten zu klein.

Kainz auf der Bühne ist nur für das Burgtheater 1901–1909 und für einige Berliner Gastspiele dokumentiert. Früheste Bilder sind 1901 die Schluss-Szene aus Hartlebens *Rosenmontag* sowie ein großes Tableau 1901, die seinerzeit berühmte Parlamentsszene aus dem 2. Akt von Hermann Bahrs *Der Apostel*; Fotograf: Josef Löwy (1834–1902). Letztes Bild ist 1909 die Fechtsszene aus Wildes *Eine florentinische Tragödie*; Fotograf: Adolf Bernhard. Der Simone war Kainz' letzte neue Rolle.

Neben Bekanntem wie *Gespenster* – Burgtheater 1903, Fotograf: Charles Scolik; Berliner Theater 1905, Foto: Zander & Labisch – gibt es Unbekanntes zu entdecken wie eine Serie dokumentarischer Bilder Bernhards zu Hardts *Tantris der Narr* von 1908. Ein Rückfall in alte Konvention – Szenen ohne echte Dekoration – ist dagegen die Serie 1904 zu Schillers *Fiesco*, gemacht für das repräsentative Großbild-Werk *Schiller-Galerie deutscher Bühnen* zur Centenarfeier.

Wer hat die Rechte? – Die Ansichtskarten-Industrie

Nicht erst im Theatermuseum irritiert hat den Verfasser, selbst Kainz-Sammler, die Masse der ab 1904 von den Berliner „Hofphotographen“ Emil Bieber und F. O. Lundt im eigenen Kunstverlag als „Originalaufnahmen“ vertriebenen Kainz-Bilder – im Theatermuseum hunderte Ansichtskarten, wenige Kabinettkarten (die wegen hoher Preise nach 1900 aus der Mode kamen wie die allzu kleinformatige Carte de Visite). Erst ein Abgleich im Theatermuseum mit älteren Originalen, Datierungen mit Blind- und Prägestempeln und auf Widmungsexemplaren usw. ergab: Urheber der Berliner Rollen- wie Zivilbilder 1883–1904 sind wie erwähnt nur Schaarwächter, Höffert und Brasch.⁵³ Des Rätsels Lösung: Lundt kaufte 1903 nach der Insolvenz von Höfferts Erben Bestand und Urheberrecht, Bieber

übernahm 1904 Schaarwächters Erbe. Bieber und Schaarwächter waren sogar Nachbarn: Leipziger Str. Nr. 124–128 bzw. 130.⁵⁴ Fortan durften Bieber/Lundt die Bilder nach geltendem Recht als eigene Originale verkaufen.

Die von Kainz boykottierte Ansichtskarten-Industrie hielt mit: 1904/05 und 1908/09 wurde der Markt wellenartig überschwemmt mit Kainz-Nachdrucken, meist als Echtfoto (Bromsilber) billig auf der Rotationspresse hergestellt. Fünf Tage nach dem Tod von Kainz kündigten die Gebrüder Kohn (Label: B.K.W.I. = Brüder Kohn Wien I.), die mit ‚Bediene dich selbst‘ Spezial-Ladengeschäfte betrieben, eine Serie an von Aufbahrung, Leichenzug, Begräbnis des Schauspielers wie „aller“ Rollenbilder. Berliner Ansichtskarten-Verlage wie ‚Louis Blumenthal‘, ‚Hermann Leiser‘, ‚Rotophot‘ oder ‚N.P.G.‘ (Neue Photographische Gesellschaft), Wiener Ansichtskarten-Verlage wie ‚Alex J. Klein‘ (schon früh um 1900), ‚Magasin Metropole‘ und ‚F. Prohaska‘ druckten Kainz. Nicht immer wurde der Original-Fotograf genannt; manchmal ist die Rollenangabe sogar falsch. Wenn Schriftzüge, Logos und Prägestempel retuschiert sind und auch Verso kein Hinweis gegeben ist, kann es ein illegaler Druck sein.

Das Thema Umgang mit Urheberrecht und Geschäftspraxis der Ansichtskarten-Verlage ist in der Forschung weithin unbeackert. Das deutsche unterschied sich signifikant vom österreichischen Recht. Ein Urheberrecht an der Fotografie wurde in Deutschland schon 1862 diskutiert, mit Einführung der Gewerbefreiheit 1869 im Deutschen Bund war das Thema dringlich. 1876 wurde das geltende Urheberrecht auf Fotografien ausgedehnt. Der Haken dabei ist, und dies wird der Grund sein, warum Kainz die Industrie boykottierte: Bis 1907 war es erlaubt, Fotografien nicht nur künstlerisch zu bearbeiten (dazu genügten wenige grafische Elemente), sondern sie auch fotografisch oder fotomechanisch als Ansichtskarte zu produzieren, ohne dass dagegen Einspruch möglich war. In Österreich schützte das Urheberrecht von 1895 Fotografien vor der Foto-Reproduktion nur, wenn sie mit Namen, Wohnort und Jahreszahl versehen waren. Ungeschützt waren Fotos, wenn sie künstlerisch umgearbeitet, aus ihnen z. B. Lithografien gemacht wurden.⁵⁵ So erklärt es sich, dass im Theatermuseum hunderte Ansichtskarten sind, dasselbe Rollenbild oft im Dutzend. Im Gegenzug: Einige Rollen- und Szenenbilder sind nur als nachgedruckte Ansichtskarten vorhanden, haben also wiederum historischen Wert. Denn nicht alle Fotografen hoben Platten und Glasnegative unbegrenzte Zeit auf. Und es gab Kriegs- und Nachkriegsverluste: Von Setzers 20.000 Glasnegative fielen viele vor 1917 gemachte Originale Bomben zum Opfer; 56 35.000 Glasnegative Biebers wurden Anfang 1958 vom Axel Springer Verlag an Interessenten verschleudert, über zwei Millionen Langhans-Negative im Winter 1950 nach Verstaatlichung der Firma auf einer Müllkippe entsorgt – nur 9.000 Glasnegative „überlebten“ mehr zufällig.⁵⁷

Datierung und Zuordnung – Lücken

Bis auf eins (Fotoanhang) sind alle Fotos zugeordnet und datiert; Irrtümer sind korrigiert. Die Entwicklung einer Rolle, die Kainz über Jahrzehnte spielte, ist chronologisch nachzuvollziehen, besonders Lieblingsrollen wie Romeo, Hamlet, Don Carlos, Rustan und König Alfonso. Ähnliches gilt für die Zivil- und Szenenbilder.

Kainz hat 1883–1890 und 1892–1899 am Deutschen Theater in jeweils rund 50 Rollen (mit Überscheidungen) gespielt, anfangs beileibe nicht nur Hauptrollen.⁵⁸ Der Bestand lässt schließen, dass er sich in Nebenrollen nicht ablichten ließ. Alle Hauptrollen sind dokumentiert. Für die chaotische Zeit der Kontraktlosigkeit 1890–1892 gibt es Bilder der ersten Hamlet-Inkarnation, zu Sudermanns *Sodoms Ende*, nicht jedoch zur Uraufführung von Hauptmanns *Das Friedensfest* (Rolle: Wilhelm Scholz); fraglich, ob Kainz im Atelier war. Am Burgtheater 1899–1910 gab Kainz 67 Rollen, davon 27 neue.⁵⁹ Zwölf der neuen sind nicht vorhanden, was nichts bedeuten muss. Delle Grazies *Der Schatten* lief 1901 nur vier Mal; für Gebrauchsware ging Kainz nicht ins Studio.

Dass zur Frühzeit ab 1873 Unbekanntes auftaucht, ist unwahrscheinlich; für München 1880–1883 und Berlin 1883–1899 ist die Wahrscheinlichkeit größer. Nachgewiesene Lücken gibt es: So Kainz als Wagner bei der Richard-Wagner-Gedenkfeier am 13.2.1908 im Neuen Deutschen Theater Prag oder private Kainz-Eigenaufnahmen aus dem Besitz Adolf Bernhards.⁶⁰ Für Hinweise und Angebote ist das Theatermuseum dankbar.

* Mein besonderer Dank für die freundliche Hilfe im Theatermuseum gilt Haris Balic, dem Leiter der Fotoabteilung, sowie Kurt Ifkovits und dem Bibliothekar Othmar Barnert.

- 1 Sechs Abzüge von Carte de Visite kosteten noch um 1880 etwa 2,50 Mark – der Tageslohn eines Arbeiters. Die Preise sanken um 1900 auf Groschniveau. Jochen Voigt, *Faszination Sammeln. Cartes de visite. Eine Kulturgeschichte der photographischen Visitenkarte*, Chemnitz 2006; Ausstellungskatalog Ellen Maas (Hg.), *Das Photoalbum 1858–1918. Eine Dokumentation zur Kultur- und Sozialgeschichte*, München (Münchner Stadtmuseum) 1975; Eva Tropper – Timm Starl (Hgg.), *Format Postkarte. Illustrierte Korrespondenzen, 1900 bis 1936*, Wien 2014.
- 2 Kainz-Biografien sind älteren Datums und halten heutigen Maßstäben nicht stand, da sie mit Ausnahme von Helene Richters Buch keinen wissenschaftlichen Apparat und alle mangelnde Distanz zum Objekt haben. Die beste Biografie ist: Helene Richter, *Kainz*, Wien – Leipzig 1931. Sie sah Kainz ab 1899 auf der Bühne. Paul Wiegler, *Josef Kainz. Ein Genius in seinen Verwandlungen*, Berlin 1941. Wiegler sah Kainz ab 1895 auf der Bühne. Erich Kober, *Josef Kainz. Mensch unter Masken*, Wien 1948. Kober, Sohn des mit Kainz befreundeten Schauspielers Gustav Kober, verbrachte seine „Knabenjahre“ im Berliner Haushalt von Kainz. Wsewolod Sergejewitsch Schwarz (Vsevolod Sergeevič Švarc), *Josef Kainz [Jozef Kajnc]*, Leningrad 1972. Eine Teilübersetzung lässt nichts Neues vermuten. Keine Biografie im engeren Sinne ist: Judith Eisermann, *Josef Kainz – Zwischen Tradition und Moderne. Der Weg eines epochalen Schauspielers* (Münchener Universitätschriften. Theaterwissenschaft, Bd. 15), München 2010 [zugleich Diss. Universität München 2009].
- 3 Vgl. Bertha Niederle [von Wiktorin], *Der Nachlass Josef Kainz* [Veröffentlichungen der Nationalbibliothek in Wien. Erster Band. Kataloge der Theaterabteilung der Nationalbibliothek in Wien, Bd. IV], Leipzig 1942, XIII (Vorrede), 62–64; Julius Bab, *Josef Kainz' Nachlaß*, in: Der Merker. Österreichische Zeitschrift für Musik und Theater 2, H. 6, 1910, 258–260 [Wiederabdruck in Julius Bab, *Kainz und Matkowsky. Ein Gedenkbuch*, Berlin 1912, 31–34]; Arthur Eloesser, *Der Nachlass von Josef Kainz*, in: Vossische Zeitung, undat. Zeitungsausschnitt, Wien, Theatermuseum, Nachlass Kainz; Ders., *Der Nachlaß von Josef Kainz*, in: Die Bühne (Wien), Nr. 328, 2. Maiheft 1932, 8–11. Der heutige Bestand im Theatermuseum ist unvollständig. Beispiele: Die 42 Briefe von Kainz an König Ludwig II. befinden sich im Bayerischen Hauptstaatsarchiv München, Abt. III, Geheimes Hausarchiv. Briefe und Karten von Kainz und seiner ersten Frau Sarah Hutzler von 1888–1890 an den Berliner Kritiker und Sprachphilosophen Fritz Mauthner liegen im Leo-Baeck-Institute, New York; eine kleine Korrespondenz 1900–1903 mit Sigmund Freud in der Library of Congress, Washington; die Berliner Gesellschaft für Theatergeschichte besaß viele Briefe, ebenso wie der Wiener Volkstheater-Dramaturg Heinrich Glücksmann. Im Autografen- und Antiquariatshandel werden Kainz-Briefe angeboten. Das Theatermuseum besitzt jedoch die gewichtigere Majorität – darunter nicht oder nur teilweise publizierte, bekennerechte Schreiben wie zur Selbsttötung des Stiefsohnes Maurice Hutzler 1907 oder zur gerne geleugneten „Burgtheatermüdigkeit“ des Schauspielers. Kainz war in seiner Jugend ein eifriger Briefschreiber, später das genaue Gegenteil, zumindest was offizielle Korrespondenz anging. Editionen: Arthur Eloesser (Hg.), *Der junge Kainz. Briefe an seine Eltern*, Berlin 1912; Hermann Bahr (Hg.),

Briefe von Josef Kainz, Wien 1921; Wolfgang Noa (Hg.), *Josef Kainz. Briefe*, Berlin 1966 [Auswahl aus Eloesser und Bahr]. Siehe auch: Marie Mautner-Kalbeck (Hg.), *Kainz. Ein Brevier*, Wien 1953.

- 4 Grete Kainz, *Erste Begegnung mit Josef Kainz*, in: Die Fledermaus 39, H. 9, 1935, 5 f., hier: 6.
- 5 Mautner-Kalbeck 1953 [zit. Anm. 3], 73. Diese Platten kamen vor 1942 in die Österreichische Nationalbibliothek. Der Kainz betreffende Nachlass der Malerin Mautner-Kalbeck (1886–1972) befindet sich im Theatermuseum. Dazu gehören ihre Eigenaufnahmen von Kainz, Foto-Sammelalben und ihre gerade für Theaterwissenschaftler interessanten Skizzenbücher, in denen sie noch als „Backfisch“ den abgöttisch verehrten Schauspieler in Burgtheaterrollen zwischen 9.11.1899 und 20.11.1907 in hunderten Farbzeichnungen festhielt. Darunter in Rollen und Kostümen, die nicht fotografisch dokumentiert sind.
- 6 Den Verbleib der Cranach-Kopie (Verkaufspreis 1.900 Mark) habe ich nicht geklärt. Das Pastell-Kniestück *Kainz als Hamlet* von Georg Ludwig Meyn (700 Mark) ist im Theatermuseum Köln, ein Kainz-Porträt (Bruststück in Öl) von Traute Steintal von 1893 (200 Mark) im Theatermuseum in Wien. Zum Vergleich: Ein Arbeiter hatte um 1900 ein Jahresverdienst um 830 Mark. Das von Dyck zugeschriebene Porträt König Karls I. von England wurde wie anderes, das in Familien- und Freundesbesitz bleiben sollte, aus der Auktion genommen. Es wurde am 22.3.1911 mit Bildern der Sammlung des Prager Freiherrn von Lanna für 16.500 Mark in Berlin verkauft. Verkaufserlös Bibliothek: 25.700 Mark, sonstiger Besitz (ohne den von Dyck): 48.000 Mark. Den Verbleib z. B. der Rollenbücher (Grillparzers *Die Jüdin von Toledo* und *Die Ahnfrau*, Shakespeares *Maß für Maß* und *Troilus und Cressida*, Adolf von Wilbrandts *Arria und Messalina* usw.) zu klären, bedürfte systematischer Suche. Beispiele: Gustaf Gründgens bekam 1934 in München das sehr detaillierte Rollenbuch zu Hermann Sudermanns *Rosenmontag* zum Geschenk; es dürfte heute in der Berliner Staatsbibliothek im 1999 aus privater Hand erworbenen Gründgens-Nachlass liegen. Ein Rollenbuch zu *Romeo und Julia* ist in der William A. Splech Collection of Goetheana der Yale University. Zum Bestand der Kainz-Bibliothek siehe: *Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus: Bibliothek Josef Kainz*, Kat.-Nr. 1598, Berlin 1911.
- 7 Ich hatte das Glück, im Nachlass Hugo Thimigs zwei kolorierte Glasnegative mit Kainz-Rollenbildern zu finden. Eines war bis dato unbekannt, das andere vor Jahrzehnten in der Tagespresse publiziert. Wien, Theatermuseum, FS_GN267596, FS_GN267597.
- 8 Angaben nach Niederle 1942 [zit. Anm. 3], XIII f. Vgl. zur Erwerbspolitik der Österreichischen Nationalbibliothek im Nationalsozialismus: Murray G. Hall – Christina Köstner, „... allerlei für die Nationalbibliothek zu ergattern ...“. *Eine österreichische Institution in der NS-Zeit*, Wien – Köln – Weimar 2006; zur Theatersammlung allgemein: ebenda, 311–329; zur Sammlung Danhelowsky: ebenda, 323 f. Zur Fotosammlung: Haris Balic, *Die fotografische Sammlung des Österreichischen Theatermuseums. Ein geschichtlicher Abriss*, in: Barbara Lesák (Hg.), *Von der Pose zum Ausdruck. Theaterfotografie 1900–1930*, Wien 2003, 32–37.
- 9 Vgl. Gustav Michaelis, *Meine Erinnerungen an Josef Kainz*, o. O. [Nowawes, Privatdruck] o. J. [1930].
- 10 Ungefähre Maße: Carte de Visite: 11,5 x 6,5 cm [ältere vor 1870 sind noch kleiner]; Kabinettkarte: 16,5 x 11 cm; die Ansichtskarten-Größe 9 x 14 cm war seit dem Pariser Weltpostkongress 1878 weltweiter Standard.
- 11 Arthur Eloesser (Hg.), *Der junge Kainz. Briefe an seine Eltern*, Berlin 1912, 8. Aus den 1870er Jahren sind auch nach der Neuordnung nur die zwei schon bekannten Rollenbilder überliefert: Kosinsky in Schillers *Die Räuber* (Premiere: 2.8.1874, Halberstadt, Försterlings Sommertheater, Carte de Visite, Fotograf: C. F. Schmidt, Halberstadt) sowie Henrico in Charlotte Birch-Pfeiffers *Hinko der Freiknecht* (Marburg 1875, Carte de Visite, Fotograf unbekannt). Paul Wiegler (1941, zit. Anm. 2, 35) erwähnt ein weiteres Bild: Bugslaw in Paul Heyses *Hans Lange oder Prinz und Bauer*, das 1875 in Marburg lief. Es konnte jedoch bislang nicht nachgewiesen werden. Vgl. allgemein: Egon Dietrichstein, *Schauspieler beim Fotografieren*, in: Neues Wiener Journal (Mittagblatt), Nr. 9678, 23.10.1920, 2 f.
- 12 Berliner Tageblatt [Beilage: Zeitgeist] vom 28.6./5.7./12.7./19.7./26.7./9.8.1886.
- 13 Sarah Hutzler, *König Ludwig von Bayern an Josef Kainz*, in: Die Gartenlaube 27, 1886, 475–479.
- 14 Neue Freie Presse, Jg. 39, Nr. 194 (Morgenblatt), 15.7.1886, 11. Zuerst in den Münchener Neuesten Nachrichten. Hervorhebungen im Original.
- 15 Zitiert in: Die Bombe, Jg. 16, Nr. 29, 18.7.1886, 3. Kainz an Siegfried Löwy: „[Otto Brahm] ist Geschäftsmann, wie ich in gewisser Beziehung selber einer bin. Ich lege den Theaterdirektoren auch den Strick um den Hals, sobald ich es kann.“ Zit. in: Mautner-Kalbeck 1953 [zit. Anm. 3], 82. Eine ihm vom Wiener Karikaturenblatt *Der Floh* mit der Frage „Was halten Sie von diesem Mann?“ zugeschickte Zeichnung, die ihn als mit Totenköpfen jonglierenden Hamlet zeigt, kommentiert er hintergründig: „Was soll ich sonst von diesem Herren / denken --- [Pardon, ich will beileibe niemand / kränken] / Als daß er sich im Geist heraufbe-/schworen / Ein kleines Spiel mit seinen Direktoren.“ Zit. in: Der Floh, Jg. 36, Nr. 6, Spezialnummer Theater, 11.12.1904, 3. So denkt der Kainz der Wiener Zeit. Die Ursache liegt in Berlin und in ihm selbst: Er führt das Leben eines Bohemiens, trotz guter Gagen

- ist er ständig klamm, pumpt Freunde an, bittet in der Direktion um Vorschuss. Für Wohnungen zahlt er 2.500 bis 5.000 Mark Jahresmiete; hält er Freunde frei, beläuft sich die Getränkerechnung schon mal auf 800 Mark. Rosa (Albach-)Retty berichtet, dass Kainz am Ersten die ganze Gage in eine Schale warf, jeder sich bediente, so dass spätestens zu Monatsmitte das Geld weg war. Rosa Albach-Retty, *So kurz sind hundert Jahre. Erinnerungen*, aufgezeichnet von Gertrud Svoboda-Srncik, München – Berlin 1978, 64. Kainz investiert in Bücher, Möbel, Kunst, macht teure Ferien mit der Familie, hält sich gar einen Affen. Existentiell bedrohlich ist die kontraktlose Zeit 1890–1892: Kainz steht vor dem „dinglichen Arrest“ (Pfändung), zeitweise ist er stressbedingt Alkoholiker – zwei Flaschen Cognac am Tag, er trinkt auch bei Auftritten. Erst als Gustav Michaelis sein Finanzberater wird, beginnt er zu haushalten. Seines steigenden Marktwertes bewusst, schraubt er Gagen und Honorare in schwindelnde Höhen (2.000 Mark für einen Leseabend!). Spätere Burgtheaterverträge, die ihm üppigen (Gastspiel-)Urlaub gewähren, sieht er für sich und Grete als Altersvorsorge.
- 16 Zit. in: The New York Dramatic Mirror, 31.10.1891, 6. Die zwei erwähnten am 11.7.1881 von (Christian) Arthur Synnberg (1857–1920) in Luzern aufgenommenen Fotografien von Kainz und Ludwig II. haben nicht nur deswegen Berühmtheit erlangt, weil sie die einzigen sind, die den König nach dem Verlobungsfoto 1867 (Verlobung mit Prinzessin Sophie von Bayern, Fotograf: „Hofphotograph“ Joseph Albert, München) mit einer zweiten Person zeigen. Retuschiert wurde das oft publizierte Foto, das den König sitzend und Kainz hinter ihm stehend zeigt. Das war *per se* ein Affront gegen Etikette und Gesellschaftsordnung – ein Bürgerlicher steht nicht, während ein König sitzt. Auf späteren Ansichtskarten wurde daher nicht nur die „wilde“ Frisur Ludwigs geglättet: Der linke Arm von Kainz, freundschaftlich auf die Stuhllehne des Königs gelegt, wurde entfernt, auf anderen Versionen fehlt Kainz sogar ganz. Dies geschah wohl, um Gerüchten über Ludwigs homosexuelle Neigungen nicht noch weitere Nahrung zu geben. Jahrzehntelang waren diese Fälschungen im Umlauf, auch in der Kainz-Literatur. Originalabzüge liegen im Wittelsbacher Hausarchiv, das Theatermuseum besitzt leider keine. Die Fotoplaten Synnbergs werden im Deutschen Theatermuseum München und in der Collection Roger-Viollet in Paris aufbewahrt. Vgl. Ruedi Gisler-Pfrunder, *Synnberg – eine Fotografen-Dynastie mit Bezug zu Uri*, in: Urner Wochenblatt, Jg. 139, Nr. 25, 4.4.2015, 13; Wolfgang Till, *Ludwig II. König von Bayern. Mythos und Wahrheit*, 3. Aufl. Wien 2013, 51–53 (die besagten Bilder S. 46 und 52).
- 17 Arnold Perls (1856–1907) war Dichter, Stadtverordneter, Redakteur der *Berliner Zeitung*, Mitgründer der *Freisinnigen Zeitung*. Gedicht zit. in: [Johann Carl] Karl Böttcher, *Schauspieler-Eitelkeiten. Ungeschminkte Plaudereien*, Berlin 1887, 23–25. Vgl. Anonym, *Schauspieler-Eitelkeit*, in: Mährisches Tagblatt, Jg. 8, Nr. 14, 19.1.1887, 1 f. (Übernahme aus dem Wiener Tagblatt). Der Dönhofsplatz (recte: Dönhoffplatz) liegt in der Nähe von Leipziger Straße und Leipziger Platz, damals Zentrum der Berliner Fotografenszene. Die Fotografen, mit denen Kainz arbeitete – Julius Cornelius Schaarwächter, Wilhelm Höffert, Carl Wilhelm Brasch –, hatten dort ihre Ateliers. Bevor es üblich wurde, Fotos in Papierhandlungen und Spezialgeschäften, wie in Wien ‚Bediene dich selbst‘, feilzubieten, waren Schaukästen neben dem Atelier-Geschäft selbst obligates Werbemittel. Kainz könnte den Schaukasten sogar angemietet haben, denn er enthielt Bilder diverser Urheber. In den Reimen angespielt wird unter anderem auf Hochzeitsbilder Kainz-Sarah Hutzler, Hochzeitsreise 1886 auf Helgoland (Beispiel: Wien, Theatermuseum, FS_PG152143). Eine Fotografie in einem Kahn ist mir nicht bekannt.
- 18 Kühnhold Wahr [i.e. Julius Türk], *Joseph Kainz. Kritische Blitze eines forschenden Zuschauers*, 2. Aufl. Berlin 1887, 9. Türk (Jg. 1865) war Mitgründer des naturalistischen Literaturvereins ‚Durch‘, 1890 der Freien Volksbühne, 1904 des Rixdorfer Stadttheaters, Mitglied im Friedrichshagener Dichterkreis. Für Ludwig Jacobowski war Türk nur der „ehemalige Schauspieler, Kainzhasser und Sozialist“. Zit. in: Fred B. Stern, *Auftakt zur Literatur des 20. Jahrhunderts. Briefe aus dem Nachlaß von Ludwig Jacobowski*, Bd. II, Einführung, Kommentar und Bibliographie, Heidelberg 1974, 53.
- 19 Wahr 1887 [zit. Anm. 18], 50 f.
- 20 Das formaldehyd- und spiritushaltige Kosmin der Berliner Chemiefabrik ‚Roths Kreuz‘. Anzeige in: Ueber Land und Meer, Bd. 85, 1900/01, Nr. 7. Der Werbe- und Starrummel zeitigte ungewollte Folgen: Im November 1894 wurde der Hagener Theaterdirektor wegen Betrugs zu 60 Mark Geldstrafe verurteilt. Er hatte 1893 für die Schlussvorstellung von Wildenbruchs *Haubenlerche* mit dem Namen „Josef Kainz“ erworben. Auf dem Theaterzettel erschien „J. Kainz“, auf der Bühne ein blutjunger Anfänger. Siehe Mährisches Tagblatt, Jg. 15, Nr. 260, 13.11.1894, 6. Die Wiener Frühjahrsmode 1908 brachte den Filzhut „Kainz“ auf den Markt.
- 21 Obwohl Kainz seit Herbst 1899 am Burgtheater engagiert war, ließ er Rollenbilder weiter bei Höffert und Schaarwächter machen; bei Höfferts Sohn und Erbe Ludwig noch bis zur Insolvenz der Firma 1903, danach wanderte Ludwig Höffert wegen unsauberer Geschäftspraktiken ins Gefängnis.
- 22 Bernhard lebte in Klosterneuburg, war ursprünglich Blumen- und Stillleben-Maler, ab 1909 Musterzeichner.
- 23 Michaelis [1930] [zit. Anm. 9], 106.
- 24 Zit. in: Heinrich Glücksmann, *Josef Kainz als Mensch*, in: Neues Wiener Tagblatt, Jg. 44, Nr. 259, 21.9.1910, 15 f., Zitat S. 16. Zur Ansichtskartenindustrie später mehr. Auch Autografensammler ließ Kainz abblitzen. Siehe Anonym, *Josef Kainz und der schlaue Autografensammler*, in: Bohemia, Nr. 350 (Beilage), 20.12.1906, 2.
- 25 *Theaterleute außerhalb des Theaters*, in: Neues Wiener Journal, Jg. 6, Nr. 1654, 2.6.1898, 7. Seit Erfindung der Trockenplatte Anfang der 1880er Jahre boomte der Amateurmarkt, Platten, Papier und Entwickler konnten fertig gekauft und benutzt werden; bis dahin hatte jede Platte unmittelbar vor der Aufnahme aufwändig nass präpariert werden müssen.
- 26 Mautner-Kalbeck 1953 [zit. Anm. 3], 72.
- 27 Gunther Martin, *An der Kamera: Josef Kainz*, in: Die Furche, Nr. 29, 20.7.1968, 16. Wiederabdruck als: *Mit der Kamera unterwegs: Josef Kainz*, in: Alte und moderne Kunst, Jg. XX, H. 139, 1975, 28–31 (illustriert mit Kainz-Bildern). Nachweis nach letzterem, S. 29.
- 28 Brief an Max Schaller vom 18.2.1902, in: Bahr 1921 [zit. Anm. 3], 111–114, Zitat S. 113.
- 29 Die Anekdote kursierte in verschiedenen Versionen. Hier nach Richter 1931 [zit. Anm. 2], 258 f., Zitat S. 259. Kainz war durch ein formidables Gedächtnis, Training und Routine imstande, eine Rolle abzuspielen, während er über etwas ganz anderes nachdachte. Ähnlich Simultanübersetzern, die beim Übersetzen Zeitung lesen. Das 1899 vom Fotochemiker Hinricus Lüppo-Cramer entwickelte Adurol ist ein entweder chloriertes oder bromiertes Derivat aus Hydrochinon. Für die Entwicklerlösung kam kristallisiertes Natriumsulfid, Wasser und Pottasche, wahlweise kristallisiertes Soda hinzu, je nach fotografischem Zweck und Tendenz der Platten (Schleier) Bromkalium. Adurol diente der Brauntentwicklung von Papier. Vgl. Josef Maria Eder (Hg.), *Rezepte und Tabellen für Photographie und Reproduktionstechnik, welche an der k. k. Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt in Wien angewendet werden*, 6. Aufl. Halle 1905, 15 f.
- 30 Beispiele: Paul Remer, *Kainz zu Hause*, nicht gekennzeichneter Illustriertenausschnitt (1899), mit vier Eigenaufnahmen (Ebay-Fund); in einem Artikel zu Sudermanns *Johannes: Fedor von Zobeltitz, Hermann Müller als Pharisäer*, in: Velhagen & Klasing Monatshefte, April 1898; Si(e)gmund Feldmann, *Josef Kainz zu Hause*, in: Die Woche, Jg. 8, Nr. 46, 17.11.1906, 2012–2016 (als Sonderdruck: Leipzig 1909).
- 31 Michaelis [1930] [zit. Anm. 9], 77.
- 32 Auswahl: Wien, Theatermuseum, FS_PE76716, FS_PG36736, FS_PM76295, FS_PM76296, FS_PM76572, FS_PM76598, FS_PM76599, FS_PM76600, FS_PM76601, FS_PM76602, FS_PM76622, FS_PM76632, FS_PM76673, FS_PM76675, FS_PM76676, FS_PM76677, FS_PM76680, FS_PM76681, FS_PM76682, FS_PM76683. Wem die Serie der 1898 daheim entstandenen Bilder mit Kainz und Hermann Müller im Disput zuzuschreiben ist, die Studien für das Ölbild *Josef Kainz und Hermann Müller* [Diskussion über Hamlet] von Georg Ludwig Meyn sind, ist offen. Das Ölbild scheint verschollen, eine Kopie, die sich laut Michaelis ([1930], zit. Anm. 9, 144) Max Reinhardt für das Foyer des Deutschen Theaters anfertigen ließ, gibt es dort nicht mehr.
- 33 Ich konnte es nach Sichtung des signierten Originals zuordnen. Publiziert ohne Hinweis in: Edda Fuhrich – Gisela Prossnitz (Hgg.), *Max Reinhardt. „Ein Theater, das den Menschen wieder Freude gibt ...“*. Eine Dokumentation, München – Wien 1987, 28 unten. Ein anderes Unikat, nicht im Theatermuseum und – wenn überhaupt – nur schwer nachzuweisen, zeigt Kainz mit durch Zahnweh geschwollener Backe. Zu einem Diner zu Ehren der Schauspielerin Suzanne Despréz geladen, sagte er ab: „Ich [...] betrachte mich also [...] nicht als gesellschaftsfähig, und da ich fürchte, daß man diese Ausrede für übertrieben hält, habe ich mich selbst photographiert. Das Bild muß jetzt mein Alibi sein!“ Ein Klatschkolumnist kommentiert: „Leider existiert bloß dieses eine Original. Manche Verehrer in Kainzens ließe sich’s gewiß etwas kosten, wenn sie sein Gesicht in dieser ungewöhnlichen ‚Maske‘ abkonterfeit besäße.“ Anonym, *Hinter den Kulissen*, in: Neues Wiener Journal, Jg. 16, Nr. 5150, 22.2.1908, 7.
- 34 Wien, Theatermuseum, FS_PU87755alt. Das zweite Bild in Mautner-Kalbeck 1953 [zit. Anm. 3], Taf. 18. Wilhelm Höffert hat fünf teils stark retuschierte Atelierbilder von Kainz als Johannes gemacht; eines kommt den Selbstaufnahmen nahe: Wien, Theatermuseum, FS_PP156721alt. Frühestes eigenes Rollenbild ist ein Don Carlos von 1895 (ebenda, Taf. 16), dem Gunther Martin „malerische Wirkung und die Beschwörung erlesener Renaissance-Folie [...] wie aus der Welt des jungen Hofmannsthal“ attestiert (Martin 1968, zit. Anm. 27, 30). Ein Marc Anton in *Julius Caesar*, 1896 in der Wohnung Alsenstraße gemacht, ist konventionell [Michaelis ([1930], zit. Anm. 9, nach S. 136). Ein „streng gestraffter, ganz auf den Ausdruck konzentrierter Marc Anton [...] ohne jegliche Kostümfinessen“ (Martin 1968, zit. Anm. 27, 30) kann durch Vergleich mit dem Michaelis-Bild nicht der Rolle zugeordnet werden, was schon Mautner-Kalbeck mit Fragezeichen versah (Mautner-Kalbeck 1953, zit. Anm. 3, Taf. 13, Abzug in einem ihrer nicht katalogisierten Alben). Eine Selbstaufnahme als Hamlet 1897/98 ist wieder romantisch-konventionell (Wien, Theatermuseum, FS_PU87754alt),

- ein zweiter Hamlet, wesentlich gespannter und dramatischer [Michaelis [1930], zit. Anm. 9, nach S. 104], war Vorlage für das erwähnte Pastell von Georg Ludwig Meyn.
- 35 Martin 1968 (zit. Anm. 27), 30.
- 36 Zit. in: Neue Freie Presse, Nr. 16.555 (Morgenblatt), 24.9.1910, 7. Hervorhebungen im Original.
- 37 Tagebuch um 1888. Zit. in: Mautner-Kalbeck 1953 [zit. Anm. 3], 46. Eine Diskussion zur Theatersemiotik kann hier nicht geführt werden. Kainz äußerte sich in Interviews und Artikeln mehrmals dezidiert zu der Streitfrage, ob der „wahre“ Schauspieler eine Rolle „nur“ spiele oder die dargestellte Figur „sei“.
- 38 Wiegler 1941 (zit. Anm. 2), 113.
- 39 Zit. in: ebenda. Goltz war 1904–1907 Ausstattungschef des Burgtheaters, 1909–1910 der Wiener Hofoper. Kainzens physische Präsenz auf der Bühne wurde oft als quecksilbrig, nervös, südländisch expressiv, gar neurasthenisch (= „modern“) charakterisiert. Darauf kann an dieser Stelle nicht näher eingegangen werden.
- 40 Undatierter Brief an den Theateragenten und Journalisten Siegmund Feldmann (gest. 1933), einem Freund Gerhart Hauptmanns und Mitarbeiter der *Neuen Rundschau*. Zit. in: Siegmund Feldmann, *Rostand und Josef Kainz*, in: Vossische Zeitung, Nr. 629 (Abend-Ausgabe), 9.12.1918, 2 (auch in: Neues Wiener Journal, Jg. 26, Nr. 9020, 12.12.1918, 6). Die zehn im Theatermuseum liegenden Varianten Wilhelm Höfferts von 1898 stechen tatsächlich, auch bedingt durch die extreme Maske, durch klischeehaftes Posieren negativ aus der Reihe guter Aufnahmen heraus.
- 41 Ich folge hier Heinz Gebhardt, *Königlich bayerische Photographie 1838–1918*, München 1978; Zahlenangaben: S. 270 und 274. Im deutschen Kaiserreich wurde der Hoftitel für Aufträge, aber auch Ankäufe und Schenkungen der Ateliers an Herrscherhäuser verliehen. Dem konnte der Fotograf per Antrag nachhelfen. Es galten ähnliche Kriterien wie in Bayern. „Hofphotograph“ ohne weitere Angaben durfte sich nur nennen, wer das Prädikat des Kaisers (zugleich König von Preußen) hatte; alle anderen mussten genaue Titel (z. B. auch Hoflieferant) und den verleihenden Hof nennen. Ähnliches galt für Österreich. Zwischen 1850 und 1900 gab es in Berlin und Wien jeweils an die 1.000, oft nur kurzlebige, Ateliers. Vgl. Bodo Kralik, *Lexikon der Wiener Photographen 1840–1900*, Wien 2004. Die Hochschule für Technik und Wirtschaft (HTW) Berlin führte 2003 ein Forschungsprojekt zu Berliner Ateliers des 19. Jahrhunderts durch. Datenbanken unter <http://www.berliner-fotografenateliers.de>.
- 42 Carl Wilhelm Brasch (1825 – um 1900) lasse ich außen vor, da von ihm nur wenige Kainz-Fotos überliefert sind: Zivilporträts 1884/88, König Alfonso in *Die Jüdin von Toledo* 1888. Brasch war „Hofphotograph Ihrer Königlichen Hoheit Prinzessin Maria Anna von Preußen“.
- 43 Vgl. Anna-Luise Wenske, *Das Prinzip des Unsichtbaren – Untersuchung an ausgewählten Berliner Atelierfotografen des 19. Jahrhunderts*, Bachelorarbeit HTW Berlin 2009.
- 44 Zu „Pose oder Ausdruck“: Julius Bab, *Die Unmöglichkeit der Szenenphotographie*, in: Ders., *Neue Kritik der Bühne. Dramaturgische Grundlegungen und Ausführungen*, Berlin 1920, 125–129 (zuerst in: Die Hilfe, Juni 1914); Claudia Balk, *Theaterfotografie. Eine Darstellung ihrer Geschichte anhand der Sammlung des Deutschen Theatermuseums*, München 1989; Christopher Balme – Nicole Leonhardt, *Fotografie und Theater im 19. Jahrhundert*, in: Charles Grivel u. a. (Hg.), *Die Eroberung der Bilder. Photographie in Buch und Presse (1816–1914)*, München 2003, 102–121.
- 45 Das Bild (Wien, Theatermuseum, FS_PP75445alt) erinnert an eine Szene aus Francis Ford Coppolos Film *Dracula* (1992), der Sexualität, im viktorianischen Roman Bram Stokers nur unterschwellig verarbeitet, in den Vordergrund stellt. Lucy, die zuvor mit Freundin Mina über die sexuelle Potenz der erträumten bzw. wirklichen Bräutigame mutmaßte, über ihre Sexphantasien berichtete und sich mit Mina erotische Bilder aus 1001 Nacht ansah, steht bei einem Empfang vor einem texanischen Verehrer: „Oh, ist der groß, darf ich ihn mal anfassen?“ Mina quellen die Augen über, Lucy zieht dem Texaner aber doch nur ein riesiges Bowie-Messer aus der Scheide, das dieser am Gürtel trägt.
- 46 Trägt er als Teja in Sudermanns *Moritur* oder als Prinz Witte in Fuldas *Die drei Reihfeder* dazu langes Haar – Zeichen von Potenz –, zeigt das Theaterschwert auch schon mal nach oben.
- 47 Nach einem Augenzeugenbericht in: Berliner Börsen-Zeitung, Nr. 291 (Morgen-Ausgabe, II. Beilage), 26.6.1890, 9. Ursprünglich in der Berliner Zeitung.
- 48 Anonym, *Aus der Theaterwelt*, in: Fremdenblatt, Nr. 5, 5.1.1908, 16 f., hier: 16.
- 49 Helene Weilen, *Erinnerungen an Josef Kainz*, unbez. Zeitungsartikel, um 1958/60, Wien, Theatermuseum, Nachlass Kainz. Helene Weilen war die Tochter Alexander von Weilens, Theaterhistoriker und Kritiker der *Wiener Zeitung*, der mit Kainz befreundet war.
- 50 Rudolph Lothar [i.e. Rudolf Spitzer], *Erinnerung an ein Erlebnis Josef Kainz*, unbez. Zeitungsausschnitt, Wien, Theatermuseum, Nachlass Kainz.
- 51 Wilhelm Stekel, *Distanzliebe*, in: Neues Wiener Journal, Nr. 9026, 18.12.1918, 4 f., hier: 5.
- 52 Beispiele in: Sport & Salon. Illustrierte Zeitschrift für die vornehme Welt, Nr. 43, 25.10.1900, 7. Ab 1901 publizierte Scolik die Serie *Wiener Lieblinge*, die mit Blitzlicht in der guten Stube Prominenter entstanden.
- 53 Andere Fotografen wie Langhans bei im Urlaub gemachten Zivilporträts oder Zander & Labisch bei Szenenbildern von Berliner Gastspielen sind ausnahmslos als Urheber klar ausgewiesen.
- 54 Zu August Emil Julius Berlin-Bieber (1878–1962) siehe Wilfried Weinke, *Verdrängt, vertrieben, aber nicht vergessen: die Fotografen Emil Bieber, Max Halberstadt, Erich Kastan, Kurt Schallenberg*, Unterhaching 2003. Über Lundt, „Hofphotograph Sr. Hoheit des Herzogs von Anhalt“, ist so gut wie nichts bekannt. Um 1904 firmiert der Berliner „Hofphotograph“ Willi Ruf als Inhaber des Kunstverlages F. O. Lundt.
- 55 Nach Gebhardt 1978 (zit. Anm. 41), 209–214; Tropper – Startl 2014 (zit. Anm. 1), 33 f.
- 56 E-Mail vom 9.3.2014 an den Verfasser von Mag. Gerald Piffel, IMAGNO, Wien.
- 57 E-Mail vom 5.8.2015 an den Verfasser von Zuzana Meisnerová Wismer, Langhans Archiv Praha.
- 58 Rollenverzeichnis 1873–1910 (unvollständig, bei Gastspielen rudimentär) bei Eisermann 2010 [zit. Anm. 2], 374–402.
- 59 Rollenverzeichnis: A. J. Weltner, *Josef Kainz im Hofburgtheater*, in: Wiener Abendpost (Beilage zur Wiener Zeitung), Nr. 215, 21.9.1910, 4. Aus dem Standardwerk Minna von Alth, *Burgtheater 1776–1976. Aufführungen und Besetzungen von zweihundert Jahren*, 2 Bde., Wien 1976, kann ein Rollenverzeichnis selbst erstellt werden.
- 60 Siehe Rud. Jul. Lehner, *Intimes von Josef Kainz. Klosterneuburger Erinnerungen*, in: Neues Wiener Journal, Jg. 28, Nr. 9609, 6.8.1920, 3 f.