



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Innenseite der Trauer“.
Zum Umgang mit Komik in ausgewählten
Inszenierungen von Martin Kušej

Verfasserin

Sigrid Blauensteiner

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil)

Wien, 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317 295

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theaterwissenschaft

Betreuerin:

Univ.-Prof. Dr. Hilde Haider-Pregler

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	5
2. Komiktheorie.....	8
2.1. Henri Bergson: Das Lachen	8
2.2. Michail Bachtin: Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur	17
2.3. Peter L. Berger: Erlösendes Lachen. Das Komische in der menschlichen Erfahrung	21
3. Bühnenspezifische Komik	32
3.1. Die Anwesenheit des Publikums	32
3.1.1. Das Lachen in einer Gruppe	32
3.2. Die Anwesenheit der Schauspieler	33
3.2.1. Der Körper	33
3.2.2. Aussprache, Stimme und Tonfall.....	33
3.2.3. Widersprüche in Aussage und Aktion	34
3.2.4. Slapstick.....	34
4. „Wenn Komödie zum Ernstfall wird“: <i>Höllenangst</i>.....	35
4.1. Situations-, Sprach- und Charakterkomik.....	36
4.2. Dramaturgische Struktur, Striche und Änderungen von Kušejs Fassung.....	40
4.2.1. Textänderungen in Bezug auf Komik:	41
4.2.2. Unterschiede im Nebentext.....	46
4.3. Bühnenraum, Beleuchtung, Kostüm und Gegenstände	47
4.3.1. Inszenierte Komik: Bühne, Kostüm, Gegenstände	49
4.4. Inszenierte Komik: Schauspiel	53
4.4.1. Komik, die sich aus Körper und Bewegung generiert	53
4.4.2. Text und Körper	55
4.4.3. Komik durch Verwechslung	56
4.4.4. Stimme und Tonfall, Mimik und Gestik	57

4.5. Musik, Ton und Komik	58
4.6. Rhythmus	59
4.7. Fazit: Komik in der Inszenierung – Grenzen der Komiktheorien.....	59
5. König Ottokars Glück und Ende: „Der Rest ist Ironie.“	63
5.1. Dramaturgische Struktur, Striche und Änderungen in Kušejs Fassung.....	64
5.2. Komik im Original und in Kušejs Textfassung	67
5.3. Raum, Beleuchtung und Kostüm	69
5.3.1. Inszenierte Komik – Humor.....	70
5.4. Inszenierte Komik: Schauspiel	71
5.4.1. Lachen auf der Bühne	72
5.4. Ironie.....	72
5.6. Fazit: Komik in der Inszenierung – Komiktheorie	73
6. Komödie als Katastrophe: <i>Weh dem, der lügt!</i>	75
6.1. Sprach- und Charakterkomik	76
6.2. Dramaturgische Struktur, Striche und Textänderungen in Kušejs Fassung	80
6.2.1. Auswirkungen von Kušejs Fassung auf die Komik.....	82
6.3. Raum, Kostüm, Gegenstände und Musik	83
6.4. Schauspiel	86
6.4.1. Inszenierte Komik.....	86
6.5. Fazit: Komik in der Inszenierung – Grenzen der Komiktheorien.....	90
7. Schlussbemerkungen	93
8. Bibliographie	96
Anhang	102
Besetzungslisten:.....	102
Zusammenfassung.....	106
Lebenslauf.....	108

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich besonders meinen Eltern danken, die mich im Laufe meines Studiums immer unterstützt haben.

Weiters bedanke ich mich ganz herzlich bei Univ.-Prof. Dr. Hilde Haider-Pregler, die mir stets mit Rat und Tat zur Seite stand, insbesondere dann, wenn manche Hürden unüberwindbar erschienen.

Ein herzliches Dankeschön gebührt auch meinen Freunden und Studienkollegen, die mich mit Geduld und großer Ausdauer bei der Verwirklichung dieser Diplomarbeit begleitet haben.

1. Einleitung

Dieser fragile Charakter der Komik wird besonders rasch klar, sobald der Versuch unternommen wird, das Komische intellektuell zu analysieren – wie jeder weiß, der je versucht hat, einen Witz zu erklären. All dies bedeutet, daß das Komische etwas Geheimnisvolles hat.¹

Das Komische und das Geheimnisvolle – wie in Peter L. Bergers Zitat angeführt, ein ungleiches Paar, welches jedoch untrennbar miteinander verbunden ist. Die intellektuell-wissenschaftliche Analyse des Komischen als im Grunde genommen kaum zu bewältigende Herausforderung – dennoch ist es meine Absicht in dieser Diplomarbeit, diese Aufgabe zu meistern. Ziel soll es jedoch nicht sein, den „Witz zu erklären“, sondern einen tieferen Einblick in die Mechanismen der Komik in den Inszenierungen Martin Kušej zu gewähren.

Im Rahmen dieser Arbeit möchte ich mich mit ausgewählten Inszenierungen des österreichischen Regisseurs Martin Kušej in Hinblick auf darin vorkommende Komik beschäftigen.

Es lassen sich mehrere Gründe für meine Wahl dieses Themenkomplexes anführen: Einerseits verfolge ich seit mehreren Jahren Kušej's Arbeiten an Wiens Theatern mit großem, teils auch durchaus kritischem Interesse, sodass das Verfassen einer wissenschaftlichen Arbeit im Rahmen des Studiums der Theaterwissenschaft mit Blick auf Inszenierungen dieses Regisseurs für mich als nahe liegend erscheint.

Andererseits beschäftigte ich mich im Laufe meines Studiums immer wieder mit Komik und Komiktheorien – ein Themenfeld, welches mir in seiner Gesamtheit als überaus spannend und herausfordernd begegnet. Warum lachen Menschen? Welche Arten des Lachens gibt es? Welche Funktionen kann die Komik übernehmen? Welche Mittel können am Theater angewandt werden, sodass Menschen zum Lachen bewegt werden? Ist Komik auch ohne Lachen denkbar? Diese und einige weitere Fragen werden eine wesentliche Rolle in dieser Arbeit einnehmen; zumindest sollen sie immer im Hintergrund mitbedacht sein.

Diese Arbeit ist zweigeteilt strukturiert: Im ersten Abschnitt soll ein Abriss über drei ausgewählte Zugänge zur Komik gezeichnet werden. Dabei handelt es sich um die

¹ Berger, Peter L.: *Erlösendes Lachen. Das Komische in der menschlichen Erfahrung*. Berlin, New York: de Gruyter, 1998, XV.

beiden Standardwerke *Das Lachen*² von Henri Bergson und *Literatur und Karneval*³ von Michail Bachtin. Weiters werden die Untersuchungen und Reflexionen über die Komik durch den Soziologen Peter L. Berger in dessen Werk *Erlösendes Lachen*⁴ beleuchtet. Im Zuge der Recherchearbeit in der Vorbereitung zeigte sich, dass diese drei Ansätze in Hinblick auf die Konzeption dieser Diplomarbeit als angemessen erscheinen. Nicht unerwähnt bleiben sollen aber insbesondere die Komiktheorien Sigmund Freuds⁵ sowie Charles Baudelaires⁶, die jedoch aufgrund des vorgegebenen beschränkten Umfangs einer Diplomarbeit bewusst ausgeklammert werden.

Im zweiten Abschnitt, der den eigentlichen Hauptteil der Arbeit darstellt, befasste ich mich mit drei Inszenierungen Martin Kušejs. Es handelt sich dabei um *Höllenangst*⁷ von Johann Nepomuk Nestroy, sowie *König Ottokars Glück und Ende*⁸ und *Weh dem, der lügt!*⁹ von Franz Grillparzer. Diese Auswahl begründet sich unter anderem in der Tatsache, dass beide Autoren aus Wien stammten und weiters Zeitgenossen waren – somit ist in dieser Hinsicht eine Vergleichbarkeit gewährleistet. Es handelt sich bei den Werken um eine Komödie, ein Trauerspiel, sowie ein Lustspiel, wobei letzteres von Kušej als Lustspiel gezeichnet wurde. Gerade diese Auswahl sowie die Tatsache, dass insbesondere die Inszenierung der Komödie und des Lustspiels von Kušej, der allgemein als „Schwarzseher“ wahrgenommen wird¹⁰, die tragischen Momente betont, während sich im Trauerspiel durchaus auch komische Elemente finden lassen.

Weiters eröffnete mir die Tatsache, dass zumindest zwei der drei Stücke in Martin Kušejs Inszenierung am Wiener Burgtheater zum Zeitpunkt der Vorbereitung dieser Arbeit am Spielplan standen, die Möglichkeit, diese selbst mehrmals zu sehen. Einzig *Weh dem, der lügt!*, dessen Aufführung in Kušejs Inszenierung schon etwas länger

² Bergson, Henri: *Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen*. Frankfurt am Main: Luchterhand, 1988.

³ Bachtin, Michail: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1996.

⁴ Berger, Peter L.: *Erlösendes Lachen*.

⁵ Freud, Sigmund: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1986.

⁶ Baudelaire, Charles: „Vom Wesen des Lachens und allgemein von dem Komischen in der bildenden Kunst.“ In: *Der Künstler und das moderne Leben*. Leipzig: Reclam, 1990.

⁷ Nestroy, Johann: *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Stücke 37/II, Höllenangst*. (Hg. Jürgen Hein, Johann Hüttner u.a.) Wien: Deuticke, 1996.

⁸ Grillparzer, Franz: *König Ottokars Glück und Ende. Trauerspiel in fünf Aufzügen*. Stuttgart: Reclam, 2007.

⁹ Grillparzer, Franz: *Weh dem, der lügt. Lustspiel in fünf Aufzügen*. Stuttgart: Reclam, 2001.

¹⁰ Vgl. Michalzik, Peter: „Hier stehe ich, ich kann nicht anders. Der Regisseur Martin Kušej spricht über Schwarzseherei, Verrat und einen missglückten Mordversuch.“ In: *Theater der Zeit*, Juni 2007, 4.

zurückliegt, liegt mir nur in einer Videoaufzeichnung vor, was aber der eingehenden Analyse der für mich relevanten Aspekte in Hinblick auf die Komik nicht grundsätzlich entgegensteht.

Grundsätzlich ist anzumerken, dass es zur Komik zahlreiche wissenschaftliche Publikationen gibt. Als besonders hilfreich ist in diesem Zusammenhang der Sammelband *Komik*¹¹ zu nennen, der mich unter anderem auf die Idee brachte, diese Arbeit unter den Titel „Komik: Innenseite der Trauer. Zum Umgang mit Komik in ausgewählten Inszenierungen von Martin Kušej“ zu stellen.

¹¹ Haider-Pregler, Hilde / Marschall, Brigitte / Meister, Monika u.a. (Hg): *Komik. Ästhetik. Theorien. Strategien*. Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Heft 4, Jg. 51, Wien/Köln/Weimar: Böhlau, 2006.

2. Komiktheorie

Im Allgemeinen gilt etwas als komisch wenn es Lachen erzeugt. In Bergsons Theorie geht die Entstehung des Komischen immer mit einem Normbruch einher, der durch das Lachen bestraft und korrigiert wird. Voraussetzung dafür ist, dass dieser Normbruch ohne schwerwiegende Folgen bleibt und dass die Beobachter keinerlei Affekte an den zu Verlachenden binden. Der Normbruch selbst entsteht aus einem Scheitern, einer Zerstreuung heraus. Diese Zerstreuung bewirkt eine Mechanisierung des Lebens. Bergson liefert dafür zahlreiche Beispiele.

Eine andere Möglichkeit, das Entstehen von Komik zu erklären, liefert Michail Bachtin. In seiner Komiktheorie entsteht das Lachen aus der Groteske. Dieses Lachen ist kein herabwürdigendes, kein verlachendes; es rückt in die Nähe der Freude und der Fröhlichkeit.

Peter L. Berger betrachtet das Komische unter dem Aspekt der menschlichen Erfahrung. Über eine Einteilung der verschiedenen Ausdrucksformen gelangt er im letzten Kapitel auf einen „Weg zu einer Theologie des Komischen“. Das Lachen schafft einen eigenen Erfahrungsbereich außerhalb des Alltagslebens. Und Erlösung kann auch in der Narrheit liegen.

2.1. Henri Bergson: *Das Lachen*

Henri Bergsons „Das Lachen“ erschien 1900 unter dem Titel „Le Rire“ und gilt als eine der wichtigsten Theorien zur Komik. In seinem Essay „Das Lachen“ versucht Henri Bergson ein Herstellungsverfahren der Komik zu finden und zu beschreiben. Der Text gliedert sich in drei Kapitel. Im ersten Kapitel beschäftigt sich Bergson mit der Komik im Allgemeinen und dem Zusammenhang zwischen Komik und Automatismus. Das zweite Kapitel geht genauer auf die Situationskomik und die Wortkomik ein, das dritte handelt von der Charakterkomik.

Erstens: Es gibt keine Komik außerhalb dessen, was wahrhaft menschlich ist. [...] Man lacht über ein Tier, aber nur weil man einen menschlichen Zug oder einen menschlichen Ausdruck an ihm entdeckt hat. [...] ¹²

¹² Bergson: *Das Lachen*. 14.

Bergson stellt fest, dass es keine Komik außerhalb des Menschlichen gibt. Die Natur ist nicht komisch, sondern schön oder hässlich. Tiere und Dinge gelten nur dann als komisch, wenn sie mit dem Menschlichen in Zusammenhang treten. Ein zweiter wichtiger Punkt ist, dass das Lachen mit einer gewissen Empfindungslosigkeit verbunden ist. Ein Mensch, der Mitleid mit einem anderen hat, lacht nicht; es muss also eine gewisse Distanz hergestellt werden. Menschen, die über sich selber lachen, empfinden in diesem Augenblick Distanz zu sich selbst. Während wir lachen, müssen wir unsere Empfindungen beiseite schieben: Emotion und Lachen passen nicht zueinander. Jedes Gefühl läuft dem Lachen zuwider.

Zweitens: Das Lachen ist meist mit einer gewissen Empfindungslosigkeit verbunden. [...] Ich will nicht behaupten, daß wir über einen Menschen, für den wir Mitleid oder Zärtlichkeit empfinden, nicht lachen könnten – dann aber müßten wir diese Zärtlichkeit, dieses Mitleid für eine kurze Weile unterdrücken. [...] Die Komik bedarf also einer vorübergehenden Anästhesie des Herzens, um sich voll entfalten zu können. Sie wendet sich an den reinen Intellekt. Dieser Intellekt muß nun aber mit anderen Intellekten in Verbindung bleiben. Das ist das Dritte, was wir zu bedenken geben wollen. Wir würden die Komik nicht genießen, wenn wir uns allein fühlten. [...] Unser Lachen ist immer das Lachen einer Gruppe. [...] Hinter dem Lachen steckt bei aller scheinbaren Offenheit immer ein heimliches Einverständnis, ich möchte fast sagen eine Verschwörung mit anderen wirklichen oder imaginären Lachern.¹³

Für die Bühne bedeutet Bergsons Theorie, dass jede Einfühlung des Publikums der Komik im Weg steht. Das Lachen ist kein einsamer Akt, es ist eine soziale Geste, die immer andere Menschen einschließt oder ausschließt. Dadurch hat das Lachen eine wichtige soziale Bedeutung. Es kann sowohl subversiv als auch normativ sein – werden Normen nicht eingehalten, wirkt das Lachen als Strafe.

Im Theater formiert sich das Publikum zu diesem lachenden Kollektiv. Die Zuschauer bilden die Verschwörung gegen die Figuren auf der Bühne.

[...] Um das Lachen zu verstehen, müssen wir es wieder in sein angestammtes Element versetzen, und das ist die Gesellschaft; wir müssen seine nützliche Funktion bestimmen, und das ist seine soziale Funktion. [...] Das Lachen muß gewissen Anforderungen des Gesellschaftslebens genügen. [...]

Für Bergson ist die Steifheit oder auch Versteifung charakteristisch. Sie spielt eine große Rolle für die Entstehung der Komik. Diese Ungeschicklichkeit des Körpers, das Unfreiwillige erzeugt Komik. Gefordert werden Beweglichkeit, Gelenkigkeit und Anpassungsfähigkeit an die jeweilige Situation. Geschieht das nicht, verhält sich der Mensch träge, ungeschickt und starr, ergibt sich eine künstliche Mechanisierung.

¹³ Bergson: *Das Lachen*. 14 ff.

Lächerlich ist [...] eine gewisse mechanisch wirkende Steifheit in einem Augenblick, da man von einem Menschen wache Beweglichkeit und lebendige Anpassungsfähigkeit erwartet“¹⁴.

Diese Steifheit kann sowohl körperlicher als auch geistiger Natur sein. Die das Lachen auslösende Versteifung oder Mechanisierung lässt sich auch auf den Charakter übertragen. Dieser Aspekt findet seinen Ausdruck auch in Charakterkomödien.

Ob angeborener Charakterfehler oder Willensschwäche, das Laster gleicht oft einer Verkrümmung der Seele. [...] Das Laster, aber, daß uns zur komischen Figur stempelt, wird uns im Gegenteil von außen her zugetragen wie ein fertiger Rahmen, in den wir uns einfügen. Es zwingt uns seine Steifheit auf, anstatt sich unsere Gelenkigkeit anzueignen. [...] Viele Lustspiele dagegen sind mit der Bezeichnung einer Gattung überschrieben: Der Geizige, Der Spieler [...]. Wenn Sie genau hinsehen, werden Sie erkennen, daß die Kunst des Komödiendichters darin besteht, uns, die Zuschauer, mit dem Laster so sehr vertraut zu machen, uns so tief in dessen innerstes Wesen eindringen zu lassen, daß es uns zuletzt sogar einige der Schnüre, an denen es seine Marionetten tanzen lässt, zum Spielen überlässt. [...] Was uns erheitert, ist also wieder ein Automatismus. Und auch dieser Automatismus steht der einfachen Zerstreuung sehr nahe. Meist wirkt ja eine komische Gestalt genau so lange komisch, wie sie sich selbst vergisst. Das Komische ist unbewußt.¹⁵

Gelacht wird, wenn das komische Laster und die Figur miteinander verschmelzen und somit ein gewisser Automatismus eintritt.

Für eine funktionierende Gesellschaft ist eine gewisse Anpassung der Menschen notwendig. Ein Automatismus der Bewegungen des Körpers, des Geistes oder des Charakters sind der Gesellschaft unerwünscht:

Jede Versteifung des Charakters, des Geistes und sogar des Körpers wird der Gesellschaft daher verdächtig sein, weil sie auf eine erlahmende Tatkraft schließen lässt, auf ein Handeln auch, das abseits des gemeinsamen Mittelpunktes erfolgt, sich außerhalb des von der Gesellschaft gebildeten Kreises bewegt.¹⁶

Diese Versteifung steht außerhalb der Gesellschaft, sie bedeutet ein Nichtbeachten der gängigen Normen. Das Lachen ist immer eine soziale Geste, die regulierend eingreift und bestraft. „Diese Steifheit ist das Komische, und das Lachen ist ihre Strafe“¹⁷.

Das Lachen ist also eine Reaktion auf einen Fehler, einen Mangel, der als mechanisch auffällt und korrigierbar scheint. Damit ist das Lachen immer ein Korrektiv, das als Bedingung das Kennen des vernünftigen und normgemäßen Verhaltens voraussetzt. Der komische Normbruch kann nur mit diesem Hintergrund als verlachbar eingestuft

¹⁴ Bergson: *Das Lachen*. 17.

¹⁵ Bergson: *Das Lachen*. 20f.

¹⁶ Bergson: *Das Lachen*. 19.

¹⁷ Bergson: *Das Lachen*. 23.

werden.

Das Komische an einem Menschen ist das, was an ein Ding erinnert. Es ist das, was an einen starren Mechanismus oder Automatismus, einen seelenlosen Rhythmus denken lässt. Die menschliche Komik verkörpert also eine individuelle oder kollektive Unvollkommenheit, die nach einer unmittelbaren Korrektur verlangt. Und diese Korrektur wird durch das Lachen besorgt. Das Lachen ist eine bestimmte soziale Geste, die eine bestimmte Art des Abweichens vom Lauf des Lebens und der Ereignisse sichtbar macht und gleichzeitig verurteilt.¹⁸

Auch der Körper eines Menschen ist im Stande, Komik hervorzurufen. Eine Bewegung oder ein Ausdruck wirken lächerlich, wenn Geschmeidigkeit fehlt und sie an etwas Mechanisches erinnern. Jemand mit Buckel kann komisch wirken, weil er wie ein Mensch wirkt, der aus Gewohnheit eine schlechte Haltung angenommen hat. „Automatismus, Steifheit, erworbene und beibehaltene Gewohnheit, das sind die Dinge, die uns an einer Physiognomie zum Lachen reizen.“¹⁹ Ein mechanisch wirkender Gesichtsausdruck reizt ebenfalls zum Lachen. Bergson führt hier Gesichter an, die an ewiges Weinen, Lachen oder Pfeifen erinnern. Der Gesichtsausdruck wirkt steif, nicht der aktuellen Situation angepasst, anstatt lebendig und tatkräftig.

Bewegungen und Gebärden gelten als komisch, wenn sie an einen gewöhnlichen Mechanismus erinnern. Kehren regelmäßige Bewegungen immer wieder, wiederholen sie sich, erzeugen sie Komik, „das wahrhaft lebendige Leben soll sich eben nie wiederholen. Da wo Wiederholung und Gleichheit ist, argwöhnen wir immer einen hinter dem Lebendigen arbeitenden Mechanismus.“²⁰

Etwas Lebendiges wird von etwas Mechanischem überdeckt. Das kann zum Beispiel Kleidung oder eine Verkleidung sein. Alles was den Körper in der alltäglichen Erscheinung ändert, alles was mit der Gewohnheit bricht, kann Komik herbeiführen. Egal, ob es sich um eine rote Nase handelt, die angemalt erscheint, oder die Kleidung eines Menschen. Kostüm und Maske überdecken das Lebendige.

Komik entsteht aber auch dann, wenn die Aufmerksamkeit auf die Materialität des Körpers gelenkt wird, wenn seine Seele und sein Geist vom Körper überdeckt werden: „Komisch ist jedes Geschehnis, das unsere Aufmerksamkeit auf das Äußere einer Person lenkt, während es sich um ihr Inneres handelt.“²¹ Bergson spinnt diesen Gedanken weiter und kommt zu dem Schluss, dass das Lachen dann entsteht, „wenn

¹⁸ Bergson: *Das Lachen*. 62.

¹⁹ Bergson: *Das Lachen*. 26.

²⁰ Bergson: *Das Lachen*. 31.

²¹ Bergson: *Das Lachen*. 40.

eine Person uns an ein Ding erinnert“²². Diese Verdinglichung kann soweit gehen, dass Personen als Holzpuppen gesehen werden. „Die Identifikation einer Person mit einem Ding [muss aber] nicht unbedingt bis ins Letzte [getrieben werden], um eine komische Wirkung zu erzielen. Es genügt, wenn man sich in diese Richtung bewegt [...]“²³

[Wir können] die Komik der Ereignisse als eine Zerstreuung der Dinge bezeichnen, so wie die Komik eines einzelnen Charakters immer mit einer gewissen fundamentalen Zerstreuung der Person zusammenhängt.²⁴

Bergsons Theorie zur Situations- und Wortkomik bezieht sich hauptsächlich auf die komischen Situationen auf der Bühne.

„Komisch ist jede Anordnung von ineinandergreifenden Handlungen und Geschehnissen, die uns die Illusion von wirklichem Leben und zugleich den deutlichen Eindruck von mechanischer Einwirkung vermittelt.“²⁵

Zur Verdeutlichung dienen Bergson drei Prinzipien:

1. Der Springteufel

Viele komische Szenen am Theater beruhen „auf dem Konflikt zwischen der Absicht des einen und dem hartnäckigen Widerstand des anderen“²⁶. Beispiele dafür sind: ununterbrochenes Reden einer Figur und das damit einhergehende nicht zu Wort kommen lassen einer anderen Figur, oder immer wieder schnelles Auftreten und Verschwinden – Diese Mechanismen funktionieren nach dem Prinzip des Springteufels.

Dazu zählt auch der komische Effekt der Wiederholung:

Die Wiederholung wirkt nur komisch, weil sie ein bestimmtes Spiel zwischen geistigen Elementen versinnbildlicht, wobei dieses Spiel selbst ein durchaus materielles Spiel widerspiegelt.“ [...] Die Komik der Wiederholung von Wörtern beruht im allgemeinen auf zwei Faktoren: Ein zurückgedrängtes Gefühl schnell wie eine Feder vor, und ein Gedanke macht sich einen Spaß daraus, das Gefühl wieder zurückzudrängen.²⁷

Damit wird ein Wiederholungsmechanismus ausgelöst, und dadurch sehen wir „etwas

²² Bergson: *Das Lachen*. 44.

²³ Bergson: *Das Lachen*. 46.

²⁴ Bergson: *Das Lachen*. 70.

²⁵ Bergson: *Das Lachen*. 52.

²⁶ Bergson: *Das Lachen*. 53.

²⁷ Bergson: *Das Lachen*. 54.

Mechanisches in etwas Lebendigem. Wir haben die Komik.“²⁸

2. Der Hampelmann

Eine Figur glaubt selbständig zu sprechen und zu handeln, wird aber manipuliert. Wenn die Manipulation offensichtlich ist, wirkt dieser Mensch für seine Umgebung wie ein Hampelmann, oder wie eine Marionettenfigur. Komik entsteht, indem gezeigt wird, dass „die scheinbare Freiheit ein Spiel von Fäden verdeckt und dass wir Menschen im Grunde nichts anderes sind als armselige Marionetten“²⁹, die bewegt werden. Allein durch diese Vorstellung kann jede tragische Szene ins Komische verzerrt werden.

3. Der Schneeball

Eine Wirkung greift um sich, indem sie sich selbständig fortsetzt, so dass die ursprünglich bedeutungslose Ursache zwangsläufig zu einem ebenso bedeutsamen wie unerwarteten Ergebnis führt.³⁰

Eine Verkettung von Umständen treibt einen Prozess voran, vergleichbar mit dem Einsturz eines Kartenhauses.

Die Komik dieses Effekts wird noch erhöht, wenn sich dieser Prozess kreisförmig fortbewegt, „wenn alle menschlichen Anstrengungen infolge einer verhängnisvollen Verkettung darauf hinauslaufen, dass am Ende wieder alles an seinem gewohnten Platz steht“³¹.

Um die drei genannten Prinzipien noch weiter zu verdeutlichen, führt Bergson drei Beispiele aus dem Theater an:

1. Die Repetition:

Eine Situation, die sich häufig wiederholt und sich dadurch vom gängigen Leben unterscheidet. Auf der Bühne wirken Wiederholungen von Szenen umso komischer, je natürlicher sie herbeigeführt werden und je komplexer sie sind.

²⁸ Bergson: *Das Lachen*. 56.

²⁹ Bergson: *Das Lachen*. 57f.

³⁰ Bergson: *Das Lachen*. 58.

³¹ Bergson: *Das Lachen*. 60.

2. Die Inversion:

Die Geschichte vom verfolgten Verfolger oder vom betrogenen Betrüger ist ein ergiebiges Lustspielthema.

[Dabei handelt es sich um] eine Vertauschung der Rollen und um eine Situation, die sich gegen den richtet, der sie herbeigeführt hat³².

3. Interferenz der Serien:

Komisch ist eine Situation immer dann, wenn sie gleichzeitig zwei völlig unabhängige Ereignisreihen hervorbringt und gleichzeitig auf zwei ganz verschiedene Arten gedeutet werden kann.³³

Als ein Beispiel der Interferenz nennt Bergson die Verwechslung, „eine Situation, die gleichzeitig zwei Sinndeutungen zuläßt“³⁴. Die Figuren auf der Bühne und das Publikum kommen zu verschiedenen Urteilen, im Lauf des Spiels „droht alles aufzufliegen, und jedes Mal wird wieder alles geflickt. Das ist das Spiel, das uns zum Lachen bringt.“³⁵

Sprache selbst wird zu einem Element der Komik, wenn sie nicht nur die Zerstreutheiten der sprechenden Menschen ausdrückt, sondern wenn Satzbau und Wortwahl die Zerstreutheit der Sprache selbst aufzeigen. Dabei kann „eine übliche Redensart auf unübliche Art verwendet, oder ein Zitat, ein Sprichwort parodiert“³⁶ werden. Das Prinzip der Inversion lässt sich auch auf die Sprache anwenden. Ausschlaggebend für die Entstehung von Komik ist immer eine Steifheit. In der Sprache wird sie durch stereotype Sätze ausgedrückt, denen ein Widerspruch anhaftet: „Man tut einen komischen Ausspruch, indem man eine absurde Idee in eine stehende Redensart kleidet.“³⁷

Eine weitere Variante der Wortkomik entspringt durch die Verwendung der Worte im eigentlichen oder im übertragenen Sinn:

Man erzielt einen komischen Effekt, wenn man vorgibt, einen Ausdruck im eigentlichen Sinn zu hören, während er im übertragenen Sinn getan wurde. Oder: Sobald sich unsere Aufmerksamkeit auf die materielle Seite einer Metapher konzentriert, wird die ausgedrückte Idee komisch.³⁸

³² Bergson: *Das Lachen*. 66f.

³³ Bergson: *Das Lachen*. 67.

³⁴ Bergson: *Das Lachen*. 67.

³⁵ Bergson: *Das Lachen*. 69.

³⁶ Bergson: *Das Lachen*. 73.

³⁷ Bergson: *Das Lachen*. 76.

³⁸ Bergson: *Das Lachen*. 77f.

Das Prinzip der Interferenz zeigt sich im Wortspiel, wobei „sich der Eindruck gewinnen [lässt], die Sprache lasse sich gehen“³⁹.

Ein weiterer komischer Effekt lässt sich durch das Mittel der Transposition gewinnen: „Man erzielt eine komische Wirkung, wenn man den natürlichen Ausdruck einer Idee in eine andere Tonart überträgt“⁴⁰, beispielsweise durch Vertauschung des familiären und des feierlichen Tons. Wird die feierliche Tonart in die familiäre umgesetzt, entsteht die Parodie. Des Weiteren lassen sich hier die Übertreibung und die Transposition zwischen Ideal und Wirklichkeit nennen. Letzteres lässt die Ironie (Ideal in der Tonart der Wirklichkeit geschildert) und den Humor (Wirklichkeit, geschildert in der Tonart des Ideals) entstehen.

Alle diese Methoden zur Herstellung von Komik haben den gleichen Zweck – sie zeigen eine Mechanisierung des Lebens: „Man nimmt ein System von Handlungen und Beziehungen, wiederholt es tel quel oder stellt es auf den Kopf oder versetzt es als Ganzes in ein anderes System, mit dem es sich teilweise überschneidet.“⁴¹

Wort und Situationskomik münden in die Charakterkomik. „Steifheit, Automatismus, Zerstreuung, Ungeselligkeit greifen [...] ineinander über, und aus dem Gemisch setzt sich die Charakterkomik zusammen.“⁴²

Während Tragödienfiguren eng mit ihrem Handeln verknüpft sind, können die typisierten Figuren der Komödie, ohne an Komik zu verlieren, in eine andere Handlung verpflanzt werden. Sie erhalten ihren Charakter durch ihre Gesten, Haltungen, Bewegungen und Reden.

Die Handlung ist gewollt, auf jeden Fall bewusst; die Geste entzieht sich dem Bewusstsein, sie ist automatisch. [...] Wird also unsere Aufmerksamkeit nicht mehr auf die Tat, sondern auf die Geste gelenkt, so sind wir in der Komödie.⁴³

Die komische Gestalt ist ein Typ, zu dem die Zuschauer eine völlig andere Haltung haben als zu einem Helden der Tragödie. Dieser Typ lässt eine völlige Einfühlung nicht zu, er ist durch Beobachtung und aus der Distanz geschaffen. Dabei bleiben diese Beobachtungen an der Oberfläche. „Allzu tief in die Persönlichkeit eindringen, die äußere Wirkung auf allzu intime Ursachen zurückführen, hieße die Komik einer Wirkung aufs Spiel setzen und letzten Endes preisgeben.“⁴⁴ Voraussetzungen für die Charakterkomödie sind: „Ungeselligkeit der dargestellten Person,

³⁹ Bergson: *Das Lachen*. 81.

⁴⁰ Bergson: *Das Lachen*. 82.

⁴¹ Bergson: *Das Lachen*. 70.

⁴² Bergson: *Das Lachen*. 97.

⁴³ Bergson: *Das Lachen*. 94f.

⁴⁴ Bergson: *Das Lachen*. 109.

Empfindungslosigkeit des Zuschauers [...] [und] Automatismus. [...] Wirklich komisch ist nur, was automatisch vollbracht wird.“⁴⁵

Was das Lachen hervorheben und korrigieren möchte, das ist dieses Starre, Fixfertige, Mechanische im Gegensatz zum Beweglichen, immerfort Wechselnden und Lebendigen, es ist Zerstreuung im Gegensatz zur Aufmerksamkeit, Automatismus im Gegensatz zu freiem Handeln.⁴⁶

Die Charakterkomödien tragen ihre Laster schon im Titel: Der Geizige, der Menschenfeind, usw. Es bedarf keiner detaillierten Figur, mit der man sich identifizieren kann, sondern einen allgemeinen Typ, der diese Fehler in einem ewigen Automatismus vor sich herträgt. Genauso wie bestimmte Charaktereigenschaften – Bergson führt die Eitelkeit als besonders bezeichnend an („der spezifisch lächerliche Charakterfehler [ist] die Eitelkeit, das spezifische Heilmittel gegen Eitelkeit [ist] das Lachen“⁴⁷) – können aber auch gesellschaftliche Rahmen, beispielsweise Berufe Komik herbeiführen. Bergson spricht von der „Beruflichen Verhärtung“. Dabei ist die komische Gestalt „so eng in den starren Rahmen ihrer Tätigkeit gezwängt, daß sie sich darin nicht mehr bewegen und vor allem nicht mehr erschüttern lassen kann [...]“⁴⁸.

Wir haben erklärt, daß die komische Gestalt aus geistigem oder charakterlichem Trotz, aus Zerstreuung, aus Automatismus sündigt. Der Komik liegt eine Versteifung zugrunde, die bewirkt, daß jemand stur seinen Weg verfolgt, auf niemanden hört und nichts hören will.⁴⁹

Damit hängt eine weitere Spielart von Komik zusammen: Das Absurde. Hier muss sich die Wirklichkeit der Phantasie unterordnen, ein eingeschlagener Weg wird stur verfolgt. Die Logik des Absurden vergleicht Bergson mit der Logik des Traums. „Die komische Absurdität hat die gleiche Beschaffenheit wie der Traum.“⁵⁰

⁴⁵ Bergson: *Das Lachen*. 96.

⁴⁶ Bergson: *Das Lachen*. 86.

⁴⁷ Bergson: *Das Lachen*. 112.

⁴⁸ Bergson: *Das Lachen*. 114.

⁴⁹ Bergson: *Das Lachen*. 117f.

⁵⁰ Bergson: *Das Lachen*. 118.

2.2. Michail Bachtin: Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur

Die groteske Gestalt des Leibes

Ausgehend von der Groteske beschäftigt sich Bachtin zunächst mit dem grotesken Leib.

Für die Groteske gewinnen allerlei Auswüchse und Abzweigungen besondere Bedeutung, die den Leib außerhalb des Leibes fortsetzen, die ihn mit anderen Leibern oder mit der nichtleiblichen Welt verbinden.⁵¹

Der groteske Leib ist niemals ein abgeschlossener, individueller Leib. Seine Merkmale sind die Übertreibung des Leibes, seine Vermischung mit tierischen oder dinglichen Zügen, das Überschreiten der Grenzen des Leibes, Auswüchse des Körpers. Die Körperteile, die dieses Überschreiten zulassen, zählen damit zu den wichtigsten in der Groteske. Im Gesicht sind das vor allem der Mund, die Nase, aber auch hervorquellende Augen. Generell hat aber der Unterleib die führende Rolle des grotesken Leibes inne.

Alle diese hervorstehenden oder offen stehenden Körperteile werden dadurch bestimmt, daß in ihnen die Grenzen zwischen Leib und Leib und Leib und Welt im Zuge eines Austausches und einer gegenseitigen Orientierung überwunden werden.⁵²

Der groteske Leib ist nie abgeschlossen, er ist immer im Werden, daraus „geht hervor, daß die groteske Gestalt im Grunde einen zweileibigen Leib aufbaut“⁵³. Der Tod und die Geburt gehen in diesem Leib ineinander über, der groteske Körper überschreitet Grenzen. „Außerdem schlingt dieser Leib die Welt in sich hinein und wird selber von der Welt verschlungen.“⁵⁴

Die „wesentlichen Ereignisse des Lebens“ – Essen, Trinken, Ausscheidungen, Schwangerschaft, Geburt, Krankheiten, Altern, Tod, Zerteilung u.v.m. bezeichnet Bachtin als „Akte des Körper-Dramas“⁵⁵. Diese Ereignisse finden an den Grenzen des Körpers statt, sie verbinden den Körper mit der Welt und mit anderen Körpern und sind gleichzeitig auch eine Verbindung von Leben und Sterben: „In allen diesen Vorgängen des Körper-Dramas sind Lebensanfang und Lebensende untrennbar ineinander verflochten.“⁵⁶

⁵¹ Bachtin: *Literatur und Karneval*. 16.

⁵² Bachtin: *Literatur und Karneval*. 17.

⁵³ Bachtin: *Literatur und Karneval*. 18.

⁵⁴ Bachtin: *Literatur und Karneval*. 16.

⁵⁵ Vgl. Bachtin: *Literatur und Karneval*. 17.

⁵⁶ Bachtin: *Literatur und Karneval*. 17.

Bachtin setzt die Groteske in engem Zusammenhang mit der volkstümlichen Lachkultur und dem karnevalistischen Weltempfinden. Er sieht in der Groteske nicht das Unheimliche und Verfremdete, sondern vielmehr das Fröhliche und Befreiende:

Alles, was in der gewöhnlichen Welt Furcht einflößte, verwandelte sich in der Welt des Karnevals in einen fröhlichen Popanz. [...] Nur in einer Welt ohne Furcht ist jenes hohe Maß an Freiheit möglich, das dem Grotesken eignet.⁵⁷

Die drei wichtigsten Merkmale der Lachkultur sind der universelle Charakter des Lachens, die Freiheit des Lachens und die Überwindung der Furcht durch das Lachen.

Dieses Lachen orientiert sich immer am Ganzen, es baut selbst eine ganze eigene Welt auf:

Das Lachen spart das Hohe nicht aus – es richtet sich sogar vornehmlich auf dieses Hohe. Es richtet sich überdies nicht auf Teile und Details, sondern auf das Ganze, das Allumfassende. Das Lachen baut sich gleichsam seine Gegenwelt gegen die offizielle Welt, seine Gegenkirche gegen die offizielle Kirche, seinen Gegenstaat gegen den offiziellen Staat.⁵⁸

Der Universalismus des Lachens findet sich am deutlichsten in den brauchtümlichen Formen des Karnevals und in der mittelalterlichen Lachkultur, in dem das „Körper-Drama“⁵⁹ eine wichtige Rolle spielt.

Das zweite Hauptmerkmal ist die Freiheit des Lachens. Diese Freiheit beschränkte sich zwar auf bestimmte Feiertage, aber „für kurze Zeit trat das Leben aus seiner üblichen, gesetzlich festgelegten und geheiligten Bahn und betrat den Bereich der utopischen Freiheit“⁶⁰. Für eine festgelegte Zeit traten die Gesetze außer Kraft. Der Leib war nicht an moralische Normen und gesellschaftliche Regeln gebunden. Angst und Bedrückung wichen zurück, alles Bedrohliche des täglichen Lebens wird durch das Lachen – wenn auch kurzzeitig – aufgehoben. „Das Lachen verfügt über keine Verbote und Einschränkungen. Macht, Gewalt, Autorität sprechen niemals die Sprache des Lachens.“⁶¹ Diese Aufhebung des offiziellen und autoritären Ernstes durch das Lachen setzt eine Überwindung der Furcht voraus.

Drittes Merkmal des Lachens ist daher die Überwindung der Furcht. Sie geht mit der „Verbindung des Lachens mit der nichtoffiziellen Wahrheit des Volkes“⁶² einher. Das Lachen ist ein Sieg über die Furcht. Die Furcht vor Gott und der Macht der Menschen, die Furcht vor Geboten und Verboten im Diesseits, die Furcht vor der Hölle im

⁵⁷ Bachtin: *Literatur und Karneval*. 26.

⁵⁸ Bachtin: *Literatur und Karneval*. 32.

⁵⁹ Siehe oben

⁶⁰ Bachtin: *Literatur und Karneval*. 33.

⁶¹ Bachtin: *Literatur und Karneval*. 35.

⁶² Bachtin: *Literatur und Karneval*. 35.

Jenseits. Durch das Lachen und die damit einhergehende Überwindung dieser Furcht wird die Wahrheit über die Welt und die Macht aufgedeckt. Träger dieser Wahrheit ist oft der Narr.

Der Sieg über die Furcht geht aus der Groteske hervor, respektive aus dem grotesken Leib. Die Menschen empfinden die „Unaufhörlichkeit des Lebens auf dem öffentlichen Festplatz, in der Karnevalsmenge“⁶³.

Das scharfe Empfinden des Sieges über die Furcht ist ein wesentliches Moment des mittelalterlichen Lachens. Dieses Empfinden drückt sich in einigen Eigentümlichkeiten der Lachgestalten des Mittelalters aus. In ihnen ist stets die besiegte Furcht gegenwärtig: in der Form des abstoßend Komischen, in der Form umgestülpter Symbole der Macht und Gewalt, in den komischen Gestaltungen des Todes, in der fröhlichen Zerstückelung. Alles Bedrohliche wird ins Komische gekehrt.⁶⁴

Es ist ein Spiel mit dem Entsetzlichen und Furchtbaren, in dem sich das Furchtbare ins Fröhliche verwandelt. Der Übergang von der Furcht zum Fröhlichen ist nicht klar zu bestimmen, „der Sieg über die Furcht ist nicht deren abstrakte Beseitigung. Der Furcht wird ihr Nimbus genommen, sie geht in Fröhlichkeit über“⁶⁵.

Die groteske Welt – Umstülpen der Welt

Die Groteske bietet die Möglichkeit einer anderen Welt und Weltordnung mit anderer Logik. Grenzen der bestehenden Welt werden aufgebrochen, die groteske Welt ist eine Welt ständiger Neuschöpfung. So wie auch der groteske Leib ist sie immer im Werden begriffen, nie und nirgends abgeschlossen. „Die Relativität des Bestehenden ist in der Groteske stets eine fröhliche Relativität. In der Groteske herrscht immer die Freude des Wechsels, mag diese Freude und Fröhlichkeit auch reduziert sein“⁶⁶.

Die groteske Welt zeigt sich besonders im Karneval:

„Das karnevalistische Leben ist ein Leben, das aus der Bahn des Gewöhnlichen herausgetreten ist. Der Karneval ist die umgestülpte Welt.“⁶⁷

In der grotesken Welt handelt es sich nie um Normen und Normbrüche, über die gelacht wird – die Komik der Groteske findet jenseits jeglicher Normen statt. Das groteske Lachen definiert Bachtin als das „fröhliche, befreiende, wiedergebärende, das schöpferische Lachen“⁶⁸. Dieses Lachen grenzt er scharf ab vom rein unterhaltenden

⁶³ Bachtin: *Literatur und Karneval*. 37.

⁶⁴ Bachtin: *Literatur und Karneval*. 35f.

⁶⁵ Bachtin: *Literatur und Karneval*. 36.

⁶⁶ Bachtin: *Literatur und Karneval*. 27.

⁶⁷ Bachtin: *Literatur und Karneval*. 48.

⁶⁸ Bachtin: *Literatur und Karneval*. 30.

Lachen und vom satirischen Lachen – „im Grunde ein lachfeindliches, rhetorisches Lachen [...]: ernsthaft und belehrend“⁶⁹.

Dem grotesken Lachen liegt *das Karnevaleske Weltempfinden* zugrunde.

Ausgehend vom karnevalistischen Leben des Mittelalters beschreibt Bachtin das damit einhergehende karnevaleske Weltempfinden als zutiefst ambivalent: Einerseits ist es von einer niemals endenden schöpferischen Umwälzung geprägt, andererseits geht damit auch der Verlust der bestehenden Ordnung und der bestehenden Werte einher. Nichts hat Bestand, alles ist immer im Werden. Vor dem Lachen relativiert sich die ganze Welt. Entstehen und Vergehen sind eng verbunden. Im Karneval findet diese Ambivalenz ihren Ausdruck in der Wahl und im anschließenden Stürzen des Karnevalskönigs – „Im Brauch der Erhöhung und Erniedrigung des Karnevalskönigs finden wir den Kern des karnevalistischen Weltempfindens: das Pathos des Wechsels und der Veränderung, des Todes und der Erneuerung.“⁷⁰ Bejahung und Verneinung wechseln sich ab. Absolute Behauptungen und generelle Beständigkeit sind dem Karneval fremd, im Gegenteil: der Karneval feiert den beständigen Wechsel. Ausdruck dieser Ambivalenz sind die karnevalistischen Gestalten, die oft als Paare auftreten. Gebildet sind sie nach dem Prinzip des Kontrasts (groß-klein, dick-dünn, alt-jung) oder dem der Identität (Doppelgänger). Diese Gestalten vereinigen in sich „alle Polaritäten des Wechsels und der Krise: Geburt und Tod [...], Segnung und Verfluchung [...], Lob und Schelte, Jugend und Alter, Oben und Unten, Gesicht und Gesäß, Torheit und Weisheit“⁷¹. Signifikant ist aber auch die umgekehrte Verwendung von Gegenständen: Haushaltsgeräte werden als Waffen eingesetzt, Töpfe finden sich als Kopfbedeckung, die Kleidung wird umgestülpt.

„Hierin äußert sich die karnevalistische Kategorie der Exzentrizität. Man geht vom Gewöhnlichen und allgemein Üblichen ab, das Leben verlässt seine eingefahrene Bahn.“⁷²

Exzentrizität ist eine der vier Kategorien, die Bachtin für den Karneval anführt: Familiarisierung, Exzentrizität, karnevalistische Mesalliance und Profanation.

⁶⁹ Bachtin: *Literatur und Karneval*. 30.

⁷⁰ Bachtin: *Literatur und Karneval*. 50.

⁷¹ Bachtin: *Literatur und Karneval*. 53.

⁷² Bachtin: *Literatur und Karneval*. 53.

Das karnevalistische Lachen entsteht durch die Aufhebung der Distanz zwischen den Menschen, an ihre Stelle tritt der „freie, intim familiäre, zwischenmenschliche Kontakt“⁷³:

Der Karneval bildet in einer konkret-sinnlichen, in einem Mischbereich von Realität und Spiel erlebten Form einen neuen Modus der Beziehung von Mensch zu Mensch aus, der sich den allmächtigen sozialhierarchischen Beziehungen des gewöhnlichen Lebens entgegensetzt. Benehmen, Geste und Wort lösen sich aus der Gewalt einer jeden hierarchischen Stellung [...] von der sie außerhalb des Karnevals voll und ganz bestimmt wurden. Sie werden exzentrisch und deplatziert vom Standpunkt der Logik des gewöhnlichen Lebens.⁷⁴

Die karnevalistische Mesalliance geht mit der Familiarisierung einher, „die freie familiäre Beziehung ergreift alles: alle Werte, Gedanken, Phänomene und Dinge“⁷⁵. Die Schranken der Hierarchie, der Trennung und des Gegensatzes werden durchbrochen:

Alles, was durch die hierarchische Weltanschauung außerhalb des Karnevals verschlossen, getrennt, voneinander entfernt war, geht karnevalistische Kontakte und Kombinationen ein. Der Karneval vereinigt, vermengt und vermählt das Geheiligte mit dem Profanen, das Hohe mit dem Niedrigen, das Große mit dem Winzigen, das Weise mit dem Törichtem.⁷⁶

Normen verlieren ihre Wertigkeit, die hierarchische Ordnung der Welt gilt nicht mehr, das herkömmliche Leben wird umgestülpt.

2.3. Peter L. Berger: *Erlösendes Lachen. Das Komische in der menschlichen Erfahrung*

In seinem 1997 unter dem Titel „Redeeming Laughter“ erschienenen Werk stellt der Soziologe Peter L. Berger die Frage, was Komik denn eigentlich sei.

Dieses Buch ist eine ausgedehnte Reflexion über das Wesen des Komischen als eine entscheidende menschliche Erfahrung. Sein hauptsächlicher Argumentationsgang lässt sich knapp zusammenfassen: Humor – das heißt: die Fähigkeit etwas als komisch wahrzunehmen – ist universell; es hat keine menschliche Kultur ohne diesen Faktor gegeben. [...] Gleichzeitig gibt es zu verschiedenen Zeiten und in verschiedenen Gesellschaften enorme Unterschiede in dem, was den Menschen komisch erscheint, und was sie tun, um Komik zu erzeugen. Anders ausgedrückt: Komik ist eine anthropologische Konstante *und* historisch relativ. Doch hinter aller Relativität liegt

⁷³ Bachtin: *Literatur und Karneval*. 48.

⁷⁴ Bachtin: *Literatur und Karneval*. 48.

⁷⁵ Bachtin: *Literatur und Karneval*. 49.

⁷⁶ Bachtin: *Literatur und Karneval*. 49.

*etwas, von dem man glaubt, daß der Humor, das Gefühl für Komik, es wahrnimmt. Genau das ist das Phänomen des Komischen [...].*⁷⁷

Etwas als komisch wahrnehmen zu können ist eine menschliche Eigenschaft. In unterschiedlichen Gesellschaften, zu verschiedenen Zeiten, werden aber durchaus nicht dieselben Faktoren als komisch empfunden. Trotzdem scheint das Wahrnehmen von Komik tief im Menschen verwurzelt zu sein.

Berger nähert sich dem Phänomen der Komik auf unterschiedliche Weisen. Im ersten Teil seines Werkes „Anatomie des Komischen“ versucht er über die Wege der Philosophie, Psychologie, Physiologie und über gesellschaftliche Konstruktionen an die Komik heranzugehen. Er zitiert dabei viele Werke, die sich mit Komik beschäftigt haben und gibt einen Abriss der Geschichte der Beschäftigung mit diesem Thema. Allein der Umstand, dass Menschen über Jahrhunderte hinweg versucht haben, festzustellen, was Komik denn eigentlich sei, zeigt, wie schwer sie zu fassen ist.

Peter L. Berger grenzt die Erfahrung des Komischen als eine Sonderstellung im Leben der Menschen ab. Dafür verwendet er Überlegungen aus der Soziologie, genauer von Alfred Schütz:

Ein wesentlicher Beitrag von Schütz war seine Abgrenzung verschiedener Sektoren dessen, was die Menschen als Realität erleben; [...] Sein besonderes Interesse galt der Beziehung zwischen der Alltagsrealität, die er als „dominante Wirklichkeit“ (paramount reality) bezeichnete und jenen Einschlüssen innerhalb der Alltagswelt, die er „geschlossene Sinnbereiche“ (finite provinces of meaning) nannte.⁷⁸

Diese so genannten Sinnbereiche unterscheiden sich in der Erwartungshaltung und sie besitzen einen eigenen „Wirklichkeitsakzent“⁷⁹. Als Beispiele können Religion, ästhetische Erfahrungen und der Traum genannt werden. Vor allem das Beispiel des Traumes lässt den Unterschied zur so genannten Alltagsrealität erkennen: Im Traum gelten andere Regeln, eine andere Logik und – solange geträumt wird, ist der Traum für den Träumenden wirklich. Das Aufwachen ist dann oft ein Sprung von einer Realität in eine andere. Berger vergleicht nun den Traum mit dem Witz. Beide sind geschlossene Welten mit eigener Logik, beide enden durch einen „kleinen Schock“⁸⁰ – beim Traum wacht man auf, der Witz endet mit der Pointe und dem Gelächter.

Meist aber wird das Komische auf eine weniger totale, weniger eindeutig umgrenzte Art erlebt. Es erscheint im Alltag, verwandelt diesen momentan und verschwindet rasch

⁷⁷ Berger, Peter L.: *Erlösendes Lachen*. Xf.

⁷⁸ Berger: *Erlösendes Lachen*. 8.

⁷⁹ Vgl. Berger: *Erlösendes Lachen*. 9.

⁸⁰ Berger: *Erlösendes Lachen*. 9.

wieder. Es kann auch eine Art Subtext innerhalb des Alltags sein, eine Pianissimo-Begleitung der ernsthaften Motive, um die man sich im „wirklichen Leben“ zu sorgen hat. Das Komische ist also unbedingt ein geschlossener Sinnbereich im Sinne von Schütz, doch einer mit durchaus besonderen Zügen.⁸¹

Bisher wurde das Komische als ein Teilbereich des Alltagslebens behandelt. Zusätzlich birgt das Komische aber immer auch eine potenzielle Bedrohung der sozialen Ordnung. Die Komik erscheint in verschiedensten Abstufungen – „von harmlos-unschuldigem Humor bis zur grotesken Umstülpung aller akzeptierten Regeln. Die Skala reicht von einem milden Witz bis zur beißenden Satire. [...] Schließlich gibt es das, was man traditionell als „Narrheit“ bezeichnet, und was die ganze Welt auf den Kopf stellt.“⁸²

Im zweiten Teil *Ausdrucksformen des Komischen* versucht Berger eine Einteilung der verschiedenen Erscheinungsformen zu tätigen:

1. Komik als Ablenkung: Gutmütiger Humor

„Gutmütiger“ Humor [...], wie ich das Phänomen nennen möchte [...] ist am einfachsten *ex negativo* zu definieren. Im Gegensatz zum Esprit, zum prononcierten Witz, stellt er keine großen intellektuellen Ansprüche. Im Gegensatz zu Ironie und Satire greift er nichts an. Im Gegensatz zu den extravaganten Schöpfungen der Narrheit errichtet er keine Gegenwelt. Er ist harmlos; unschuldig sogar.⁸³

Diese Art von Humor kommt häufig im Alltagsleben vor, ohne bewusst geschaffen werden zu müssen. Er steht nicht außerhalb der normalen Welt, sondern mildert und schenkt Vergnügen. Er zeigt sich „als momentane Unterbrechung der nüchternen Lebenstätigkeiten. Er ist eine spontane Reaktion auf die Widersprüchlichkeit einer Alltagssituation“⁸⁴. Selbstverständlich kann auch der gutmütige Humor bewusst geschaffen werden. Berger gibt als Beispiel ein kleines Mädchen an, das sich als ihre Mutter verkleidet und damit ihre Verwandten unterhält, diese zum Lachen bringt. Erst dann, wenn der „gutmütige Humor bewusst produziert wird, kann er einen „geschlossenen Sinnbereich“ schaffen [...]. Er ist dem Alltagsleben sehr nahe, wenn er aus ihm auch alles entfernt, was schmerzhaft oder bedrohlich ist“⁸⁵. Beinahe jedes kleine Lachen im Alltag, ob allein oder in einer Gruppe, ist dieser Art von Humor zuzurechnen. Er schadet niemandem, verspottet nicht und will auch nichts deutlich,

⁸¹ Berger: *Erlösendes Lachen*. 13.

⁸² Berger: *Erlösendes Lachen*. 78.

⁸³ Berger: *Erlösendes Lachen*. 116.

⁸⁴ Berger: *Erlösendes Lachen*. 117.

⁸⁵ Berger: *Erlösendes Lachen*. 117.

respektive erkenntlich machen. Dieser Humor unterhält, sofern man einen Sinn dafür hat und ihn nicht als trivial ablehnt, in allen Lebenslagen.

Peter L. Berger führt drei Beispiele an: P.G. Wodehouse, Will Rogers und Franz Lehár. Sicherlich sehr unterschiedlich in ihrem Werk, aber verbunden durch den Humor:

Wodehouse erschafft in seinem Werk eine irrealer Welt ohne große Sorgen, oder Leidenschaften, aber mit einer Bevölkerung komischer Figuren, die in ihrer eigenen Logik agieren. Will Rogers befasst sich mit der realen Welt, doch seine Kommentare sind bestimmt durch gutmütigen Humor. Franz Lehárs „Die lustige Witwe“ erhält die komische Wirkung durch die Spannung zwischen der Musik und dem Libretto. Damit erzeugt Lehár ein leichtes Lebensgefühl im Sinne von Bergers „gutmütigem Humor“.

Sie sind weit entfernt von der dionysischen Narrheit. Sie bedrohen weder die soziale Ordnung noch die dominante Wirklichkeit des Alltagslebens. Sie schenken dem Rezipienten eine Erholung von dessen Sorgen, eine harmlose Ablenkung, von der man erfrischt zu den Geschäften des Lebens zurückkehren kann. Doch herrscht auch hier eine Art Magie [...].⁸⁶

2. *Komik als Trost: Tragikomik*

Das Tragikomische lässt sich beschreiben als das, was Lachen unter Tränen weckt. Die Tragikomödie ist abgeklärt, verzeihend. Sie führt keine profunde Katharsis herbei, doch ist sie trotzdem bewegend. Vor allem ist sie trostreich.⁸⁷

Das Tragikomische mildert die schwarzen Momente des Lebens mit Hilfe von Komik. Dabei ist es nicht die Aufgabe der Komik, Zusammenhänge erkennbar zu machen, um eine Änderung der Situation herbeizuführen. Entscheidend ist das durch Komik hervorgerufene Lachen und der damit einhergehende Trost. Die Tragikomik grenzt sich stark ab vom so genannten schwarzen Humor und von der Groteske. Das Thema des Tragischen ist die Grundlage für alle drei Formen. Während aber der schwarze Humor dem Tragischen trotzt und die Groteske das Tragische in eine absurde Welt übersetzt, bleibt in der Tragikomik das Tragische vorhanden und ändert sich als solches auch nicht.

So wie der gutmütige Humor, der alle Tragik ausblendet, findet sich auch die Tragikomik immer wieder im Alltagsleben. Sie macht manche Situationen erträglicher, auch ohne sie zu verändern. Oft entsteht Tragikomik durch die Widersprüchlichkeit

⁸⁶ Berger: *Erlösendes Lachen*. 136.

⁸⁷ Berger: *Erlösendes Lachen*. 137.

von Anspruch und Realität. Als überragende Figuren dieses Typs von Humor gibt Berger Charlie Chaplin und Don Quijote an – eigentlich traurige Clowns, die doch immer wieder zum Lachen reizen.

Im Besonderen geht Berger auf Werke von Scholem Alejchem und Isaac Bashevis Singer ein. Diese Beispiele sind sowohl traurig und ernst, aber sie kitzeln auch den Nerv, der uns lachen lässt.

3. *Komik als Spiel des Intellekts: Jeux d'Esprit*

Der Intellekt ist stets bei der komischen Erfahrung beteiligt. Wenn man Witz – im Sinne von Esprit, von geistvoller Pointierung, von Witzigkeit [...] als intellektuell anspruchsvollen Humor versteht, dann ist ein Anteil von Witz an allen Erfahrungen des Komischen beteiligt.⁸⁸

So wie auch vorher schon Bergson bekräftigt Berger die Notwendigkeit des Intellekts bei allen Erfahrungen des Komischen. Der Witz ist „ein Spiel von Intellekt und Sprache“⁸⁹:

Der Witz verwendet immer das Paradoxon und die Ironie. Er fügt paradox solche Elemente der Wirklichkeit zusammen, die in der „ernsten“ Auffassung als separat gelten. Er verbirgt seine Intentionen ironisch – sagt etwas und meint damit etwas anderes. Paradox und Ironie müssen nicht notwendigerweise komisch sein, doch sind sie unvermeidlich an der Erfahrung des Komischen beteiligt, [...].⁹⁰

Der Witz, als eine kurze Geschichte mit einer komischen Schlusspointe, bedient sich der Knappheit der Worte und der unerwarteten Pointe. Witze verknappen komplexe Situationen und haben dadurch Erkenntniswert. Berger vertritt die Meinung, dass wir in Witzen „einer kognitiven Intention [begegnen]: Die Pointe erhebt den Anspruch, eine Einsicht zu vermitteln.“⁹¹ Es ist aber nicht das erklärte Ziel des Witzes, dass diese neue Einsicht Gültigkeit besitzt oder Wahrheit enthüllt. Als Beispiel nennt Berger die zahlreichen Witze auf Kosten von Rasse oder Religion, von denen er einige zitiert.

Wenn der Witz Ironie verwendet (was die meiste Zeit geschieht), dann will er entlarven, herabsetzen, demaskieren. Er will die Illusionen (oder meinetwegen das falsche Bewußtsein oder die Verlogenheit) der Gesellschaft aufzeigen. Doch führt diese Prozedur nicht notwendigerweise zu einer Weltsicht, die gültiger wäre als die entlarvte.⁹²

⁸⁸ Berger: *Erlösendes Lachen*. 160.

⁸⁹ Berger: *Erlösendes Lachen*. 160.

⁹⁰ Berger: *Erlösendes Lachen*. 160.

⁹¹ Berger: *Erlösendes Lachen*. 161.

⁹² Berger: *Erlösendes Lachen*. 180.

Doch stellt Berger fest, dass der Witz „eine Einsicht in die Wirklichkeit *insgesamt*“⁹³ ermöglicht:

Auf der einfachsten Ebene ist es die Erkenntnis, daß die Dinge nicht so sind, wie sie scheinen, was impliziert, dass sie ganz anders sein könnten, als man gemeinhin annimmt. Das Komische allgemein und der Witz als seine intellektuell anspruchsvollste Form im besonderen markieren eine Distanz zur Welt und zu deren offiziellen Legitimierungen. Das intellektuelle Spiel des Witzes läßt sich am besten aus sozialer Marginalität heraus spielen, sei diese nun zugewiesen [...] oder frei gewählt [...]. Diese Marginalisierung hat jedoch eine eigenartige Dialektik. Das marginale Individuum vermag durch die Magie seines Witzes die Welt, die es aufs Korn nimmt, wiederum zu marginalisieren. Sie ist nun nicht länger die Welt, nur noch eine Welt, und dazu eine lächerliche. Diese Marginalisierung (oder, wie man auch sagen könnte, Relativierung) der Welt ist es, die den Witz gefährlich und tendenziell subversiv macht, selbst wenn die Person, die ihn hervorbringt, das zunächst gar nicht im Sinn hat. Das Komische allgemein und der Witz auf seine intellektuelle Manier im Besonderen enthüllen die Doppelbödigkeit der Welt – ihre vielfältigen Wirklichkeiten, ihre Dichotomie von Fassade und Hintergrund, tatsächlich überhaupt die Fragilität dessen, was uns als Realität erscheint. Witz entlarvt und gibt preis. Meist ist dies eine sozusagen soziologische Übung. Das heißt: Der Witz richtet sich gegen die Einbildungen und Eitelkeiten bestimmter sozialer Institutionen, Konventionen oder Gebräuche.⁹⁴

Durch den Witz, aber auch durch andere Arten von Komik, entstehen neue und andere Wirklichkeiten. Diese Erkenntnis kann Witze gefährlich für die bestehende Gesellschaft machen, insbesondere deshalb, weil sie eine Distanz zur Alltagswelt schaffen, beziehungsweise aus der Distanz geschaffen werden. Dadurch werden die Welt und ihre Sitten relativiert.

Beispiele aus der Literatur sind in diesem Kapitel Oscar Wilde und H. L. Mencken. Sie bedienen sich nicht nur des Witzes, sondern auch einer anderen Form mit knapper Formulierung – dem Aphorismus.

In den Werken von Wilde und Mencken finden sich jede Menge Aphorismen und witzige Formulierungen, die sich als „witzige Distanziertheit“⁹⁵ zeigen. Beide nehmen eine Haltung außerhalb der Gesellschaft an, Berger nennt sie „angemessene Beispiele des desinteressierten Witzes, des Komischen als eines reinen Spiels des Intellekts“.⁹⁶ Wildes Witze finden sich vor allem in den Dialogen seiner Figuren, Mencken war „am besten in Beschreibungen, ob nun von einzelnen Personen, Gruppen oder komplizierteren Situationen“⁹⁷. Beide verbindet ihre Distanz zur Gesellschaft und

⁹³ Berger: *Erlösendes Lachen*. 181.

⁹⁴ Berger: *Erlösendes Lachen*. 181f.

⁹⁵ Vgl. Berger: *Erlösendes Lachen*. 166.

⁹⁶ Berger: *Erlösendes Lachen*. 166.

⁹⁷ Berger: *Erlösendes Lachen*. 174.

„nicht zuletzt eine gewisse Boshaftigkeit“⁹⁸.

4. *Komik als Waffe: die Satire*

Die Satire ist, grob gesagt, der Gebrauch von Komik für Angriffszwecke. Wenn man von dieser groben Definition ausgeht, dann ist Satire in fast allen komischen Ausdrucksweisen gegenwärtig. Sie kann als Färbung komischer Kommunikation zeitweise hervortreten und wieder verblassen, und sie kann zumindest momentan in den harmlosesten Formen von Komik auftauchen.⁹⁹

Berger schreibt weiter, dass es nötig ist, die Definition der Satire enger zu fassen, da sie nach obiger Definition sogar im gutmütigen Witz und in vielen komischen Situationen des Alltagslebens hervortritt. Er bestimmt daher Satire als „Komik, die einem Angriff dient, der Teil eines weltanschaulichen Programms des Satirikers ist“, bzw. dass in der „Satire die aggressive Absicht zum zentralen Motiv komischen Ausdrucks wird“¹⁰⁰. Diese Definition von Satire unterscheidet sie damit grundlegend von den bisher besprochenen Zugängen. Während der Witz zwar bösartig sein kann, aber nicht muss, erscheint die Satire als eine Art Waffe, mit deren Hilfe Ziele verfolgt werden können. Ähnlich wie auch schon der Witz bei Wilde und Mencken greift sie die Gesellschaft, Institutionen, Religion, oder politische Gruppen an; dabei ist der „Gefühlstenor [...] typischerweise boshaft, selbst wenn das Motiv des Angriffs dieses oder jenes hohe Prinzip ist. Darin unterscheidet sich die Satire klar vom Witz. Man kann witzig und gütig zugleich sein [...]. Gütige Satire ist ein Oxymoron“¹⁰¹.

Berger beruft sich auf die Begriffsbildung nach Northrop Frye, die die Satire als „militante Ironie“¹⁰² charakterisiert. Diese Definition ist nicht sehr verschieden von der obigen, wenngleich das Wort militant noch etwas schärfer ist und somit den Kampf und den Angriff der Satire betont.

Frye nennt eine Reihe von wesentlichen Elementen der Satire: phantastische, oft groteske Verfremdung; ein auf Grund moralischer Normen gewonnener Standpunkt; ein konkretes Ziel des Angriffs. Er betont auch, daß Satire immer von einem speziellen Publikum abhängt, in einem speziellen sozialen Kontext: Satiriker und Publikum müssen sich einig sein können in der Ablehnung des Gegenstands des Angriffs. [...] Dagegen ist es nicht notwendig, daß das Publikum von vornherein die Meinung des Satirikers teilt. Satire kann quasi erzieherisch wirken [...].¹⁰³

⁹⁸ Vgl. Berger: *Erlösendes Lachen*. 173.

⁹⁹ Berger: *Erlösendes Lachen*. 185.

¹⁰⁰ Berger: *Erlösendes Lachen*. 185.

¹⁰¹ Berger: *Erlösendes Lachen*. 185.

¹⁰² Vgl. Berger: *Erlösendes Lachen*. 186.

¹⁰³ Berger: *Erlösendes Lachen*. 186.

Das bedeutet nun auch, dass Satire eng an eine Gesellschaft geknüpft ist. Das Publikum muss Anspielungen erkennen. Es ist schwer, eine Satire zu erkennen, wenn man die dabei angegriffenen Personen und Werte nicht kennt. Dieser enge gesellschaftliche Kontext gibt der Satire etwas „Flüchtig-Vergängliches“¹⁰⁴. Sie ist zeitgebunden, aber dennoch mit etwas Anstrengung auch in einem anderen Kontext zu erkennen. Hierzu nennt Berger einige Namen von Satirikern wie Archilochos, Aristophanes, Shaw, Wolfe und Orwell. Obwohl zu einer früheren Zeit entstanden, ist es dennoch möglich, die Satire zu erkennen. Während die Satire in ihren Anfängen (Archilochos) eine „reine Beleidigung, mit einer bis zum Fluch gesteigerten Intensität“¹⁰⁵ war, gilt sie heute als Kunstform, die allerdings „in gewissem Sinne [...] immer ein Fluch [ist], und ihre Wirkungen auf die angegriffenen Personen können zerstörerisch sein“¹⁰⁶.

Die Satire findet ihren Ausdruck in der Karikatur, in der Parodie, im Drama, in Essays und in Flugschriften. Die knappste Form der Satire ist, wie auch beim Witz, der Aphorismus.

Als wichtigsten Satiriker nennt Berger Karl Kraus. Seine herausgegebene Zeitschrift „Die Fackel“ und sein Werk „Die letzten Tage der Menschheit“ sind voll von Satire und Polemik.

[...] das Stück enthält Beispiele für jede erdenkliche [...] Form von Satire – direkte satirische Abbildung in Szenen, die tatsächliche Vorfälle nur ganz wenig, aber um so bedeutsamer verfremden; Parodie; Zitate realer Texte; kontrastierende Montage von zwei Zitaten nebeneinander; Erfindung satirischer Prototypen – schließlich [...] eine sozusagen apokalyptische Satire. Ganz abgesehen von seinem Inhalt kann das Buch als eine Art Handbuch der satirischen Formen dienen.¹⁰⁷

Zu den bisher besprochenen vier Ausdrucksformen der Komik fügt Berger noch eine fünfte hinzu: die Narrheit. Narrheit ist eine Ausdrucksform, die in allen drei Teilen des Werks behandelt wird und somit einen besonderen Stellenwert eingeräumt bekommt.

5. Die ewige Wiederkehr der Narrheit

Die Rolle des Narren geht in der westlichen Zivilisation „bis auf die Antike zurück, insbesondere auf den Dionysoskult und seine spätere römische Adaption, die

¹⁰⁴ Vgl. Berger: *Erlösendes Lachen*. 186.

¹⁰⁵ Berger: *Erlösendes Lachen*. 187.

¹⁰⁶ Berger: *Erlösendes Lachen*. 187.

¹⁰⁷ Berger: *Erlösendes Lachen*. 187.

Saturnalien“¹⁰⁸. Später fanden sie sich unter dem fahrenden Volk, im Mittelalter schlüpften hauptsächlich ehemalige Mönche in die Narrenrolle. Der Narr stand immer am Rand der Gesellschaft und hatte dadurch auch eine besondere Freiheit. Ihm stand es zu, religiöse und weltliche Autoritäten zu verspotten.

Ein Zentralthema der Narrheit war die Umkehrung. Sie wurde buchstäblich an Sprache und Ritual vollzogen. [...] Überhaupt alles wurde bei den Auftritten der Narrheit umgekehrt – alle sozialen Unterschiede [...] und Hierarchien [...] wurden ausgelöscht, parodiert, umgekehrt. Im Spätmittelalter kam es zu der merkwürdigen Synthese von Narrheit und Tod, die sich in den karnevalistischen Totentänzen ausdrückt. Zijderveld bemerkt, daß Narrheit und Tod hier als die „beiden Gleichmacher“ erscheinen. Die Narrheit, die alle soziale Ordnung relativiert und untergräbt, deutet am Ende auf den Tod hin, der alle soziale Ordnung auslöscht.¹⁰⁹

Auch hier ist die Bedrohung der Alltagswirklichkeit und ihrer Werte wieder spürbar. Die Narrheit relativiert nicht nur alles, sie stülpt die Welt um. Später wurde das Narrentum professionalisiert und damit in seiner Bedrohung entschärft. Der Beruf des Hofnarren entstand, gleichzeitig verschwanden die Narren immer mehr von der Straße. Die Figuren der Narren verschwanden aber nicht gänzlich. Sie finden sich als Clowns, als Typen in der Commedia dell'arte und bis heute im Theater. Im Theater wird die Narrheit zeitlich begrenzt. Nach Ende der Vorstellung gelten wieder die Regeln der Gesellschaft, die Narrheit findet an einem bestimmten Ort und zu einer bestimmten Zeit statt. „Das Theater als Institution begrenzt dieses Element des Chaotischen streng – räumlich, zeitlich und durch die künstlerische Form“.¹¹⁰

Eine Form der Narrheit im Theater ist das absurde Theater mit seinen Stücken von Beckett, Ionesco, Genet und als Vorläufer Alfred Jarry. Die Stücke dieser Autoren gelten inzwischen quasi als Klassiker und haben ihren festen Platz in den Spielplänen.

Das Absurde stellt eine bizarre, groteske Wirklichkeit dar – eine Gegenwelt genau in dem Sinne, in welchem Zijderveld den Titel für seine Untersuchung der Narrheit gewählt hat: „Wirklichkeit in einem Spiegel“.¹¹¹

Die Stücke des absurden Theaters verkehren die Realität. Ihre Figuren zelebrieren mit großem Ernst lächerliche Rituale und Dialoge und attackieren die Sprache. Eine Sprache, die „einfach nicht in der Lage ist, das Absurde auszudrücken“¹¹².

Aber auch außerhalb des Theaters gibt es die Narren noch, ähnlich begrenzt wie im Theater, erscheinen sie alle Jahre wieder im Karneval.

¹⁰⁸ Berger: *Erlösendes Lachen*. 88.

¹⁰⁹ Berger: *Erlösendes Lachen*. 89.

¹¹⁰ Berger: *Erlösendes Lachen*. 95.

¹¹¹ Berger: *Erlösendes Lachen*. 208.

¹¹² Berger: *Erlösendes Lachen*. 209.

Der letzte Teil von Bergers Werk *Auf dem Weg zu einer Theologie des Komischen* beschäftigt sich noch einmal mit der Narrheit – besonders mit den heiligen Narren –, dem Humor und der Komik in den Religionen.

Bergers Buchtitel *Erlösendes Lachen* zieht sich als zentrales Thema durch alle Kapitel. Die Erfahrung des Komischen und die Erfahrung der Religion sind vergleichbar, beide Wahrnehmungsformen ereignen sich in „geschlossenen Sinnbereichen“ und beide Erfahrungen können eine Bedrohung für Gesellschaft und soziale Ordnung bedeuten.

Der Schlüssel zum Verständnis des Ortes, den die Komik in der Gesellschaft einnimmt, liegt darin, daß man die tiefe Affinität des Komischen zu Religion und Magie begreift.¹¹³

Aber Berger vergleicht nicht nur Religion und das Komische. Eine These seines Werkes ist die, dass die Erfahrung des Komischen zur Erfahrung von Glauben führen kann.

Nicht der Gegenstand des Glaubens ist absurd. Die Welt ist absurd. Insofern ist Glaube möglich.¹¹⁴

Dass die Welt absurd ist, zeigt auch das Komische immer wieder in seinen Erscheinungsformen deutlich auf. Es ist immer widersprüchlich und macht eine andere Wirklichkeitsform erkennbar.

In der Welt des Komischen sind die Begrenzungen der menschlichen Existenz auf wunderbare Weise aufgehoben. Die Erfahrung des Komischen ist schließlich ein Versprechen von Erlösung.¹¹⁵

Fazit:

Das Erkennen von Widersprüchen betonen sowohl Berger als auch Bachtin in ihren Theorien als einen wichtigen Punkt der Komik. Für Berger ist die Erfahrung des Komischen essentiell. Wer keinen Hang zu Humor hat, verpasst etwas in seinem Leben. Wer keinen Humor in seinem Leben zulässt, macht sich damit sogar schuldig:

Es folgt aus all diesem, daß Humorlosigkeit ein kognitives Handicap ist. Sie verhindert die Möglichkeit gewisser Einsichten, vielleicht sogar den Zugang zu einer ganzen Sphäre von Wirklichkeit. Aus diesem Grund muß man den humorlosen Menschen bedauern. [...] Andererseits könnte der Mensch, der die komische Begabung eigentlich besitzt, sich aber weigert, sie bei seiner Wahrnehmung bestimmter Aspekte der eigenen Existenz zu gebrauchen, durchaus moralisch schuldig sein. Es gibt den Egomanen, der sich weigert, den eigenen Größenwahn komisch zu finden, den Fanatiker, der keine

¹¹³ Berger: *Erlösendes Lachen*. 77.

¹¹⁴ Berger: *Erlösendes Lachen*. 217.

¹¹⁵ Berger: *Erlösendes Lachen*. XI.

komische Relativierung seiner prekären Dogmatik erträgt, den Tyrannen, der alle unterdrücken muß, die es wagen, einen Witz über sein Regime zu machen. In diesen Fällen [...] ist die Humorlosigkeit kein Schicksal, sondern das Ergebnis einer freien Wahl [...].¹¹⁶

Bachtin bekräftigt die enge Verknüpfung des Komischen mit der Überwindung der Furcht. Das Lachen besiegt die Furcht, es stellt sich der Macht entgegen, und für einen festgelegten Zeitraum befreit es von den vorhandenen Normen und Werten.

Diese Normen und Werte, die im grotesken Lachen aufgehoben sind, bilden den Hintergrund für Bergsons Theorie der Komik. Das Lachen wird durch ein Fehlverhalten einer Person ausgelöst – der getätigte Normbruch reizt zum Lachen. Ausgelöst wird der zu verlachende Normbruch durch eine Mechanisierung. Diese kann sowohl auf der Ebene des Geistes, des Körpers oder des Charakters eintreten.

¹¹⁶ Berger: *Erlösendes Lachen*. 182f.

3. Bühnenspezifische Komik

Während die Situations-, Wort- und Charakterkomik auch in Texten auffindbar ist, gibt es Ursachen für Komik, die ausschließlich durch die Umsetzung eines Textes auf der Bühne hervorgerufen werden können.

Das Theater ist die einzige Kunst, in der der lebende Körper Zentrum der Kunst ist. Nicht ein lebloses Material, sondern Körper, Geist und Ausdruck des Schauspielers formieren die theatrale Kunst. Lacht der Zuschauer im Theater, so artikuliert er eine **körperliche Antwort auf körperliche Kunst**. [...] Mit besonderer Aufmerksamkeit oder durch hörbares Desinteresse kann ein Publikum sogar auf die Qualität einer Aufführung einwirken.¹¹⁷

Erst die Anwesenheit der Schauspieler kann die Komik auf der Ebene des Körpers hervorbringen. Zusätzlich wirkt die Anwesenheit des Publikums nicht nur auf eine Aufführung ein, sie eröffnet auch der Komik viele Aspekte.

3.1. Die Anwesenheit des Publikums

Eine Theateraufführung hat für die Entstehung von Komik einen großen Vorteil gegenüber dem Lesen eines komischen Textes: Die Anwesenheit des Publikums. Dieses Publikum besteht für gewöhnlich aus einer großen Gruppe von Personen, die die Aufführung gemeinsam rezipieren.

3.1.1. Das Lachen in einer Gruppe

Lachen ist ansteckend. Je mehr Menschen lachen, desto stärker die Komik. Das Theaterpublikum bildet eine Gemeinschaft im Lachen.

Vor allem für das Verlachen, das Lachen über einen Normverstoß wird die Bestätigung einer Gruppe benötigt.

Bergson schreibt dazu:

Unser Lachen ist immer das Lachen einer Gruppe. [...] Hinter dem Lachen steckt bei aller scheinbaren Offenheit immer ein heimliches Einverständnis, ich möchte fast sagen eine Verschwörung mit anderen wirklichen oder imaginären Lachern. Wie oft ist nicht schon behauptet worden, das Publikum lache im Theater umso lauter, je voller der Saal sei.¹¹⁸

¹¹⁷ Hüttinger, Stefanie: *Die Kunst des Lachens – das Lachen der Kunst. Ein Stottern des Körper*. Frankfurt am Main/Berlin/Bern/New York/Paris/Wien: Lang, 1996, 215.

¹¹⁸ Bergson: *Das Lachen*. 16.

Das Theaterpublikum bildet das strafende Kollektiv, gemeinsam wird eine Figur verlacht. Je mehr Personen dieses Kollektiv bilden, desto lauter und öfter wird gelacht werden.

3.2. Die Anwesenheit der Schauspieler

Die Anwesenheit der Schauspieler, ihre Körper und Stimmen, verschaffen der Komik viele Möglichkeiten.

3.2.1. Der Körper

Mimik, Gestik, Bewegungen und Physiognomie tragen sehr zur Entstehung von Komik bei. In Bergsons Komiktheorie finden sich Aussagen zu allen komischen Erscheinungen des Körpers. Dabei ist die Automatisierung, die Versteifung, von größter Bedeutung für Bergson. Egal, ob es sich um einen Gesichtsausdruck oder eine Bewegung handelt, für die Entstehung der Komik ist die Mechanisierung der Person ausschlaggebend:

„Komisch sind Haltungen, Gebärden und Bewegungen des menschlichen Körpers genau in dem Maß, wie uns dieser Körper an einen gewöhnlichen Mechanismus erinnert.“¹¹⁹

Anders bei Bachtin: Komik entsteht aus der Groteske. In Bezug auf den Körper bedeutet das immer eine Grenzüberschreitung des geschlossenen Körpers. Ein weit geöffneter Mund, eine Grimasse sind in der Lage Komik hervorzurufen.

3.2.2. Aussprache, Stimme und Tonfall

Komik, die durch Aussprache oder Tonfall entsteht, kann nur selten aus einem Theatertext abgelesen werden. Für die komische Wirkung auf der Bühne stellen sie aber eine auffallende Möglichkeit dar. Wie etwas gesagt wird, beeinflusst den Inhalt der Rede. So kann durch einen nicht zum Text passenden Tonfall Ironie entstehen.

¹¹⁹ Bergson: *Das Lachen*. 28.

Aber auch Abweichungen von der üblichen Aussprache, ein Stottern beispielsweise, können als komisch aufgefasst werden. Die Stimme oder der Tonfall selbst gelten dabei nicht als komisch, doch die Art, wie etwas gesagt wird, kann zu einer grotesken Übersteigerung oder zu einem komischen Kontrast führen.

3.2.3. Widersprüche in Aussage und Aktion

Widersprüche reizen oftmals zum Lachen. Widersprechen sich Aussage und Aktion, deutet dies auf eine Zerstreuung der handelnden Figur hin. Diese Zerstreuung wiederum führt nach Bergsons Theorie zur Entstehung von Komik. Widersprüche sind nicht zwangsläufig komisch, gelegentlich können sie auch nur verwirrend sein. Die Lächerlichkeit einer Figur kann durch Unstimmigkeiten aber weiter hervorgehoben werden. Vor allem, wenn Aussage und widersprüchliches Verhalten gleichzeitig beobachtet werden können, erscheint das komisch.

3.2.4. Slapstick

Der Slapstick zeigt sich in Missgeschicken der agierenden Figuren. Die intendierte Handlung wird dabei zu einer fehlgeleiteten Handlung.

Hervorgerufen werden kann diese Art von Komik durch das Scheitern des Körpers: durch Straucheln und Stolpern oder durch das Überschätzen des eigenen Körpers. Auch Gebrechen des Körpers, die den Tatendrang der Figuren einengen, können Slapstick evozieren. Der Slapstick kann durchaus artistische Züge annehmen. Die Komik des Slapsticks funktioniert auf der Bühne nicht anders als bei einem Zirkusclown, der immer wieder an derselben Handlung scheitert, der seinen Vorsatz nicht ausführen kann. Dabei wird oftmals das Mittel der Wiederholung eingesetzt: Figuren versuchen immer wieder dieselbe Handlung auszuführen. Nach Bergson offenbart die Wiederholung einen Mechanismus und produziert somit Komik.

4. „Wenn Komödie zum Ernstfall wird“¹²⁰: *Höllenangst*

Die Posse *Höllenangst* von Johann Nestroy handelt von Verzweiflung durch Armut, Liebe und politischen Intrigen. „Nichts ahnend gerät [Wendelin Pfrim] in eine romantische Abenteuerhandlung um Liebe und Entführung.“¹²¹

Wendelin beschließt aus finanzieller Not einen Pakt mit dem Teufel einzugehen. Kurz darauf erscheint Oberrichter Thurming verzweifelt in der Wohnung der Familie Pfrim. Thurming ist heimlich mit Baronesse Adele von Stromberg verheiratet und befindet sich auf der Flucht vor deren Onkel. Der Oberrichter bietet dem zu Tode erschrockenen Wendelin Geld als Tausch für dessen Kleidung an. Das unerwartete Geld und der rot ausgeschlagene Mantel Thurming's überzeugen den abergläubischen Wendelin davon, es tatsächlich mit dem Teufel zu tun zu haben. Als wenig später Wendelin in seinen neuen Kleidern verhaftet und Thurming vorgeführt wird, erkennt dieser zwar Wendelins Irrtum, lässt ihn aber in seinem Glauben. Der Oberrichter befreit ihn aus der misslichen Lage. Nun kommen aber Stromberg und Arnstedt ins Spiel. Sie wollen dringend in den Besitz von Papieren kommen, die einst den Pfrims anvertraut wurden. Vater und Sohn Pfrim können entkommen und brechen zu einer Pilgerfahrt nach Rom auf, um Wendelins Seele zu retten. Thurming klärt den Irrtum aber auf, die Pilgerfahrt wird abgesagt, und Wendelin findet sein Glück bei Rosalie, der Zofe Adeles.

Nestroy nennt *Höllenangst* eine Posse mit Gesang in drei Akten. Unterteilt ist der erste Akt in siebzehn, der zweite Akt in dreiundzwanzig und der dritte Akt in vierundzwanzig Szenen. Im Text finden sich drei Wendelin zugeordnete Lieder.

Höllenangst galt nach seiner Uraufführung am 17.11.1849 mit Nestroy in der Rolle des Wendelin als Misserfolg – das Stück erlebte nur vier Reprisen.

In der Regie von Martin Kušej's hatte *Höllenangst* am 23. Juli 2006 Premiere bei den Salzburger Festspielen. Am 3. September 2006 fand dann die Premiere im Wiener

¹²⁰ Scheeberger, Peter: „Wenn Komödie zum Ernstfall wird: ‚Figaros Hochzeit‘ und ‚Höllenangst‘ bei den Salzburger Festspielen“. In: Profil, 31.07.06.

¹²¹ Müller, Roland: „Hinter jedem Witz steckt eine Katastrophe. ‚Jedermann‘ und ‚Höllenangst‘ bei den Salzburger Festspielen“. In: Stuttgarter Zeitung, 25.07.06.

Burgtheater statt. Die Hauptrollen¹²² spielen Nicholas Ofczarek (Wendelin), Martin Schwab (Pfrim), Joachim Meyerhoff (Thurming) und Caroline Peters (Rosalie).

4.1. Situations-, Sprach- und Charakterkomik

Nestroy übertreibt in der Zeichnung der Charaktere, schafft unwahrscheinliche Situationen und überraschende Wendungen, ganz im Sinne der Possentradition. Wenn die Hauptdarsteller in den Monologen und Liedern aus ihren Rollen heraustreten, zeigt das die Wichtigkeit des Zuschauerbezugs und der verschiedenen Wirklichkeitsebenen der Handlung. Darüber hinaus sind aber die Spannung zwischen den Sprachebenen sowie die meisterliche Beherrschung der Sprache der von Nestroy gespielten Figuren, die jene Charaktere, welche die Feinheiten der Sprache nicht verstanden, dominieren konnten, für sein Werk wichtig. Neben sprachlicher Meisterschaft wird durch nonverbales Verhalten (Mimik, Gestik) Situationskomik vermittelt.¹²³

Nestroys Situationskomik wird gerne als hausbacken bezeichnet, erst seine Sprachkomik grenzt ihn von den Autoren anderer Werke ab. „Ohne Sprachwitz würden die Stücke auf das Niveau der meist banalen Vorlagen zurückgeführt werden. Handlung in Komödien ist ja in der Regel austauschbar und irrelevant.“¹²⁴

Eine beliebte Methode, um Situationskomik zu erzeugen, ist die Verwechslung. Mit der Verwechslung und dem damit einhergehenden Wissensvorsprung einzelner Figuren und des Publikums arbeitet auch Nestroy in seiner Posse.

In Nestroys *Höllenangst* verwechselt Wendelin Oberrichter Thurming mit dem Teufel. Wendelin ruft in seiner finanziellen und gesellschaftlichen Verzweiflung – „Ich bin ein rechtschaff’ner Kerl, weiter nix – und das allein is schon g’nug, um kein Glück z’hab’n auf der Welt“¹²⁵ – während eines Gewitters nach dem Teufel, denn „man [muss] selbst des Teufels seyn, sonst hat man offenbar den Weltlauf gegen sich.“¹²⁶ Thurming springt ins Zimmer. Er reicht ihm Geld, fordert aber Wendelins Kleidung im Tausch gegen seine:

WENDELIN (*der alles willenlos geschehen läßt, lallt wie im Traum die Worte*).
Der Hut – der Überrock – das Gold – !

¹²² Eine genaue Besetzungsliste findet sich im Anhang dieser Arbeit.

¹²³ Hüttner, Johann: „Spiele mit Worten. Zum Unverständnis von Nestroys Komik“. In: Maske und Kothurn 159.

¹²⁴ Hüttner: „Spiele mit Worten“. 166.

¹²⁵ Nestroy: *HKA. Höllenangst*. 20.

¹²⁶ Nestroy: *HKA. Höllenangst*. 21.

THURMING.

Gehört alles dir, der Handel ist geschlossen.

WENDELIN (*tief aufatmend*).

Der Handel ist geschlossen.

THURMING.

Es gilt das irdische Glück –

WENDELIN.

Aha! –

(*Hört weiter nicht auf ihn, indem er sich in Betrachtungen vertieft.*)

THURMING.

Weit mehr – Die arme Adele würde in Verzweiflung enden... Es gilt –

WENDELIN (*mit äußerster Beklommenheit*)

Der Preis – ?

THURMING (*ohne auf dieses Wort gehört zu haben, seine Rede ergänzend*).

Das Seelenheil eines Menschen. (*Es blitzt.*)

WENDELIN (*in sich selbst zusammenknickend, mit fast tonloser Stimme*).

Ist's möglich – ich verkauf' meine Seel'.¹²⁷

Das Publikum (bzw. der Leser) bekommt hier völlig andere Informationen als die agierenden Figuren. Sowohl Thurming als auch Wendelin hören einander nicht richtig zu, so entgeht Thurming Wendelins eigenartige Frage nach dem Preis, und Wendelin merkt nicht, dass Thurming von Adele spricht und hält ihn so weiterhin für den Teufel. Für die weitere Handlung ergeben sich aus dieser Verwechslung viele Quellen von Komik. „Nestroy spielt einerseits mit der Enttarnung des Irrtums, andererseits verdichtet er für Wendelin die Indizien, dem Teufel verfallen zu sein.“¹²⁸

Wendelin glaubt an seinen Pakt mit dem Teufel, als Resultat sieht er in allen positiven Geschehnissen fortan das Werk Satans.

Nach Wendelins Verhaftung erkennt Thurming die Verwechslung, beschließt aber, Wendelin in seinem Glauben zu lassen. Rosalie weiß jedoch nichts von Wendelins einseitig geschlossenem Pakt mit dem Teufel. Die daraus resultierenden Missverständnisse zwischen ihnen führen wieder zur Komik durch Verwechslung. Wie Bergson ausführt, erkennen die Zuschauer „den wahren Sinn der Situation [...], weil man ihnen alle Aspekte gezeigt hat. Die dargestellten Personen kennen jeweils nur einen; daher die Irrtümer, daher ihre falschen Bewertungen dessen, was um sie herum geschieht und was sie selbst tun. [...]; wir pendeln zwischen dem möglichen und dem wirklichen Sinn, und mit diesem Schwanken zwischen zwei entgegengesetzten Deutungen beginnt unser Spaß an der Verwechslung.“¹²⁹

¹²⁷ Nestroy, Johann: „Höllenangst, Posse mit Gesang in drei Akten.“ Fassung für das Burgtheater Stand Salzburg, 23.

¹²⁸ Miller, Barbara: „Salzburger Festspiele: Nestroys ‚Höllenangst‘. Die Hölle ist die Wirklichkeit.“ In: Schwäbische Zeitung, 26.07.06.

¹²⁹ Bergson: *Das Lachen*. 67f.

Dieser Spaß an der Verwechslung hängt stark mit dem Wissensvorsprung des Rezipienten zusammen. Durch ihren Informationsvorsprung werden die Zuschauer zu distanzierten Beobachtern, eine Position, die nach Bergson Voraussetzung für die Entstehung von Komik ist. Durch Mitleiden würde die Komik zerstört, Bergson fordert daher eine „vorübergehende Anästhesie des Herzens“¹³⁰.

Charakterkomik findet sich in *Höllenangst* vor allem bei zwei Figuren: Wendelin Pfrim und sein Vater versteifen sich auf die Idee des Teufelspakts. Ihr ganzes Tun steht vor diesem Hintergrund, und egal wie offensichtlich fehlerhaft ihre Einschätzung der Situation auch ist, sie halten daran fest. „Am meisten versteift sich der Mensch, wenn er es unterläßt, rund um sich und vor allem in sich selbst zu blicken.“¹³¹ Wendelin ist in so hohem Grad von seinem Glauben an den Teufel überzeugt, dass er selbst die offensichtlichsten Tatsachen nicht bemerkt. Tief verstrickt in seinem Aberglauben, kommt er nie auf die Idee, er könnte den Richter mit dem Teufel verwechselt haben. „Mit virtuoser Verstocktheit verweigert er sich der Wahrheit.“¹³² Alles was nach seiner Teufelerscheinung passiert, sieht er aus nur einem Blickwinkel. Eine andere Möglichkeit lässt er nicht zu. Er versteift sich auf diese Idee und verfällt in den Automatismus, überall den Teufel und dessen Taten zu erkennen. Dabei schenkt er seinen Gesprächspartnern nicht allzu viel Aufmerksamkeit, er ist zu sehr mit den Auswirkungen seiner verkauften Seele beschäftigt. Pfrim wiederum bestärkt seinen Sohn in seinem Aberglauben. Auch er tappt wie blind durch die Handlung und zweifelt nicht am Teufel in der Gestalt des Richters. Pfrim ist als Säufer beschrieben. Sein Umgang mit diesem Laster lässt ihn ebenfalls als versteift erscheinen. Sein Automatismus zeigt sich immer auch im Umgang mit Wirtshäusern und Getränken. Er ist konditioniert, seine Gedanken aufs Trinken zu richten. Selbst auf der Reise nach Rom, mit dem Teufel auf den Fersen, sucht er nach Möglichkeiten, seiner liebsten Tätigkeit nachzugehen: „Ob wir nicht fragen sollen da drin, ob das der Weg nach Rom ist?“¹³³, nach der ablehnenden Antwort Wendelins: „Ob wir nicht a bissel einkehren sollten – da, schau das Wetter, was aufzieht.“¹³⁴ Pfrim, angesprochen auf sein Laster, hat eine Erklärung für seine Notwendigkeit des Trinkens parat:

¹³⁰ Bergson: *Das Lachen*. 15.

¹³¹ Bergson: *Das Lachen*. 97.

¹³² Gabler, Thomas: „Burgtheater: J. Nestroys ‚Höllenangst‘. Das Schaurige regiert.“ In: *Neue Kronen Zeitung*, 05.09.06.

¹³³ Nestroy: „Höllenangst.“ Fassung Burgtheater, 95.

¹³⁴ ebda

EVA.

Du trinkst z'viel.

PFRIM.

Das tu' ich, um ein höh' res Wesen nicht zu verärgern. Hast du nie gehört, daß Kinder und Betrunkene einen eigenen Schutzeng'l haben? Kind bin ich schon lang' keins mehr, also muß ich trinken, um mir meinen Schutzengel nicht zu verscherzen.¹³⁵

Pfrim offenbart seinen Charakter durch das was er sagt. „So weit is es gekommen, daß ich dann und wann völlig arbeiten muß“¹³⁶, zeigt einerseits seinen bequemen Charakter, andererseits provoziert der Satz das Lachen über einen Normbruch. Nach Bergson werden Normverletzungen als Strafe verlacht. Arbeitsscheu ist für die Gesellschaft nicht akzeptabel, zur Strafe wird gelacht.

Mit der Charakterkomik geht auch die Sprachkomik einher. Nestroys Komik generiert sich besonders stark durch seine Sprache. „Seine Sprachspiele sind einerseits genial, andererseits banal. Sprachwitz zeigt sich etwa in Neologismen, Metaphern, Antithesen, Oxymora, emphatischen Ausrufen, etc. [...]“¹³⁷

In *Höllenangst* wird Wendelin beispielsweise von den Dienern Thurmings mit „Eure Diebigkeit“¹³⁸, bzw. mit „Euer räuberischer Gnaden“¹³⁹ angesprochen. Besonders komisch sind aber Wendelins Sätze, die seinen Glauben an den Teufelspakt und sein damit einhergehendes Denken zeigen. So will er Rosalie davon überzeugen, dass sich seine Umstände geändert haben, ohne sich ihr aber zu offenbaren. Wendelin wird in seinen Ausführungen über das gemeinsame Leben immer drastischer:

WENDELIN.

Also muß ich das Schreckensbild aufrollen vor deinen Augen? Nun – stell dir vor, wir werden kopuliert –

ROSALIE.

Na, das is doch nix Schreckliches.

[...]

WENDELIN.

Es schlägt Mitternacht –

ROSALIE.

Auch da werd' ich mich noch nicht fürchten.

WENDELIN.

Ja, wenn du gar nichts schrecklich find'st, dann beschreib' ich nicht weiter, sondern ich sag' nur soviel: Dich erwartet die Hölle an meiner Seite –

ROSALIE.

[...] Die andern versprechen einem doch wenigstens den Himmel, wenn's auch nicht wahr is, aber der untersteht sich, so zu reden, während ich die unendliche Liebe

¹³⁵ Nestroy: „Höllenangst.“ Fassung Burgtheater, 12.

¹³⁶ Nestroy: „Höllenangst.“ Fassung Burgtheater, 26.

¹³⁷ Hüttner: „Spiele mit Worten.“ 159.

¹³⁸ Nestroy: „Höllenangst.“ Fassung Burgtheater, 48.

¹³⁹ ebda

entwickle –. Mit uns is aus!¹⁴⁰

Während Wendelin das Wort Hölle wörtlich benutzt, fasst Rosalie es im übertragenen Sinn auf. Sie glaubt nicht an den Teufel und weiß nichts von Wendelins konkret gewordener Angst vor der Hölle. Für sie bedeutet dieses „Hölle“ schlicht ein von Wendelin angekündigtes schreckliches Leben.

4.2. Dramaturgische Struktur, Striche und Änderungen von Kušejs Fassung

Kušejs Fassung ist völlig anders strukturiert als das Stück im Original. Seine Stückfassung besteht ebenfalls aus drei Akten, diese sind aber in sechs, sieben und nochmals sieben Szenen unterteilt. Wendelins Lieder, sprich Nestroys Couplets, sind gestrichen. Musik spielt in der Fassung eine andere Rolle: Sie schafft eine traurige, düstere Atmosphäre. Dafür wurde eine eigene Figur geschaffen: Der Mann in der Menge. Diese Rolle ist mit Louie Austen, einem österreichischen Musiker, besetzt, der immer wieder singend auf der Bühne erscheint.

Während in Nestroys Stück dreiundzwanzig Figuren aufgeführt sind, inszeniert Kušej mit dreizehn Schauspielern. Drei der Schauspieler spielen dabei jeweils drei Rollen. Damit gibt es in Kušejs Fassung sechzehn Figuren, sieben wurden komplett gestrichen. Deren Text wurde aber zum Großteil auf andere Figuren übertragen. Generell lässt sich sagen, dass der Text oft von anderen Figuren als im Original gesprochen wird. Des öfteren wird auch ein längerer Absatz auf zwei oder mehrere Personen aufgeteilt, damit ergibt sich ein anderer, schnellerer Rhythmus in den Dialogen:

IGNAZ.

Was, du bist ein Baron Strombergischer Bedienter? Bei dem Böswicht dienst du, der – ?

JOHANN.

Der den Baron Reichthal, der Baroness' ihr'n Onkel mütterlicherseits,

IGNAZ.

in's G'fängnis bracht hat,

JOHANN.

damit er als ihr Onkel väterlicherseits die Vormundschaft kriegt über sie; der sie zwingt, ins Kloster zu gehen, damit sie keine weltlichen Ansprüche mehr hat

IGNAZ.

und er alle ihre Güter an sich reißen kann –

JOHANN.

das is schon ein kurioser Böswicht, aber zahlen tut er gut.¹⁴¹

¹⁴⁰ Nestroy: „Höllenangst.“ Fassung Burgtheater, 62f.

¹⁴¹ Nestroy: „Höllenangst.“ Fassung Burgtheater, 6.

Im Vergleich dazu das Original:

IGNAZ.

Was, du bist ein Baron Strombergischer Bedienter? Bey dem Bösewicht dienst du, der –?

JOHANN.

Der den Baron Reichthal, der Baroness' ihr'n Onkel Mütterlicherseits, in's G'fängniß bracht hat, damit er als ihr Onkel väterlicherseits die Vormundschaft kriegt über sie; der sie zwingt, in's Kloster zu geh'n, damit sie keine weltlichen Ansprüche mehr hat, und er alle ihre Güter an sich reißen kann – das is schon ein kurioser Bös'wicht, aber zahlen thut er gut.¹⁴²

Durch diese Aufteilung des Sprechtextes ergibt sich nicht nur ein schnellerer Rhythmus, auch die Information über die beiden Figuren verändert sich leicht. In der Burgtheater-Fassung¹⁴³ wird sehr schnell klar, dass Ignaz (Paul Wolff-Plotteg) und Johann (Daniel Jesch) dieselbe Meinung zu Stromberg (Johannes Krisch) vertreten und auch beide über die Vorfälle im Hause Stromberg unterrichtet sind.

Solche Änderungen im Dialog ziehen sich durch das gesamte Stück.

4.2.1. Textänderungen in Bezug auf Komik:

Fassung Burgtheater:

REICHTHAL.

[...] Nur eine Person kann und wird mir auf diese Fragen Antwort geben: die Amme meiner Nichte Adele! Hier wohnt sie. Nein, da wohnt sie. Die gute Frau wird mich auch einige Zeit verbergen; [...] Mein Ausbruch war zu vorschnell, die Nachricht vom bevorstehenden Tod des Ministers nicht gesichert. So, hier – soll ich...¹⁴⁴

Original:

REICHTHAL.

[...] Nur Eine Person kann und wird mir auf diese Fragen Antwort geben, die Amme meiner Nichte Adele – in diesem Häuschen wohnt sie. (*Zeigt nach dem obbeschriebenen kleinen Hause im Vordergrund rechts.*) Die gute Frau wird mich auch einige Zeit verbergen; [...] Ich habe zu vorschnell auf die Nachricht von der lebensgefährlichen Krankheit des Ministers das gastfreye England verlassen. [...] Soll ich –? (*Sich umsehend.*) Doch nein – noch ist es zu früh [...]¹⁴⁵

Im Originaltext weiß Reichthal (Dietmar König) wo die Amme seiner Nichte wohnt, in der Burgtheaterfassung glaubt er es zu wissen, verbessert sich aber sofort selbst. Diese, zwar nur kurz andauernde, falsche Annahme allein ist noch nicht komisch, sie enthält

¹⁴² Nestroy: *HKA. Höllenangst*. 10.

¹⁴³ Der Einfachheit halber wird die der Inszenierung zugrunde liegende Strichfassung als Burgtheater-Fassung bezeichnet.

¹⁴⁴ Nestroy: „Höllenangst.“ Fassung Burgtheater, 3.

¹⁴⁵ Nestroy: *HKA. Höllenangst*. 7f.

aber bereits Möglichkeiten für eine komische Umsetzung auf der Bühne.

Auch die unvermutete Verwendung von Schimpfwörtern kann komisch wirken:

Ignaz, der vor dem Hause, bei der Strickleiter, Wache für Thurming (Joachim Meyerhoff) steht, wird von einem Bediensteten Strombergs überrascht. Dieser Bedienstete – Johann – sieht Ignaz und die Strickleiter und beschließt, dass Ignaz „verhaucht unter meiner Faust“¹⁴⁶. In dem Moment erkennt er Ignaz:

JOHANN (plötzlich die Hände sinken lassend, in freundlichem Tone).

Was is das! Der Ignaz – ?

IGNAZ.

Der Johann!

JOHANN.

Meiner Seel', du bist es.

IGNAZ.

Freilich bin ich's, Idiot!¹⁴⁷

Im Originaltext wird Johann von Ignaz nicht als Idiot, sondern als „Freund und Spezi“¹⁴⁸ bezeichnet. Die sich wiederholenden Begrüßungsformeln werden durch ein Schimpfwort jäh beendet. Überwiegt im Original die Freude Ignaz', einen alten Freund wieder getroffen zu haben, zeigt sich in der Burgtheaterfassung eher Ignaz' Ungeduld mit Johann.

Die Flucht Thurming's aus dem Hause Strombergs ist wieder durch einen sehr schnellen Dialogwechsel geprägt. In diesen Dialogwechsel sind auch Texte eingefügt, die im Original nicht vorhanden sind:

Fassung Burgtheater:

THURMING.

Dort oben auf dem Dache kann ich mich so lange festhalten,
bis die Gefahr vorüber ist.

ADELE.

Okay.

THURMING.

Okay.

ADELE.

Aber dein Leben – wenn du herunterstürztst –

THURMING.

Sei unbesorgt, deine Liebe wacht über mir.

ADELE.

Noch einen Kuß!

THURMING.

Adele!

STROMBERG.

Noch einen Kuß!

¹⁴⁶ Nestroy: „Höllenangst.“ Fassung Burgtheater, 4.

¹⁴⁷ Nestroy: „Höllenangst.“ Fassung Burgtheater, 5.

¹⁴⁸ Nestroy: *HKA. Höllenangst*. 10.

THURMING.

Adele, der Mantel! Leb wohl, mein Engel! Leb wohl!¹⁴⁹

Original:

THURMING.

Auf dem Dache kann ich mich solange festhalten, bis die Gefahr vorüber ist.

ADELE.

Aber dein Leben – wenn du herunterstürztst –

THURMING.

Keine Sorge! Deine Liebe wacht über mir. (*Sie rasch umarmend..*) Lebe wohl, mein Engel! (*Indem er in die Balkonthüre zurückeilt.*) Lebe wohl!¹⁵⁰

Der Unterschied zwischen den beiden Textstellen ist beachtlich. Die Stelle aus der Burgtheaterfassung ist um einiges länger, die Fluchtszene erhält dadurch eine größere Bedeutung. Aus dem Nebentext „sie rasch umarmend“ werden eingeforderte Küsse – und das nicht nur von Adele (Alexandra Henkel) und Thurming, sondern auch von Stromberg, dem Verfolger. Diese Einfügung wirkt im Text absurd und unlogisch, aber auch komisch.¹⁵¹

Ein wichtiger Eingriff in den Originaltext stellt das Streichen der Textstellen dar, die Wendelins (Nicholas Ofczarek) Aberglauben aufgreifen. Hier entsteht Komik nicht, sie wird weggenommen. Über Aberglauben kann man lachen, über Wendelins Panik und Verzweiflung eher weniger:

Original:

WENDELIN.

Also den halt'st du für'n Oberrichter?

ROSALIE.

Für was denn sonst?

WENDELIN.

Sauberer Oberrichter, von unten. (*Mit geheimnißvoller Wichtigkeit.*) Die ·Garderob· des ·Luzifer· besteht aus Gestalten, da schließt er nach Belieben aus und ein um die Sterblichen zu blenden.

ROSALIE (*staunend*).

Wendelin – Zehn alte Weiber sind nichts gegen dich an Aberglauben. Den guten Herr von Thurming halt't er für ein bösen Geist! Das müßt doch meine Fräule am besten wissen, die is schon Drey Wochen heimlich verheurath mit ihm.

[...]; ich will ja nix anders, als deine Lieb', und daß du nebenbey a Bisserrl Vernunft annimmst.¹⁵²

¹⁴⁹ Nestroy: „Höllenangst.“ Fassung Burgtheater, 10.

¹⁵⁰ Nestroy: *HKA. Höllenangst*. 13.

¹⁵¹ Diese Textstelle findet sich in der Fassung des Burgtheaters, jedoch stimmt sie mit dem Text der Aufführung nicht überein: hier wird sie von Thurming gesprochen. Stromberg wird dabei erst in der szenischen Umsetzung ins Spiel gebracht.

¹⁵² Nestroy: *HKA. Höllenangst*. 52.

Fassung Burgtheater:

WENDELIN.

Also den hältst du für den Obrichter?

ROSALIE.

Für was denn sonst?

WENDELIN.

Sauberer Obrichter von unten! (*Mit geheimnisvoller Wichtigkeit.*) Die Garderobe des Luzifer besteht aus Gestalten, da schlüpft er nach Belieben aus und ein, um die Sterblichen zu blenden.

ROSALIE (*staunend*).

Den guten Herrn von Thurming hältst du für einen bösen Geist! Das müßt' doch mein Fräul'n am besten wissen, die is schon drei Wochen heimlich verheiratet mit ihm.

[...]; ich will ja nix anders als deine Liebe, und daß du nebenbei ein bisschen Vernunft annimmst.¹⁵³

Die beiden Fassungen variieren nicht stark, die inhaltliche Färbung ist jedoch unterschiedlich. Während Rosalie (Caroline Peters) im Original von Wendelin nicht nur Vernunft einfordert, sondern auch seinen Aberglauben missbilligt, bleibt es in der Burgtheaterfassung bei der Einforderung von Vernunft. Im darauf folgenden Monolog verteidigt Wendelin in der Originalfassung seinen Aberglauben und plant sich und den anderen zu beweisen, dass er Recht hat.

WENDELIN.

Jetzt bin ich vollendeter Liebesheld, ich habe nicht nur das Anziehende, ich hab auch das Abstoßende in mir. Und was sie Aberglauben nennt, das werden wir bald in die klarste Überzeugung umwandeln. Es is dalket, wenn ich noch einen Zweifel hab'; [...], dann weiß ich, wem ich zugehör' – und die Höllenfahrt is auf ein Haus. [– Mich haben meine Kameraden immer ein abergläubisches altes Weib genannt, und wer hat jetzt recht? – Aberglauben is immer noch was Besseres als Unglauben, und ich glaub' einmal an den Aberglauben, und ich halt' große Stuck auf'n Aberglauben, und mit einem Wort, um den Aberglauben nehm' ich mich an.¹⁵⁴

Im anschließenden Lied singt Wendelin über die Richtigkeit des Aberglaubens, „denn i sag: Wenn ka Teufel nicht wär', Wo komm't alles das Teufelszeug her? I lass' mir mein' Aberglaub'n Durch ka Aufklärung raub'n, [...].¹⁵⁵ In der Burgtheaterfassung ist dieses Lied gestrichen, wie alle Couplets. Im Monolog zuvor plant er zwar ebenfalls alle letzten Zweifel auszuräumen – von Aberglauben ist aber nicht die Rede:

WENDELIN.

Jetzt bin ich vollendeter Liebesheld, ich habe nicht nur das Anziehende, ich hab' auch das Abstoßende in mir. – Es ist narrisch, wenn ich noch einen Zweifel hab'; [...], dann weiß ich, wem ich zugehör' – und die Höllenfahrt is gesichert. – (*ab.*)¹⁵⁶

¹⁵³ Nestroy: „Höllenangst.“ Fassung Burgtheater, 61f.

¹⁵⁴ Nestroy: *HKA. Höllenangst*. 53f.

¹⁵⁵ Nestroy: *HKA. Höllenangst*. 54.

¹⁵⁶ Nestroy: „Höllenangst.“ Fassung Burgtheater, 63.

Ein Unterschied in der Textfassung greift besonders stark ins Original ein: das Streichen der Couplets. Nestroys Couplets sind scharfzüngig und voll Wortkomik. Durch die Entscheidung, diese zu streichen, wird auch ein nicht zu unterschätzender Anteil an Komik genommen. Johann Hüttner nennt Parodie und Satire als wichtige Kennzeichen von Nestroys Possen. „In besonderer Weise stellt Nestroys Couplet-Werk eine sprachlich verdichtete und theatralisch potenzierte Form des Parodierens dar.“¹⁵⁷ Durch das Streichen der Couplets entfällt das direkte Ansprechen des Publikums. Dadurch werden die Zuschauer nicht auf die Seite einer Figur gezogen, sie bleiben vielmehr in ihrer Rolle des distanzierten Komödienpublikums; einer Rolle, die Bergson als notwendig voraussetzt.

Weiters finden sich einige Aktualisierungen in der Aufführung, die jedoch in der mir vorliegenden Textfassung nicht notiert sind, aber während einer Aufführung notiert werden konnten. Diese aktualisierte Stelle findet sich auch in der Aufzeichnung einer Aufführung von *Höllenangst* durch den ORF. Generell machen solche Änderungen die Improvisationsfreude der Schauspieler deutlich und stehen damit in der Tradition von Nestroy. So jammern beispielsweise Stromberg und Arnstedt über den ihnen bevorstehenden Untersuchungsausschuss. Zuvor überlegt Stromberg wie er den Bankenverkauf regeln kann, und auch die Nachfolge des Kanzlers wird zum Thema:

STROMBERG (*gegen den abgegangen Pfrim*).

Das fügt sich trefflich; wir kommen nicht nur in den Besitz des verhängnisvollen Briefes, sondern auch einer uns verderblichen Urkunde. Und der Minister/ **Kanzler** – ?

ARNSTEDT.

Jede Minute erwarte ich die Nachricht von seinem Ableben, welche für uns das Signal zur schleunigsten Abreise ist. Du weißt, welcher Nachfolger in Aussicht steht –

STROMBERG.

Verhandeln ma wieder.

ARNSTEDT.

Ja, öffentlich geheim.

STROMBERG.

Ahh.

STROMBERG.

Ein Glück war's, daß wir meiner Mündel Adele habhaft werden konnten –

ARNSTEDT.

Thurming! – Er ist zum Fürsten/ **zu den Genossen** auf das Jagdschloss geflohen und wird dort sicher gegen uns –

STROMBERG.

In ein Kloster kann ich sie überall sperren und den Verkauf der Güter/ **Bankenverkauf** auch vom Ausland aus bewerkstelligen.

ARNSTEDT.

Wir können alles, hätten wir nur die verwünschten Papiere/ **nicht diesen verwünschten**

¹⁵⁷ Hüttner: „Spiele mit Worten.“ 159.

Untersuchungsausschuss.¹⁵⁸

Anders als noch zu Nestroys Zeiten wird hier konkreter Bezug auf die Tagespolitik genommen. Nichts ist verschlüsselt, die intriganten Figuren Arnstedt (Denis Petković) und Stromberg sprechen offen über aktuelle Themen: Bawag, bevorstehende Untersuchungsausschüsse und die kommende Nationalratswahl werden von den „Repräsentanten des Staates“¹⁵⁹, die „mit Gehrock und aristokratischem Gehabe eine Karikatur ihrer selbst“¹⁶⁰ abgeben, angesprochen. Diese Aktualisierung erzeugt Komik, indem (reale) Personen des politischen Lebens vorgeführt werden und somit parodiert werden. Die Satire ist eng mit der Gesellschaft verknüpft, sie greift Personen bzw. Werte an, ein weltanschauliches Programm bildet ihre Grundlage.¹⁶¹ Satire ist immer auch eine Abrechnung – durch die Aktualisierung wird der politische Gehalt von *Höllenangst* um den Anteil der Tagespolitik erhöht.

Bachtin erklärt in seiner Theorie, dass das Lachen mit der Freiheit und der Überwindung der Furcht einhergeht.¹⁶² Politiker sind Teil der gesellschaftlichen Hierarchie, mittels der Parodie der Politiker wird Lachen ausgelöst und damit ein (wenn auch kurzes) mögliches Umstülpen der Welt gezeigt.

4.2.2. Unterschiede im Nebentext

Fassung Burgtheater:

REICHTHAL.

[...] So, hier – soll ich...

*(Hat sich der Haustür rechts genähert/ einige Gendarmen und Passanten tauchen auf/ Reichthal versteckt sich erst und verschwindet dann in Panik/ rennt dabei auch Pfrim fast über den Haufen)*¹⁶³

Original:

REICHTHAL.

[...]

¹⁵⁸ Nestroy: „Höllenangst.“ Fassung Burgtheater, 80f; fett Gedrucktes zitiert nach der Videoaufzeichnung von „Höllenangst“, ORF, 2006.

¹⁵⁹ Schmidmaier, Irmgard: „Düster-witzige ‚Höllenangst‘ schafft starken Auftakt in Salzburg.“ In: Dpa, 22.07.06.

¹⁶⁰ ebda

¹⁶¹ Vgl. Kapitel 2.3.

¹⁶² Vgl. Kapitel 2.2.

¹⁶³ Nestroy: „Höllenangst.“ Fassung Burgtheater, 3.

*(Hat sich der Hausthüre des kleinen Häuschens genähert und ergreift den Thürklopfer.) Soll ich –? (Sich umsehend.) Doch nein [...]. (Hüllt sich fester in seinen Mantel und geht links im Hintergrunde ab.)*¹⁶⁴

Der Nebentext der zitierten Textstellen variiert deutlich: Im Original beschließt Reichthal noch zu warten und geht ab. In der Burgtheaterfassung wird er noch während des Überlegens von Passanten überrascht und flüchtet in Panik. Dabei läuft er auch beinahe gegen Pfrim (Martin Schwab), der in der Originalfassung erst auftritt, nachdem Reichthal abgegangen ist. Auch diese Konstellation ermöglicht Komik, zusätzlich beschleunigt sie wiederum den Rhythmus des Stücks – Pfrim ist bereits auf der Bühne, die Originalszenen überschneiden sich, in der Burgtheaterfassung sind die Szenen eins bis fünf zu einer Szene zusammengeführt.

Eine konkrete Anweisung zum Stolpern findet sich im Nebentext zu Beginn, nach dem ersten Auftreten von Pfrim:

Fassung Burgtheater:

PFRIM.

[...] Merkwürdig, um die Stunden, wo nie mehr ein anständiger Mensch auf der Gassen is, begeg'n ich alleweil noch Leut'. *(Stolpert über Ignaz, der auf dem Boden schläft.)*¹⁶⁵

Original:

PFRIM.

[...] Merkwürdig, um die Stunden, wo nie mehr a honetter Mensch auf der Gassen is, begeg'n allweil noch Leut'. [...] *(Erblickt IGNAZ, welcher auf einer steinernen Bank nächst dem Haushor des 'Palais' im Hintergrunde schläft.)*¹⁶⁶

Dieses Stolpern ruft bereits beim Lesen Komik hervor. Nach Bergson lässt das Stolpern immer auf eine Zerstreuung und damit eine Mechanisierung schließen, die als zu verlachend erkannt wird. Aus dem Lesen des Textes lässt sich auch schließen, dass Pfrim erst gegen Morgen auf dem Weg nach Hause ist und wohl zuviel getrunken hat. Daher kann das Stolpern auch als szenische Umsetzung der Darstellung eines Betrunkenen gelten. Pfrim selbst beschimpft die Leute, denen er begegnet, als Säufer.

4.3. Bühnenraum, Beleuchtung, Kostüm und Gegenstände

Herzstück der Inszenierung ist der Rohholzkistenbau von Bühnenbildner Martin Zehetgruber, ein die damals neue Geometrie der Großstädte nachbildender Außen- wie

¹⁶⁴ Nestroy: *HKA. Höllenangst*. 8.

¹⁶⁵ Nestroy: „Höllenangst.“ Fassung Burgtheater, 3.

¹⁶⁶ Nestroy: *HKA. Höllenangst*. 8.

Innenraum, in dem der Atem der Revolution mangels Frischluftzufuhr ausgehaucht wurde.¹⁶⁷

Auf der Bühne des Burgtheaters steht eine große Holzkiste. Der Inhalt der Kiste ist beinahe leer. Beleuchtet wird die Szene mittels einer düsteren Straßenlaterne, die von oben herabhängt. Einzig eine Strickleiter findet sich in der Holzkiste. Durch die Beleuchtung wird klargestellt, wo man sich befindet: auf einer Straße in einer Großstadt. Die Holzwände muten als Häuser an. Schnell öffnen sich die ersten Türen in der Wand, Johann findet Ignaz bei der Strickleiter. Schnell wird sichtbar, dass diese Bühne bestens geeignet ist, um Komik zu erzeugen: „In den hölzernen Bühnenwänden tun sich Türen und Stiegenhäuser auf, die scheinbar ins Nirgendwo führen und wilde, akrobatische Verfolgungsjagden ermöglichen.“¹⁶⁸ Türen und Fenster öffnen und schließen sich, Personen wirbeln hervor und schwingen an den geöffneten Türen – dem Slapstick ist Tür und Tor geöffnet. Diese Holzkiste verändert sich erst am Schluss, während der Aufführung wird nur die Beleuchtung der jeweiligen Situation angepasst. In der Stube der Pfrims strahlt einzig eine Glühbirne von der Decke, im Haus Thurmings sind Neonröhren charakteristisches Zeichen. Bei Stromberg dagegen hängt ein Luster von der Decke. Während des Umbaus der Lampen bleibt die gesamte Bühne düster. Zusammen mit den eben dann stattfindenden Auftritten Louie Austens wird eine melancholische, düstere Atmosphäre verbreitet. Diese steht im Gegensatz zu den Slapstick-Nummern und der Situationskomik auf der Bühne. Zehetgrubers Raum erhält so eine Leere und wirkt doch gleichzeitig bedrückend eng. Bei geschlossenen Türen ist kein Ausweg zu sehen – genauso wenig, wie es für die Figuren möglich ist, einen Ausweg aus ihrem tristen Alltag zu finden. Erst während der fünften Szene des dritten Akts¹⁶⁹ fällt der Vorhang, und während Louie Austens Auftritt wird die Bühne verändert. Der Raum bleibt dabei bestehen, aber die Holzwände und der Boden werden vollkommen mit Spiegelfolie ausgekleidet. Wendelin ist gefangen in seinem persönlichen Albtraum: „für ihn ist die ganze Welt die Hölle geworden/ er steht im verzerrten Spiegelraum“¹⁷⁰.

¹⁶⁷ Affenzeller, Margarete: „Komödie ohne Atempause. Burg-Start mit Kušejs ‚Höllenangst‘“. In: Der Standard, 05.09.06.

¹⁶⁸ Haider-Pregler, Hilde: „Die große Angst vor der Hölle auf Erden.“ In: Wiener Zeitung, 05.09.06.

¹⁶⁹ Struktur der Burgtheater-Fassung

¹⁷⁰ Nestroy: „Höllenangst.“ Fassung Burgtheater, 93 (Nebentext).

„Heide Kastler [hat] schön verfremdete Biedermeier-Kostüme geschneidert“¹⁷¹, die die einzelnen Charaktere unterstreichen. Thurming etwa trägt eine weiße weite Unterhose, einen hohen schwarzen Zylinder und einen rot gefütterten schwarzen Mantel. Wendelin dagegen nennt schlecht sitzende Hosen, ein zerrissenes Hemd, eine ausgebeulte Jacke und eine Wollmütze sein eigen. Damit läuft er barfuss durchs Leben. Diese beiden Figuren benötigen ihre Kostüme auch als Requisiten bzw. als Symbole der Verwechslung.

Weiters sticht Baron Stromberg heraus, er wird schon durch das Kostüm zu einer lächerlichen Figur degradiert: Zuerst tritt er mit Schlafrock und Nachtmütze auf, danach trägt er ein am Bauch verschnürtes Korsett.

4.3.1. Inszenierte Komik: Bühne, Kostüm, Gegenstände

Türen und Luken

Die szenische Umsetzung von Thurmings Flucht macht sich die vielen Türen für eine akrobatische Verfolgung zunutze. Thurming klettert aus dem Fenster und schwingt an der Holztür desselben nach außen – er fühlt sich schon in Sicherheit und muss erkennen, dass er vor dem inzwischen geöffneten Fenster Thurmings gelandet ist. Es wird weiter in die andere Richtung geschwungen und geklettert.

Später muss Thurming unerkant wieder in sein Haus einsteigen, denn wie Thurming selbst feststellt: „Wenn ich entdeckt worden wäre –!? Man hätte mich dem Obrichter vorgeführt – in mein Haus wäre ich jedenfalls zurückgekommen“.¹⁷² In sein Haus zurück kommt er durch eine kleine Luke in der Wand gekrochen. Diese kleine Luke spielt auch später – bei der neuerlichen Flucht vor Stromberg und seinen Verbündeten – eine wichtige Rolle. Thurming verkündet „Hier, dieser Ausgang führt uns sicher ins Freie –“¹⁷³ und schon stürzen sich alle auf die kleine Luke. Als Arnstedt den Raum betritt, liegen alle am Boden vor der Luke – in ihrem Eifer hinauszukommen behindern sie sich nur gegenseitig. Während des Gesprächs zwischen Arnstedt und Pfrim verlassen alle unbemerkt die Bühne, Arnstedt findet aber hinter einer geöffneten Tür, gegen die Wand gedrückt, Thurming. Dieser geht daraufhin auf die Luke zu, und

¹⁷¹ Trauth-Marx, Doris M.: „Drei Mal Lachen. Genug vom Glück: ‚Höllenangst‘ zu Beginn der Salzburger Festspiele.“ In: Die Rheinpfalz, 26.07.06.

¹⁷² Nestroy: „Höllenangst.“ Fassung Burgtheater, 33.

¹⁷³ Nestroy: „Höllenangst.“ Fassung Burgtheater, 67.

verlässt den Raum. Arnstedt bleibt etwas verdutzt zurück und steht gefangen im Raum. Alle Türen sind geschlossen – ein Ausgang ist für Arnstedt nicht mehr sichtbar.

Die Türen fördern immer wieder Überraschungen zutage. Rosalie öffnet eine Tür, hinter der sie Thurming vermutet, der steht nackt, sich ein Sakko vorhaltend, vor ihr. Beide erschrecken, Rosalie wirft die Tür schnell wieder zu. Komik wird auch durch das Tempo der sich öffnenden und schließenden Türen erzeugt. Das ständige Auf und Zu erzeugt eine Mechanik, einen Automatismus.¹⁷⁴ Mit Johanns Auftritt „Das heiß ich atemlos laufen! Soldaten und Gendarmen umringen das Haus!“¹⁷⁵ öffnen sich alle Türen; aus jeder kommt jemand in großer Aufregung gelaufen. Schnell wird das Fenster geöffnet und man vergewissert sich der Gendarmen. Der Plan zur Flucht muss schnellstens umgesetzt werden, Johann verkündet aber: „Es sind aber die Ausgänge besetzt!“¹⁷⁶ Und das Spiel mit den Türen geht weiter. Thurming und Reichthal öffnen Tür und Fenster einen Spalt und schließen sie schnell wieder. Diese sich immer wiederholende Mechanik der Türen ist für die Umsetzung der Komik in Kušejs Inszenierung von größter Bedeutung.

Komik durch Automatismus wird auch durch die Wiederholung ausgelöst. In der zweiten Szene des zweiten Akts charakterisiert sich Pfrim als willensstarker, kämpferischer Vater. Um seinen Sohn aus den Fängen der Justiz zu befreien, spricht er bei Thurming vor. Nach der Versicherung Thurmings, Wendelin freizulassen, verlässt Pfrim den Raum – um kurz darauf bei einer anderen Tür wieder hereinzukommen. Insgesamt sechs Mal kommt Pfrim in den Raum und besteht auf Wendelins Freilassung. Dabei benützt er immer wieder andere Türen, zuletzt kommt er aus Thurmings Kleiderkammer. Thurming will Pfrim dringend loswerden, doch dieser widersetzt sich aber hartnäckig. Durch die Wiederholung dieses Konflikts wird die Szene zu einer komischen. Bergson beschreibt dieses Prinzip als den „Springteufel“¹⁷⁷. Dieses Spiel mit den von Thurming ungewollten Auftritten setzt Pfrim aber noch fort: In dem Moment, als die Rettung durch die endlich aufgeschlossene Luke naht, steckt Pfrim seinen Kopf herein und betritt den Raum, und fordert erneut die Freilassung seines Sohns.

¹⁷⁴ Vgl. Kapitel 2.1.

¹⁷⁵ Nestroy: „Höllenangst.“ Fassung Burgtheater, 64.

¹⁷⁶ Nestroy: „Höllenangst.“ Fassung Burgtheater, 65.

¹⁷⁷ Vgl. Kapitel 2.1.

Stolpern und allgemeine Unaufmerksamkeiten im Umgang mit der Bühne

In der ersten Szene, beim ersten Auftritt Reichthals fällt dieser erst einmal über die am Boden liegende Strickleiter und startet mit einem Stolpern. Kurz darauf läuft er gegen eine ihm im Weg stehende Wand. Reichthal ist mit seinen Gedanken bei seiner Leidensgeschichte – er führt seine Figur ein. Diese Zerstreuung wirkt nach Bergson immer komisch, da ein Automatismus des Geistes erkennbar ist.

Gegensatz zwischen realem und gespielter Ausmaß der Bühne

Stromberg lässt Johann nach der Entdeckung der Strickleiter daran hoch klettern. Dieser zeigt dabei unendliche Mühe und fällt beinahe herab. Komisch wirkt dieser Moment, weil sich die Strickleiter nicht weit vom Boden befindet – von einem Herunterfallen kann keine Rede sein.

Thurmings Flucht nützt ebenfalls die Maße der Bühne, um Komik zu erzeugen. Am Rand der Bühne angekommen, wagt Thurming den Sprung hinunter und hinüber auf das nächste Haus. Bevor er springt, bekreuzigt er sich zur Vorsicht aber noch.

Real springt Thurming vom Boden weg und landet auch wieder auf dem Boden – einen Meter entfernt.

Gegenstände und deren Handhabung

Die Strickleiter bietet viele Gelegenheiten für Komik: Johann bekommt von Stromberg die Anweisung: „Los – wirf mir die Leiter runter!“¹⁷⁸ Als er sie zu Stromberg hinunterwirft, landet sie aber auf Strombergs Kopf und wickelt sich um seinen Hals. Wie in einer Zwangsjacke ist der ungeliebte Stromberg darin gefangen. Die Komik besteht nicht nur in diesem Bild, sie generiert sich auch aus dem Gegensatz, dass Stromberg den Einbrecher fangen will und selbst in Gefangenschaft der Strickleiter gerät. Bergson nennt diese Inversion komisch, weil die zielgerichtete Handlung nicht nur ergebnislos ist, sondern sich dabei auch die Situation dreht.

Strombergs komischer Gegenstand ist ein Gewehr. Ein Gewehr an sich ist nicht komisch, vielmehr ist es ein Zeichen der Gewalt. Die Komik entsteht im Umgang mit dem Gewehr: Zuerst schießt Stromberg in den Fuß seines Dieners, später schießt er damit auf Thurming. Die Komik resultiert einerseits aus den Sprüngen, die Thurming macht, um zu vermeiden, getroffen zu werden, andererseits aus dem Herabfallen zweier Vögel, die Stromberg beim Zielen auf Thurming unabsichtlich abgeschossen

¹⁷⁸ Nestroy: „Höllenangst.“ Fassung Burgtheater, 8.

hat. Wieder schafft es Stromberg nicht, sein Vorhaben auszuführen. Er vertreibt Thurming zwar aus seinem Haus, kann ihn aber nicht gefangen nehmen.

Ein weiterer Gegenstand, der an sich und auch bei seiner Einführung auf der Bühne keinesfalls komisch wirkt, ist die Fußfessel Wendelins, an der ein Stein befestigt ist. Wendelin wird gefangen genommen und dem Richter vorgeführt. Dieser erkennt in Wendelin seinen Retter und fordert seine Diener auf, Wendelin mit größter Aufmerksamkeit zu behandeln. Ignaz meint daraufhin zu Wendelin: „Es ist Ihnen vielleicht nicht angenehm, in Ketten zu gehen? Erlauben zur Güte!“¹⁷⁹ – und schon trägt Ignaz den Stein hinter Wendelin her. Dabei zeigt Ignaz große Mühe, er kann den schweren Stein kaum tragen. Etwas später beschwert sich Wendelin bei Thurming über Stein und Ketten. Mit den Worten „Und was ist das“¹⁸⁰ hebt er den Stein mit nur einem Finger in die Höhe und hält ihn Thurming entgegen. Die Komik entsteht hier durch das augenscheinlich leichte Gewicht des Steins, verstärkt sich aber im Vergleich zu der vorangegangenen Szene. Schon in Nestroys Original trägt Ignaz den Stein, in Kušejs Inszenierung wird diese Komik um Wendelins müheloses Heben des Steins fortgeführt und damit gesteigert. Thurming prolongiert den Moment der Komik, indem er seine Hände vor Wendelins Gesicht hin und herbewegt und schließlich einen Schlüssel hinter Wendelins Ohr hervorholt. Diese kleine Zaubernummer steht in starkem Widerspruch zur Ernsthaftigkeit eines Richters.

Ein Schlüsselbund wird auch etwas später wieder in den Mittelpunkt des komödiantischen Spiels gerückt: Thurming will den Notausgang aufschließen, in der Eile greift er aber ständig zum falschen Schlüssel und muss einen nach dem anderen ausprobieren. Immer wieder scheitert er am Öffnen der Tür. Er wird dabei immer fahriger und nervöser und zu einer Karikatur seiner selbst. Der Richter zeigt das Verhalten eines Komikers.

Komik und Kostüm

Thurmings erster Auftritt zeigt ihn in Umarmung mit Adele. Er trägt nur eine Unterhose. Als Adele klar wird, dass Thurming fliehen muss, setzt sie ihm schnell seinen Zylinder auf. Thurming steht in Unterhose, mit Brille und Zylinder im offenen Fenster. Dieses Bild wirft bereits Komik auf ihn. Während der anschließenden Flucht

¹⁷⁹ Nestroy: „Höllenangst.“ Fassung Burgtheater, 47.

¹⁸⁰ Nestroy: „Höllenangst.“ Fassung Burgtheater, 53.

wirft sie ihm noch seinen Mantel zu. Dabei holt Adele so sehr aus, dass Stromberg hinter ihr hinunterfällt.

Thurmings Unterhose spielt später eine größere Rolle: Zurück in seinem Haus zieht Thurming Wendelins Kleider aus; als sein Diener ins Zimmer kommt, versteckt er die getauschte Kleidung schnell in seiner Unterhose. Thurming steht also vor seinem Diener mit einer grotesk ausgebeulten Unterhose. Bachtins Theorie stellt den Unterleib als besonders charakteristisch dar:

Die wesentliche Rolle im grotesken Leib spielen deshalb jene Teile, jene Stellen, wo der Leib über sich hinauswächst, wo er seine Grenzen überschreitet, wo er einen neuen (zweiten) Leib zeugt: der Unterleib und der Phallus. [...] Sie vor allem werden einer (zumeist positiven) Übertreibung, einer Hyperbolisierung ausgesetzt.¹⁸¹

Thurmings Versuch, die Geschehnisse der letzten Nacht zu verheimlichen, wirkt komisch, das Bild seiner ausgebeulten Unterhose steigert diese Komik. Mithilfe des Überziehens eines Morgenmantels, des Gähnens und Streckens bekräftigt Thurming seinen eben erst beendeten Schlaf.

4.4. Inszenierte Komik: Schauspiel

Martin Zehetgrubers Bühne ermöglicht jegliche Art von Slapstick. Martin Kušej lässt die Schauspieler klettern, springen, gegen Wände laufen und aus den verschiedensten Türen auftreten. Dabei wird immer wieder ein Mechanismus im Sinne Bergsons sichtbar.

„Regisseur Martin Kusej hat Nestroys Posse Höllenangst auf ihre Mechanik reduziert. Wie in einer Slapstick-Komödie stolpern, purzeln, hechten die Figuren gewandt durch den kargen Bühnenraum.“¹⁸²

Diese Mechanik findet sich in Bergsons Sinn auch im Schauspiel.

4.4.1. Komik, die sich aus Körper und Bewegung generiert

Zu Beginn der Aufführung läuft der gehetzt wirkende Reichthal hin und her, fällt über die Strickleiter und läuft schließlich direkt gegen den auftretenden Pfrim. Kurz darauf

¹⁸¹ Bachtin: *Literatur und Karneval*. 16f.

¹⁸² Hirschmann, Christoph: „Eine gelungene Provokation.“ In: Österreich, 04.09.06.

kommt Johann aus der Tür, geht auf eine Mauer zu, verrichtet seine Notdurft und kehrt erleichtert ins Haus zurück. Einen Moment später öffnet er ein Fenster, sieht Ignaz – „Ein verdächtiger Mensch, bei unserm Palais?“ – und schließt das Fenster wieder. Die Tür öffnet sich, Johann fällt in einem Sprung heraus. Ignaz sinnt inzwischen über seinen Herrn nach und beschäftigt sich mit einer Uhr. Johann beschließt, Ignaz anzugreifen, macht einen Sprung auf ihn zu, Ignaz bückt sich und Johann springt über ihn hinweg und fällt zu Boden. Beim zweiten Versuch Johanns dreht sich Ignaz zur Seite und schleudert dabei Johann seitlich zu Boden. Dies alles passiert, ohne dass Ignaz Johann und dessen Angriffe überhaupt bemerkt hat. Dieses Scheitern Johanns artet in reinen Slapstick aus: Die intendierte Handlung kann nicht eingehalten werden, mehrmals versucht er aber Ignaz zu überwältigen. Der Slapstick zwischen Johann und Ignaz hat dabei durchaus artistische Züge und liefert reichlich Komik. In dieser Art setzt sich die Szene fort. Ignaz und Johann wirbeln aus Angst vor Stromberg herum, Ignaz geht ab, und Stromberg übernimmt den Part an Johanns Seite. Die Entdeckung und Entfernung der Strickleiter und die Flucht Thurmings¹⁸³ liefern ebenfalls jede Menge Slapstick. Das Ausweichen Thurmings vor den Gewehrkugeln liefert nicht nur Komik durch Slapstick, es zeigt auch wieder Strombergs Versagen seiner intendierten Handlung.

Eva (Barbara Petritsch) erzählt von den Papieren, die sie für Reichthal versteckt. Dabei greift sie sich ins Dekolleté und versucht angestrengt einen Packen Papiere hervorzuholen. Etwas aus dem Dekolleté zu ziehen ist nicht komisch, die angestrenzte, mühevollen Weise, in der das geschieht, lässt aber bereits wieder an ein Scheitern des Körpers denken und trägt so zur Komik bei.

Nicht nur das Scheitern des Körpers, auch absurdes Verhalten dient als Mittel zur Komik: während des Dialogs mit Rosalie erkennt Wendelin: „Ich malträtiert' mich ja selbst – ich bin im Grund ein Esel – Ich seh' nicht ein – geholt werd' ich doch einmal, also“¹⁸⁴. Mit dieser Einsicht zieht er sein Hemd aus, ahmt einen Stier nach, klopft sich auf sein Gesäß und geht auf Rosalie zu. Diese groteske Pantomime bringt ihn Rosalie allerdings nicht näher. Im dritten Akt lebt Wendelin seine Körperlichkeit richtig aus. Um jeden Zweifel an seinem Teufelspakt auszuschließen, verhält er sich auffallend vor den Gendarmen. Er lehnt sich an sie, dreht Pirouetten wie eine Ballerina und tanzt anschließend über die gesamte Bühne. Rosalie, die die Szene beobachtet, stellt fest:

¹⁸³ Siehe Kapitel 4.3.1

¹⁸⁴ Nestroy: „Höllenangst.“ Fassung Burgtheater, 59.

„Jetzt hab ich erst den Überblick über seine ganze Dummheit.“¹⁸⁵ Schlussendlich doch von den Gendarmen erkannt und festgehalten, reißt Wendelin ihnen die Kappen von den Köpfen und wirft sie weg. Rosalie bemerkt dazu: „Mein Gott, die Dummheit kostet ihn wenigstens sein Leben.“¹⁸⁶ Wendelin wird daraufhin von den Gendarmen getreten, geschlagen und abgeführt. Hinter verschlossener Tür geht der Kampf weiter. In dieser Situation ist die Komik in beängstigende Gewalt umgeschlagen. Als sich kurz darauf die Tür wieder öffnet, fällt der Blick auf Wendelin und ihm zu Füßen liegende, verprügelte Gendarmen. Sofort schlägt die Situation wieder ins Komische um, die Erwartungshaltung wurde gebrochen – die Gewalt trifft die Gewalttäter. Und wieder findet die Technik der Inversion, die Bergson als Mittel der Situationskomik schildert, seine Anwendung.

4.4.2. Text und Körper

Während der Flucht Thurmings kommt es zu einem überraschenden Zusammentreffen von Thurming und Stromberg. Thurming schwingt an einer Tür zur Seite, Adele fordert noch einen Kuss, beide schwingen auf jeweils einer Tür hängend zusammen, schwingen auseinander, Adele wird dabei von Stromberg bereits erwartet. Nun fordert Thurming noch einen Kuss, er schwingt wieder Richtung Adele, diesmal kommt ihm aber Stromberg entgegen. Thurming erkennt ihn zu spät, als Resultat findet ein Kuss zwischen Thurming und Stromberg statt. Thurming stößt Stromberg von sich, schwingt weg und springt auf den Boden. Stromberg beginnt wieder zu schießen, trifft dabei aber seinen eigenen Fuß. Diese Szene ist geprägt vom Slapstick der Personen, erhält aber seine besondere und eigenwillige Komik durch die durchbrochene Erwartungshaltung. Der für das Publikum überraschende Kuss, das Entsetzen auf beiden Gesichtern, schafft zusätzliche Situationskomik.

Komik erzeugt auch Gottfrieds (Robert Reinagl) Umsetzung von Thurmings Anweisung, Wendelin gut zu behandeln¹⁸⁷. Um seine Aufmerksamkeit zu zeigen, wischt er Wendelins Gesicht ab und frisiert ihn. Auf diese übertriebene Umsetzung der Anweisung reagiert Wendelin, indem er über fehlenden Wein spricht. Dieser wird auch sofort gebracht, und die Komikspirale setzt sich fort: Ignaz leert Wendelin Wein in den

¹⁸⁵ Nestroy: „Höllenangst.“ Fassung Burgtheater, 70.

¹⁸⁶ Nestroy: „Höllenangst.“ Fassung Burgtheater, 72.

¹⁸⁷ Siehe auch Kapitel 4.3.1.

Mund, trinkt dann selbst, Wendelin spuckt aus und trifft dabei – unabsichtlich, er trägt eine Augenbinde – Ignaz' Gesicht. Johann bietet Wendelin ein weiteres Glas, trinkt aber selbst und spuckt Wendelin anschließend den Wein in den Mund. Wendelins Reaktion „Superb – delikat“¹⁸⁸ lässt den Vorgang nicht nur ekelhaft, sondern auch komisch erscheinen.

Körperliche Komik zeigt sich auch im Verhalten Strombergs und Arnstedts zueinander. Nachdem Stromberg Adele ins Gesicht geschlagen hat, streckt er Arnstedt seine Hand entgegen, dieser bläst darauf, um sie zu kühlen, anschließend küssen sie sich auf die Wangen. Dieses Verhalten zeigt die Verbundenheit der beiden, wirkt aber komisch. Arnstedt behandelt Stromberg wie ein kleines Kind, dieser reagiert aber nicht gekränkt. Diese beiden intriganten Figuren, Vertreter der Politik werden bloßgestellt und verlacht.

4.4.3. Komik durch Verwechslung

Der von Wendelin eingegangene Pakt mit dem Teufel wurde bereits auf seine Komik hin besprochen. In der szenischen Umsetzung kommt diese Komik besonders stark zur Geltung. Beim Auftritt Thurmings, dem vermeintlichen Teufel, sackt Wendelin wimmernd zu Boden, Thurming jedoch ist heilfroh, fürs Erste ein Versteck gefunden zu haben. Um nicht entdeckt zu werden, hält er Wendelin den Mund zu und will ihn beruhigen. Mit den Worten: „Fürchte nichts, ich komme als Freund“¹⁸⁹ und dem Wendelin entgegen gestreckten Geldbeutel erreicht er aber das Gegenteil – Wendelin hält ihn endgültig für den Teufel, Thurming merkt davon aber nichts. Bei den Worten: „Gehört alles dir, der Handel ist geschlossen“¹⁹⁰, fällt er dem panischen Wendelin voller Dankbarkeit um den Hals. Mit einer halben Umarmung von hinten, Wendelin umfassend, verkündet Thurming dann: „Von nun an hast du einen treuen Freund an mir. [...] Denke meiner und vergiß nicht, daß du mich dir auf ewig verbunden hast.“¹⁹¹ Bei seinem Abgang kann Thurming lachen, Wendelin ist dagegen ganz starr vor Schock und Panik. Dieser Gegensatz, die von der Wortwahl Thurmings und der Erwartung Wendelins ausgehende Verwechslung, ist nur der Beginn einer ganzen

¹⁸⁸ Nestroy: „Höllenangst.“ Fassung Burgtheater, 48.

¹⁸⁹ Nestroy: „Höllenangst.“ Fassung Burgtheater, 22.

¹⁹⁰ Nestroy: „Höllenangst.“ Fassung Burgtheater, 22.

¹⁹¹ Nestroy: „Höllenangst.“ Fassung Burgtheater, 23.

Reihe komischer Momente, hervorgerufen durch dieses Missverständnis. Im weiteren Verlauf trifft Wendelin erneut auf Thurming – erkennt in ihm aber wieder nur den Teufel. Seine Logik sagt Wendelin, dass der Teufel nun die Gestalt des Richters angenommen hat. Thurming erkennt im Dialog mit Wendelin das Missverständnis, entscheidet sich aber dazu es nicht aufzuklären. Als Wendelin das Herbeischaffen von Reichthal vom Teufel einfordert, gibt Thurming das verabredete Zeichen: er schwenkt ein weißes Tuch. Unter Wendelins Beobachtung gibt er vor, Staub zu wischen. Bergson erklärt die Komik durch Verwechslung mit der Versteifung des Geistes¹⁹². Wendelins Aberglauben ist so ausgeprägt, dass ein Treffen mit dem Teufel nicht nur wahrscheinlich, sondern sogar logisch ist. Hilde Haider-Pregler schreibt in ihrer Kritik zur Inszenierung: „In Kušejs straffer, ohne Pause abrollender Inszenierung gewinnt die Geschichte mit ihren Verwicklungen und Wendungen die überzeugende Logik eines Alptraums.“¹⁹³ Nicht nur Wendelin, auch sein Vater ist in dieser Logik gefangen. Bei der Verhaftung seines Sohnes denkt er, dass nur der Teufel helfen kann. Mit den Worten „Böser Feind, zeig' dich als unser guter Freund! – Erscheine' –!“¹⁹⁴ spritzt er Wein auf den Boden und macht ein Kreuzzeichen. Die besondere Komik daran ist die Nachahmung christlicher Rituale, um den Teufel anzulocken. Die Nachahmung religiöser Rituale nennt Bachtin einen Teil der grotesken Komik. Diese Theorie der Groteske greift hier aber zu kurz, in der Groteske gibt es keine Normbrüche, alle Normen wurden aufgehoben. Pfrims Verhalten aber ist durchaus vor den Normen und Werten der Gesellschaft zu betrachten.

4.4.4. Stimme und Tonfall, Mimik und Gestik

Durch einen offen stehenden staunenden Mund, durch einen schleppenden Gang schafft Nicholas Ofczarek in der Figur des Wendelin bereits einen Hang zum komischen Typen. Er wirkt im Sinne Bergsons nicht agil genug, um der Gesellschaft zu genügen. Bei seinem ersten Auftritt schaut er bereits mit offenem Mund nach oben und hadert dabei mit seinem Schicksal. Dabei wechselt seine Schicksalsergebenheit immer wieder auch mit Wut, später verfällt er in Panik und ist von seiner Paranoia

¹⁹² Vgl. Kapitel 2.1.

¹⁹³ Haider-Pregler, Hilde: „Die große Angst vor der Hölle auf Erden.“ In: Wiener Zeitung, 05.09.06.

¹⁹⁴ Nestroy: „Höllenangst.“ Fassung Burgtheater, 32.

getrieben. Wimmernd, stöhnend begegnet er seinem Schicksal in Form seiner verlorenen Seele.

Martin Schwab zeigt den Pfrim nicht nur als einen Trinker, seine Mimik verrät höchstes Engagement im Kampf um seinen Sohn und unterstreicht seine Hartnäckigkeit als fürsorglicher Vater.

In der Rolle des weinseligen Vaters Pfrim zieht er sämtliche Register der Situationskomik. Den Kampf um die eigene Würde, den sein Underdog auszufechten hat, vollzieht der brillante Schauspieler in jeder Geste nach. Er verlässt das Chaos aufrecht, als habe er einen Stock verschluckt.¹⁹⁵

Während eines Gesprächs mit Thurming erwähnt Pfrim Adele:

PFRIM.

[...] Wenn Sie das Strombergsche Haus kennen, so muß Ihnen auch ein liebes Fräulein Adele bekannt sein.

THURMING.

O ja! Nun?¹⁹⁶

Der begeisterte Tonfall Joachim Meyerhoffs in der Rolle des Thurming drückt solche Freude über dieses und solche Hingabe zu diesem Thema aus, dass seine dargestellte Verliebtheit komisch wirkt. Die Liebe zu Adele lässt Thurming alles andere vergessen – auch beim Oberrichter findet sich diese Versteifung des Geistes.

4.5. Musik, Ton und Komik

Austens Popsongs vermitteln immer wieder eine melancholische Stimmung, seine Texte unterstreichen das jeweils vorherrschende Thema. So singt er zu Beginn der Aufführung über die Kälte und Dunkelheit der Straßen – „I'm a dead man walking“. Vor Wendelins erstem Auftritt singt Austen „You're not alive, you're an alien“. Durch den Text und die Melodie kreiert er die trübe Stimmung, die Wendelins Leben charakterisiert. Ein am Rande der Gesellschaft stehender junger Mann, unglücklich verliebt und ohne Hoffnung auf eine Verbesserung seiner Situation.

Nach Wendelins Pakt mit dem Teufel singt Austen über eine verlorene Liebe „Remember that great romance“ und hofft auf eine neue Chance: „Don't take your love away, give us another chance“. Später, nach dem Zusammentreffen Rosalies mit Wendelin, ertönt „Love ist the most important thing“.

¹⁹⁵ Maier, Elisabeth: „Radikal komisch. Bei den Salzburger Festspielen entdeckt Martin Kušej in Nestroys Posse ‚Höllenangst‘ eine geistige Trümmerwelt.“ In: Eßlinger Zeitung, 26. 07. 06.

¹⁹⁶ Nestroy: „Höllenangst.“ Fassung Burgtheater, 38.

Als Wendelin die sofortige Pilgerfahrt nach Rom beschließt und in der Stadt der Aufstand beginnt, wird das durch einen neuerlichen Auftritt Austens kommentiert: „The beginning of the war“. Erst ganz am Schluss, als Wendelin alleine auf der Bühne steht, ändert sich Austens vermittelte Atmosphäre: „Smile and make it easy“ bricht mit der traurig-düsteren Stimmung und steht dadurch im Gegensatz zu Wendelins Situation. „Die dunklen Songs erzeugen eine melancholische Stimmung, vor der das Komödiantische, der reine Klamauk umso besser wirken.“¹⁹⁷

Mittel der Komik in der Inszenierung ist die Geräuschkulisse. Sie vermittelt den Lärm einer Großstadt; beim letzten Zusammentreffen Pfrims mit Wendelin vor der Pilgerreise versuchen beide eine viel befahrene Straße zu überqueren. Pfrim weicht den Autos ängstlich aus, die Gefahr, überfahren zu werden ist groß. Bremsen quietschen, Hupen ertönen, Pfrim wird immer nervöser. Wendelins Glauben an den Teufel schenkt ihm dagegen eine ungeheuerliche Selbstsicherheit: er breitet seine Arme aus und teilt damit die heranrasenden Kolonnen. Unter dem lauten Quietschen der Bremsen überquert er unversehrt und schnell die Straße. Rosalie, die hinter den beiden über die Straße läuft, erreicht die sichere Seite ebenfalls unversehrt – sie löst dabei aber Unfälle aus. Die angefahrenen Autokarossen scheppern, Scherben klirren.

4.6. Rhythmus

Durch die Änderung der Struktur der einzelnen Szenen wirbeln in Kušejs Inszenierung meist mehr Figuren über die Bühne. Nicht nur der Text der Szenen wird verdichtet, auch der Rhythmus der Inszenierung ist schneller, als beim Lesen von Nestroys Original erwartet. Der schnelle Rhythmus ist aber auch durch die actionreiche Umsetzung der Fluchtszenen zu erklären.

4.7. Fazit: Komik in der Inszenierung – Grenzen der Komiktheorien

Als P. [Posse] werden verschiedene Formen des volkstümlichen komischen Theaters bezeichnet, die sich durch größere Bedeutung des Stoffs vor der reinen Form (besondere Bedeutung hat die Improvisation), einfachen linearen Handlungsablauf, oberflächliche Situations- oder Typenkomik und in den meisten Fällen Verzicht auf jede moralische Unterweisung des Zuschauers kennzeichnen. Die P. organisiert sich meistens um eine

¹⁹⁷ Mayer, Norbert: „Es blitzt und kracht *infernalisch*. Salzburg. Nestroys ‚Höllenangst‘: Perfekter Auftakt fürs Theater bei den Festspielen.“ In: Die Presse, 25.07.06.

lokale lustige Person, die durch Kleidung, Sprache, Benehmen bzw. durch die Konfliktsituationen, in die sie gerät, zum Lachen anregt. Bei Gelegenheit [...] kann die P. aber auch gegenwärtige politisch und sozial motivierte Erschütterungen einer Gesellschaft ironisch thematisieren bzw. entlarven.¹⁹⁸

Diese Definition scheint aufs Erste sowohl die Inszenierung, als auch das Stück *Höllenangst* auszuschließen. Die Handlung ist bei Nestroy zweitrangig, durch einen einfachen Handlungsablauf ist diese Posse auch nicht definiert. Besonders die Inszenierung vermittelt moralische Werte, wenn auch durch Satire. Arnstedt und Stromberg werden lächerlich gemacht, Politik und Gesellschaft damit charakterisiert und Oberrichter Thurming wird trotz allen positiven Seiten als Teil dieser Gesellschaft und dieses Systems vorgeführt. Nicht nur mithilfe oberflächlicher Situationskomik, auch durch das Prinzip der Satire entsteht Komik. Das Theaterlexikon wartet unter dem Stichwort des „Alt-Wiener Volksstücks“ mit diesen Sätzen auf:

Mit unübertroffenem Sprachwitz und ätzender Satire verschmäht Nestroys Theater die Illusion der Identifikationsdramatik zugunsten einer z. T. zynischen, desillusionierenden Komik, die bis an das Groteske und Unheimliche vordringt.¹⁹⁹

Diese Definition trifft *Höllenangst* besser, ist aber unzureichend in Bezug auf die Inszenierung. Kušej nennt im Gespräch mit Alexander Kluge den Grund, Komödien zu inszenieren:

Ja, mitunter suche ich mir neuerdings auch Komödien aus, weil ich merke, dass man über diese Art von Leichtigkeit und Humor im Grunde sehr weit vordringen kann, sehr viel transportieren kann, auch sehr viel Kritisches und Unangenehmes.²⁰⁰

Kušej benützt Komik, um Situationen kenntlich zu machen. Berger stellt fest, dass Komik neue Erkenntnisse schaffen kann, sie lässt neue Wirklichkeiten entstehen und relativiert dadurch Werte und Sitten. Besonders die Satire greift Bestehendes an, mit dem Ziel eine Änderung herbeizuführen.²⁰¹ Kušej nutzt dabei gängige Mittel der Komödie, wie Bergson sie anführt. Satire und Situationskomik sind aber nur ein Teil dieser Inszenierung.

In seiner radikal entkitschten Nestroy-Interpretation macht Martin Kusej von Anfang an deutlich, dass Komik auch ihre beängstigend düsteren Seiten hat und dabei dennoch immer wieder Gelächter herausfordert.²⁰²

¹⁹⁸ Brauneck, Manfred / Schneilin, Gérard (Hg.): *Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1992, 751.

¹⁹⁹ Brauneck, Schneilin (Hg.): *Theaterlexikon*. 59.

²⁰⁰ Kluge Alexander / Huber Sebastian (Hg.): *Magazin des Glücks*. Wien: Springer, 2007, 78.

²⁰¹ Vgl. Kapitel 2.3.

²⁰² Haider-Pregler, Hilde: „Die große Angst vor der Hölle auf Erden.“ In: Wiener Zeitung, 05.09.06.

Die in der Posse vorherrschende Komik wird immer wieder aufs Neue durchbrochen. Kušej arbeitet mit Bildern der Gewalt – etwa Wendelin in Ketten und mit verbundenen Augen, die sofort an ein Erschießungskommando denken lassen, oder auch die körperliche Gewalt Strombergs gegenüber seiner Nichte. Das Umschlagen der Komik in diese Momente der Gewalt bewirkt ein schnelles Ende der Komik – das Lachen bleibt im Hals stecken.

„Jede wirklich witzige Situation basiert auf einem existenziell bedrohlichen Konflikt, immer geht es um Leben und Tod“, sagt Martin Kušej im Gespräch mit Alexander Kluge. Oder wie Thomas Bernhard den Reiz des Komischen formuliert: „Es ist alles komisch. Genau wie bei meiner Prosa darf man nie genau wissen: soll man jetzt hell auf lachen oder doch nicht. Diese Seiltanzerei ist erst das Vergnügen.“²⁰³ Diesen Aussagen zeigen auch die Grenzen von Bergsons Theorie auf: Tragödie und Komödie erscheinen nicht stark voneinander getrennt, sondern vermengen und bereichern sich. Bergson und Bachtin klammern in ihren Werken den schwarzen Humor aus. Für Bachtin ist vor allem das fröhliche, befreiende Lachen der Groteske erstrebenswert. Das satirische Lachen lehnt er ab.²⁰⁴

Kušej schenkt der Figur des Wendelin nicht nur in Bezug auf die Komik Aufmerksamkeit, er zeigt ihn auch als gequälten Menschen, der von Panik erfüllt ist. In der Kritik der Dpa ist zu lesen: „Gekonnt spielen Kušej und sein Team mit Slapstick und Überraschungseffekten – die jedoch immer wieder drastisch kippen und die Paranoia der Hauptfigur greifbar machen.“²⁰⁵ Wendelins Paranoia greift auch Barbara Miller in der Schwäbischen Zeitung auf: „Nicholas Ofczarek begibt sich mit seinem Wendelin auf eine Zickzackreise durchs Gemüt, die beim versoffenen Melancholiker beginnt, über den klassenkämpferischen Zornigel führt und beim modernen Paranoiker endet.“²⁰⁶

Im Programmheft zu *Höllenangst* findet sich auch nichts zu komischen Aspekten des Stücks. Gegliedert ist es in die Bereiche: Panik, Schicksal, Teufel, und Stadt. Die moderne Großstadt bildet den Hintergrund der Inszenierung, sie steht für ein Leben der

²⁰³ Bernhard, Thomas: „Monologe auf Mallorca“. Zit. nach: Profitlich, Ulrich (Hg.): *Komödientheorie, Texte und Kommentare. Vom Barock bis zur Gegenwart*. Hamburg: Rowohlt, 1998, 278.

²⁰⁴ Vgl. Kapitel 2.2.

²⁰⁵ Schmidmaier, Irmgard: „Düster-witzige ‚Höllenangst‘ schafft starken Auftakt in Salzburg.“ In: Dpa, 22.07.06.

²⁰⁶ Müller, Roland: „Hinter jedem Witz steckt eine Katastrophe. ‚Jedermann‘ und ‚Höllenangst‘ bei den Salzburger Festspielen.“ In: Stuttgarter Zeitung, 25.07.06.

Gegensätze von Macht und Ohnmacht, Reichtum und Armut, und wird damit zur eigentlichen Hölle der Menschen.

Kušej verzichtet auf den üblichen Komödienschluss: Keine Umarmung zwischen Rosalie und Wendelin findet statt, kein gemeinsames Abgehen in eine gemeinsame, glückliche Zukunft. Das Happy-End findet nicht statt.

Wendelin kann der Theaterhölle entkommen, wenn er am Ende mit allen Bühnenfiguren lachend an der Rampe steht. Der klassische Komödienschluss wird zitiert. Doch dann klappen auf einen Schlag alle Bühnentüren zu. Die Mitspieler verschwinden – und Wendelin steht allein in einem Spiegelkabinett.²⁰⁷

²⁰⁷ Miller Barbara: „Salzburger Festspiele: Nestroys ‚Höllenangst‘. Die Hölle ist die Wirklichkeit.“ In: Schwäbische Zeitung, 26.07.06

5. *König Ottokars Glück und Ende*: „Der Rest ist Ironie.“²⁰⁸

Das 1823 entstandene Trauerspiel „König Ottokars Glück und Ende“ von Franz Grillparzer handelt vom machtbessenen böhmischen König Ottokar, seinem Höhenflug und anschließenden tiefen Fall. Ottokar verlässt seine Frau Margarete von Österreich, zwingt sie, ihm ihre Ländereien zu überschreiben und heiratet Kunigunde, die Enkelin des Königs von Ungarn. Unruhe beginnt sich breit zu machen, gleichzeitig gewinnt sein Kontrahent Rudolf von Habsburg an Bedeutung. Diesem fällt schließlich auch die von Ottokar angestrebte Kaiserkrone zu. Es kommt zum Krieg, Ottokar kämpft auf verlorenem Posten. Sein Kanzler überredet ihn, Kaiser Rudolf anzuerkennen und seinen Kniefall als Lehensträger zu leisten. Diese Aktion wird für Ottokar zur öffentlichen Demütigung: Zawisch von Rosenberg, der Liebhaber Kunigundes, Ottokars Frau, zerschneidet die Zeltschnüre, und die verborgene Zeremonie wird für alle sichtbar. Trotz dieser verheerenden Situation versucht Ottokar, noch einmal die Macht zurückzuerlangen. Er zerreißt den Vertrag und damit auch das Friedenabkommen und zieht erneut in den Krieg. Am Marchfeld holt ihn seine Vergangenheit ein: Auf einer Totenbahre sieht er ein letztes Mal seine erste Frau, Margarete. Reue und Todesahnung holen Ottokar ein, sein Untergang steht unmittelbar bevor. Er wird von seinem einstigen Untertan, Seyfried von Merenberg, der nun unter Kaiser Rudolf kämpft, erschlagen. Rudolf von Habsburg bedeckt Ottokars Leiche mit dem Kaisermantel:

Den Kaisermantel, dem du nachgestrebt,
Ich nehm ihn ab und breit ihn über dich,
(*er tut es*)
Daß als ein Kaiser du begraben werdest,
Der du gestorben wie ein Bettler bist.²⁰⁹

Rudolfs anschließende Rede an seinen Sohn beinhaltet dessen Ernennung zu Ottokars Nachfolger und beendet das Trauerspiel mit der Ermahnung, niemals Ottokars Glück und Ende zu vergessen, niemals in die Hybris von Ottokar zu verfallen.

Das Trauerspiel „König Ottokars Glück und Ende“ ist in fünf Aufzüge unterteilt. Diese sind nicht in einzelne Szenen getrennt, nur der Nebentext mit seinen Ortsbeschreibungen gliedert das Werk innerhalb der Aufzüge.

²⁰⁸ Rathmanner, Petra: „Salzburg: Kušejs ‚König Ottokar‘. Wenig Glück mit Österreich.“ In: Wiener Zeitung, 10.08.05.

²⁰⁹ Grillparzer: *König Ottokars Glück und Ende*. Reclam, 111.

Die Uraufführung fand am 19. Februar 1825 erfolgreich im Burgtheater statt, zuvor wurde das Premierendatum durch die Zensurbehörde aber hinausgezögert, denn wie Hilde Haider-Pregler schreibt:

Zu groß war die Angst übereifriger Beamter, die Darstellung des Böhmenkönigs Ottokar Przemysl könnte bei den Böhmen Protestkundgebungen provozieren; überdies ließen sich aus der fadenscheinigen Annulierung von Ottokars erster Ehe zum Zweck einer dynastisch günstigeren Wiederverheiratung besorgniserregende, das Kaiserhaus betreffende Gegenwartsbezüge ablesen.²¹⁰

5.1. Dramaturgische Struktur, Striche und Änderungen in Kušej's Fassung

In der Regie von Martin Kušej's hatte *König Ottokars Glück und Ende* am 8. August 2005 Premiere bei den Salzburger Festspielen. Am 15. Oktober 2005 fand dann die Premiere im Wiener Burgtheater statt. Die Hauptrollen²¹¹ spielen Tobias Moretti (König Ottokar), Michael Maertens (Rudolf von Habsburg), Elisabeth Orth (Margarethe von Österreich), Bibiana Beglau (Kunigunde) und Nicholas Ofczarek (Zawisch).

Kušej's Fassung ist ebenfalls in fünf Aufzüge gegliedert, er strukturiert den Text aber auch, über einzelne Aufzüge hinausgehend, in elf Abschnitte. Mithilfe eines Prologs wird die Methode des Gliederns der Abschnitte eingeführt.

Martin Kušej spricht in einem Interview über die Wichtigkeit dieser Prologe für seine Inszenierungen:

Da entsteht so eine Art Prolog, den man in meinen Inszenierungen ja immer wieder sieht. Ein „Fenster“, durch das der Zuschauer in die Inszenierung schauen muss. Ich möchte ihn zu einer Perspektive zwingen, aus der sich das Stück erschließt.²¹²

Im Fall von *König Ottokars Glück und Ende* liefert ein englischsprachiger Text aus dem Off – mit Versatzstücken eines Meditationstextes angereichert – die Perspektive der Inszenierung. „Es beginnt mit einer Entspannungsübung. König Ottokar von Böhmen macht autogenes Training.“²¹³

²¹⁰ Haider-Pregler, Hilde: „„König Ottokars Glück und Ende“ – Ein „Nationales Festspiel“ für Österreichs „Nationaltheater“? Die Burgtheater-Inszenierungen von Grillparzers Trauerspiel im 20. Jahrhundert.“ In: Haider-Pregler, Hilde / Deutsch-Schreiner Evelyn (Hg.): *Stichwort Grillparzer*. Wien/Köln/Weimar: Böhlau, 1994, 196.

²¹¹ Eine genaue Besetzungsliste findet sich im Anhang dieser Arbeit.

²¹² Michalzik, Peter: „Hier stehe ich, ich kann nicht anders. Der Regisseur Martin Kušej spricht über Schwarzseherei, Verrat und einen missglückten Mordversuch.“ In: *Theater der Zeit*, Juni 2007.

²¹³ Rebhandl, Bert: „Pfannengericht Europa. Jubiläum ohne Sinnstiftung: Mit seiner Inszenierung von Franz Grillparzers „König Ottokars Glück und Ende“ zum runden Geburtstag des Burgtheaters macht

You will now listen to my voice. My voice will help you and guide you still deeper into – Europa. Every time you hear my voice, with every word and every number you will enter a still deeper layer, open, relaxed and receptive. I shall now count from one to ten. By the count of ten you will be in – Europa. I say: one – [...] I say: ten.²¹⁴

Dieser Prolog ist nur einer von mehreren eingefügten Fremdtexten: So erhält Ottokar (Tobias Moretti) am Ende des zweiten Aufzugs einen zusätzlichen Monolog, der aus Grillparzers *Ein Bruderzwist in Habsburg*²¹⁵ entnommen ist. Dieser Monolog Ottokars erweitert seinen Charakter um eine melancholische Seite:

Ich geh in Kampf und weiß, ich werde fallen.
Was soll ich auch in dieser wüsten Welt,
Ein Zerrbild zwischen Niedrigkeit und Größe;
[...]
Ich will mit euch, will kämpfen, fechten, sterben,
Den, der mich tötet, nenn ich meinen Freund.²¹⁶

Ebenfalls einen zusätzlichen Monolog erhält Rudolf (Michael Maertens). Der Text ist einer Rede George W. Bushs bei seinem Besuch in der Slowakei entnommen und charakterisiert Rudolf als modernen Politiker und Strategen:

Ich weiß wohl, dass der Weg zu Freiheit und Wohlstand nicht immer gerade oder unbeschwerlich ist. [...] Ihr kennt den Horror der Tyrannei. Die Verbreitung der Freiheit bedarf der gemeinsamen Arbeit von Generationen. Wir müssen lernen, dass die Freiheit ein wertvolles Gut ist, dass das Böse existiert [...] und dass die Freiheit im Ausland verteidigt werden muss, wenn man sie zu Hause gewährleisten will. [...]²¹⁷

Diese Rede charakterisiert nicht nur Rudolf, sie steht auch im Zusammenhang mit dem Prolog, der dem Stück die Perspektive gibt und das Stück tief in ein globalisiertes Europa verwurzelt.

Im vierten Aufzug findet sich ein Monolog Bertas (Sabine Haupt), der im Original nicht vorhanden ist, und ebenfalls auf die Geschichte Europas verweist: Ein „atemlos vorgetragene[s] Traumeinsprengsel von Péter Zilahy, das ein Europa zwischen Befreiung [...] und Barbarei [...] heraufbeschwört.“²¹⁸ Diese Traumpassage endet mit

Martin Kušej klar, dass das Nationaltheater für die historischen Extreme zu klein ist.“ In: Der Standard, 17.10.05.

²¹⁴ Grillparzer, Franz: „König Ottokars Glück und Ende. Trauerspiel in fünf Aufzügen.“ Fassung für das Burgtheater vom 8. August 2005, 3.

²¹⁵ Grillparzer, Franz: *Ein Bruderzwist in Habsburg*. Stuttgart: Reclam, 1986.

²¹⁶ Grillparzer: „König Ottokars Glück und Ende.“ Fassung Burgtheater, 35.

²¹⁷ Grillparzer: „König Ottokars Glück und Ende.“ Fassung Burgtheater, 42.

²¹⁸ Rebhandl, Bert: „Pfannengericht Europa. Jubiläum ohne Sinnstiftung: Mit seiner Inszenierung von Franz Grillparzers „König Ottokars Glück und Ende“ zum runden Geburtstag des Burgtheaters macht Martin Kušej klar, dass das Nationaltheater für die historischen Extreme zu klein ist.“ In: Der Standard, 17.10.05.

den Worten: „Ein Gespenst geht durch Europa. Ich habe es abgeschüttelt.“²¹⁹

Kušej verringert die Anzahl der Rollen, im Original finden sich 29 Figuren, zusätzlich „Abgeordnete der deutschen Wahlversammlung“ in nicht definierter Anzahl sowie Kriegsleute; Kušejs Rollenverzeichnis enthält 16 Figuren, eine Stimme und viele Statisten.

Durch die Wegnahme einiger Personen strafft Kušej die Textvorlage und somit auch die Handlung. Die Struktur wird verändert, indem Textpassagen auf andere Figuren übertragen bzw. Dialoge neu angeordnet werden. Besonders hervorzuheben ist die Veränderung des Textes bezüglich der Wegnahme einzelner Sätze und Passagen. Striche sind nie nur eine Kürzung, sie verändern die Aussage eines Textes und machen die Interpretation des Regisseurs deutlich. Der letzte Monolog Rudolfs vermittelt durch einen Strich eine gänzlich andere Aussage als im Original:

Original:

Und Habsburgs Name glänze bei den Sternen!
[...]
Doch solltet ihr je übermütig werden,
Mit Stolz erheben euren Herrscherblick,
So denkt an den Gewaltigen zurück,
Der jetzt nur fiel in Gottes strenge Hände,
An Ottokar, sein Glück und an sein Ende!
Steh auf! und du! Und niemals kniee wieder,
Ich grüße dich als dieses Landes Herrn.
Und ihr auch grüßt ihn, laßt es laut erschallen,
Daß weit es sich verbreite, donnergleich:
Dem ersten Habsburg Heil in Österreich!²²⁰

Fassung Burgtheater:

Und Habsburgs Name glänze bei den Sternen!
Und niemals kniee wieder,
Ich grüße dich als dieses Landes Herrn.
Und ihr auch grüßt ihn, laßt es laut erschallen,
Daß weit es sich verbreite, donnergleich:
Dem ersten Habsburg Heil in Österreich!²²¹

Während im Original Rudolfs Religiosität und sein beherrschter Umgang mit der Macht noch einmal aufgezeigt wird, erscheint er in der Burgtheaterfassung in seinem Streben nach Macht Ottokar ebenbürtig. Kein Hinweis findet sich auf Ottokars Hochmut und dem daraus resultierenden tiefen Fall Ottokars. Rudolf zeigt sich nicht als charakterlicher Gegenspieler Ottokars, sondern als sein Gegner im Anspruch auf

²¹⁹ Grillparzer: „König Ottokars Glück und Ende.“ Fassung Burgtheater, 53.

²²⁰ Grillparzer: *König Ottokars Glück und Ende*. Reclam, 112.

²²¹ Grillparzer: „König Ottokars Glück und Ende.“ Fassung Burgtheater, 71.

Macht und Titel. Im Rennen um die Kaiserkrone – zu der es heißt:

Wir suchten einen Herrn, gerecht und gnädig,
 Als einem solchen bot man Euch den Thron.
 Da kam der Ruf, da kamen selber Zeugen,
 [...]
 Wie Ihr getan an Königin Margrethen,
 [...]
 Wie Ihr die Rechte schmälert jener Lande,
 Die rechtlos vorenthalten Ihr dem Reich;
 Wie Eure Ungnad' schon ein Halsverbrechen,
 Und Strafe trifft, wo noch kein Urteil traf.²²²

– unterliegt Ottokar dem als gerecht eingeschätzten Rudolf. Dieser hat sich und sein Streben nach Macht besser unter Kontrolle. Er agiert nicht impulsiv, er agiert strategisch und ist damit als moderner Politiker gezeichnet.

5.2. Komik im Original und in Kušej's Textfassung

Mit dem Intriganten zieht die Komik ins Trauerspiel ein. Sie ist darin jedoch nicht Episode. Die Komik – richtiger: der reine Spaß – ist die obligate Innenseite der Trauer, die ab und zu wie das Futter eines Kleides im Saum oder Revers zur Geltung kommt. Ihr Vertreter ist an den der Trauer gebunden. [...] Selten, vielleicht auch nie gab sich die spekulative Ästhetik Rechenschaft davon, wie nah der strenge Spaß dem Grauenhaften liegt.²²³

Von Komik kann in einem Trauerspiel kaum gesprochen werden. Es finden sich aber einige Textstellen, die zumindest einen Hauch von Komik spüren lassen, in denen die Komik kurz hervorblitzt. Ottokar wird als machtbesessen charakterisiert, sein Hochmut gerät dabei beinahe ins Lächerliche. Die Überzeugung, zum Kaiser ernannt zu werden, lässt ihn kaum glauben, dass Rudolf von Habsburg gekrönt wurde:

Ich glaube, Herr, das Reich will meiner spotten?
 Hier stehn noch die Gesandten, die die Krone
 Mir anzubieten kamen, und ihr wählt,
 Eh' ich entschieden, einen andern?²²⁴

Kušej verstärkt diese Komik, indem er Bergsons Prinzip des Springteufels²²⁵ anwendet: Immer wieder versucht Zollern (Johannes Terne) Ottokar die Entscheidung der Wahl mitzuteilen. Dieser lässt ihn aber nicht zu Wort kommen:

²²² Grillparzer: *König Ottokars Glück und Ende*. Reclam, 50.

²²³ Benjamin, Walter: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972, 133.

²²⁴ Grillparzer: *König Ottokars Glück und Ende*. Reclam, 50.

²²⁵ siehe Kapitel 2.1.

OTTOKAR.
Wer seid ihr?
ZOLLERN, BURGGRAF VON NÜRNBERG.
Friedrich von Zollern bin ich,
Burggraf von Nürnberg, abgesandt vom Reich.
OTTOKAR.
Ihr, noch immer harrend einer Antwort?
ZOLLERN, BURGGRAF VON NÜRNBERG.
Mein gnäd'ger Herr und König!
Die Wahl des Reichs –
OTTOKAR.
Die Antwort ist denn auch nicht gar so leicht!
[...]
ZOLLERN, BURGGRAF VON NÜRNBERG
Die Wahl des Reichs –
OTTOKAR.
[...]
Doch soll man mir die Kron' erst selber bringen
Bevor ich mich entscheide, was geschieht.
Die Kron' ist mein! das heißt: wenn ich sie mag.
[...]

Immer wieder versucht Zollern seine Mitteilung zu überbringen, wird aber von Ottokar, der glaubt, Zollern erwarte erst noch Ottokars Erklärung zur theoretischen Annahme der Krone, daran gehindert. Diese Situation wird durch das von Ottokar wiederholte Ignorieren Zollerns komisch. Schließlich wird die Nachricht von Ottokars Kanzler (Rudolf Melichar) überbracht – allerdings nicht an Ottokar selbst:

ZAWISCH.
Die Wahl des Reichs fiel nicht auf Ottokar?
Auf wen denn sonst?
KANZLER.
Auf Rudolf, Graf von Habsburg.
[...]
OTTOKAR.
Verdammt!
Was schwatztet Ihr
Von Reichstag und von Wahl?
BURGGRAF VON NÜRNBERG.
Hier hört es selbst!
OTTOKAR.
Wer seid Ihr, Herr?
Ach, der Herr Abgesandte.
Ach ja! Nun – Glück zu!
BURGGRAF VON NÜRNBERG.
Rudolf, Graf von Habsburg, ist von Gottes Gnaden römisch deutscher Kaiser.
OTTOKAR.
Ich glaube, Herr, das Reich will meiner spotten?
Ihr wählt, eh' ich entschieden, einen andern?²²⁶

²²⁶ Grillparzer: „König Ottokars Glück und Ende.“ Fassung Burgtheater, 30ff.

Auch Ottokars Frage „Wer seid Ihr, Herr?“ trägt zur Komik der Situation bei. Seine Frage drückt eine gewisse Zerstreuung des Geistes aus, die für Bergson immer einen Mechanismus ausdrückt. In Ottokars Fall ist es sicher die ständige Beschäftigung Ottokars mit sich selbst und seiner Macht, die ihn zerstreut und komisch wirken lässt. Ein weitere Darstellung für die Überheblichkeit Ottokars findet sich im Text: Ottokar betitelt den Kaiser mit „Rudi“: „Nun, wo ist Rudi?“²²⁷ Diese Verniedlichung des Namens ist für Ottokar eine der wenigen Möglichkeiten Kaiser Rudolf beim Aufeinandertreffen im dritten Aufzug herabzusetzen und wirkt komisch.

5.3. Raum, Beleuchtung und Kostüm

Martin Zehetgrubers Bühne mit Halle, stürzender Wand und Tiefgarage hat sich perfekt der Burg-Dimension angepasst. Sie schafft einen idealen Raum für Effekte und Stimmungen und verstärkt den Eindruck vom Politik-Chaos, das Ottokars Verweigerung einer Unterwerfung hervorruft.²²⁸

Die Bühne des Burgtheaters ist an beiden Seiten und hinten durch hohe Wände begrenzt. Links und rechts gibt es Durchgänge, in der Rückwand findet sich eine Tür. Der Boden ist mit Rindenmulch ausgelegt, darauf finden sich Sofas, Sessel und Tische im Stil des Biedermeier. Ein Thron steht inmitten dieser Möbel: er ist überdimensional groß, zwei Personen können bequem darin sitzen, die Lehne des Throns ist hoch und ragt weit über den Kopf des darin Sitzenden hinaus.

Am Ende des zweiten Aufzugs fällt die Rückwand nach vorne, der auf der Bühne stehende Thron – mit dem darin sitzenden Ottokar – durchbohrt sie. Hinten wird die Bühne nun von einem Gerüst begrenzt. Dieses Gerüst bietet eine zweite Ebene, nun wird auch die Höhe des Raums ins Spiel einbezogen.

Hinter dem Gerüst befindet sich eine Folie, die von Zawisch (Nicholas Ofczarek) später entfernt wird. Dahinter kommen vier Autos, mit Schleifen verpackt, zum Vorschein. Auf einem dieser Autos knieend erhält Ottokar die Lehen. Hinter einer weiteren Folie kommt im fünften Aufzug wieder ein Gerüst zum Vorschein.

Die fallende Wand vermittelt Chaos und Gewalt, die vielen seitlichen Türen ermöglichen ein gleichzeitiges schnelles Auf- und Abtreten vieler Personen. Dieser

²²⁷ Diese Textänderung findet sich nicht in der Fassung für das Burgtheater, zitiert nach der Videoaufzeichnung des ORF.

²²⁸ Gabler, Thomas: „Burgtheater: Grillparzer, ‚König Ottokars Glück und Ende‘; Kušej, Moretti, Maertens. Packender Alptraum eines Zornigen“. In: Krone, 17.10.05.

Bühnenraum schafft ideale Voraussetzungen für Kušejs Inszenierung.

Die Beleuchtung wechselt zwischen gefährvoller Düsterei und hellem, kaltem Licht. Zusätzlich werden die Autoscheinwerfer als effektvolle Lichtquelle eingesetzt.

Kostüme:

Man trägt Zivil und Tracht. Nur Ottokar legt sich, wenn er den König herauskehren will – tatsächlich mit einer Krone auf dem Kopf – einen schweren Mantel mit Hermelinkragen um.²²⁹

Heide Kastlers Kostüme sind modern und illustrieren die Figuren: Berta trägt Strapse, Kunigunde (Bibiana Beglau) hoch geschlitzte Kleider in Rottönen, später in Beige, Margarethe von Österreich (Elisabeth Orth) trägt einen schwarzen Hosenanzug mit Pelzkragen und eine schwarze Sonnenbrille. Die Herren treten alle im Hosenanzug auf, nur Ottokar unterstreicht seinen Machtanspruch manchmal mit Krone und Königsmantel.

5.3.1. Inszenierte Komik – Humor

„Der Thron ist wichtig. Er steht für einen Anspruch, der verteidigt werden muss. Herumturnen lässt sich darauf auch.“²³⁰

Die Verwendung des riesengroßen Throns charakterisiert Ottokar. Einerseits ist der Thron so groß, wie auch Ottokars Machtanspruch groß ist, andererseits lässt der Thron Ottokar infantil wirken. In dem Thron sitzend erscheint König Ottokar wie ein trotziges Kind, das besonders viele Spielsachen einfordert. Diesen Thron deshalb als komisch zu bezeichnen wäre übertrieben. Aber er entlockt ein Lächeln, ein Schmunzeln. Peter Berger kategorisiert diese Art von Komik als „gutmütigen Humor“²³¹, als eine kleine unterhaltsame Ablenkung der Alltagstätigkeit. Das Schmunzeln über diesen Thron, über diesen Ottokar, steht in starkem Gegensatz zur Gewalt, die von König Ottokar ausgeht, dessen Alltag von Macht und Eroberung geprägt ist. Durch Humor wird auch ein anderer Aspekt seines Charakters deutlich.

²²⁹ Thuswaldner, Werner: „Getöse für Ottokars Ende. Martin Kušejs Inszenierung des Trauerspiels ‚König Ottokars Glück und Ende‘ von Franz Grillparzer zeigt immerhin in Ansätzen eine zeitgemäße Interpretation.“ In: Salzburger Nachrichten, 10.08.05.

²³⁰ Thuswaldner, Werner: „Getöse für Ottokars Ende. Martin Kušejs Inszenierung des Trauerspiels ‚König Ottokars Glück und Ende‘ von Franz Grillparzer zeigt immerhin in Ansätzen eine zeitgemäße Interpretation.“ In: Salzburger Nachrichten, 10.08.05.

²³¹ Siehe Kapitel 2.3.

Das Schmunzeln über Ottokars Thron bleibt allerdings dem Publikum vorbehalten, manche Figuren des Stücks lachen zwar, nie jedoch über harmlosen Humor.

5.4. Inszenierte Komik: Schauspiel

Walter Benjamin stellt fest, dass mit dem Intriganten auch die Komik ins Trauerspiel einzieht.²³² Intriganten wie etwa Zawisch bringen allerdings nicht die heitere Komik auf die Bühne, sondern vielmehr das zynische Lachen. Norbert Mayer schreibt in seiner Kritik über die intrigante Figur Zawisch:

Er ist ein Zocker, nimmt sich nach dem Sieg im Turnier den Gürtel des Box-Champions, das Höschen der Königin und schließlich auch sie. Seine Intrigen sind auf bloße Zerstörung aus.²³³

Diese Zerstörung lässt keine Komik aufkommen, Zawischs Gelächter bereitet Angst, kein Vergnügen. Anders ist das bei Kaiser Rudolf. Rudolf von Habsburg ist als zynischer Manager dargestellt, mit Anzug, beigem Mantel und Plastikhandschuhen. Er ist jemand, der sich nicht schmutzig macht; diese Art von Arbeit wird nach Möglichkeit an Untertanen delegiert. Er schwingt Wahlkampfreden und bereitet Schnitzel für das Volk. Sein Lachen ist ein ironisches:

Wie er mit winzigen Gesten, einer kurzen Hebung der Stimme, diesen angeblich guten Kaiser Rudolf als spießigen, gefährlichen, kühl kalkulierenden Konzernchef des neuen Europa entlarvt, nebenbei auch noch komisch ist [...] das ist ganz großes Theater.²³⁴

Rudolf beherrscht die Posen der Politiker. Auf die Bitten nach Geld und Unterstützung des Volkes reagiert er mit Handshake und dazu passendem Lächeln:

STIMME.
Ich und die andern da
Wir kommen her, ob Ihr die Gutheit hättet
Und gäbt uns etwas Geld.
RUDOLF.
Ja Geld, mein Freund,
Geld ist ein gutes Ding, wenn man nur hat.
STIMME.
So habt Ihr keins? – Und führt doch Krieg?
RUDOLF.
Wenn Ihr nicht bleiben wollt, so geht.²³⁵

²³² Vgl. Benjamin, Walter: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. 133.

²³³ Mayer, Norbert: „Habsburg für *Fortgeschrittene*. Burgtheater. Eine wunderbare Premiere zum 50. Jubiläum: Kušej inszeniert „König Ottokars Glück und Ende“.“ In: *Die Presse*, 17.10.05.

²³⁴ Tartarotti, Guido: „Duell auf der Motorhaube. Kritik. Acht Gründe für den Triumph von „Ottokar“ am Burgtheater.“ In: *Kurier*, 17.10.05.

²³⁵ Grillparzer: „König Ottokars Glück und Ende.“ Fassung Burgtheater, 43.

Mit diesen Worten wendet er sich ab und nimmt mit Seyfried von Merenburg (Daniel Jesch) die Pose der erfolgreichen Zusammenarbeit an: Lächeln und Händeschütteln als Bild für das Volk. Durch Gestik und Tonfall erscheint die Darstellung des Kaisers wie eine Parodie auf moderne Politiker und Manager: „Michael Maertens liefert dabei als Rudolf die perfekte Farce eines modernen Politikers. Sein Kanzlerton ist gespreizt, seine flache Fassade augenfällig, seine Leutseligkeit verlogen.“²³⁶

5.4.1. Lachen auf der Bühne

Sein höhnisches Lachen macht Angst.²³⁷

Auf der Bühne ist das Lachen vorhanden, auch wenn die Komik selten der Auslöser ist. So drückt es bei Ottokar und Berta Wahnsinn, bei Zawisch und Rudolf von Habsburg Verhöhnung, Ironie und Zynismus aus. Rudolfs Lachen nach der Vergabe der Lehen an Ottokar, begleitet von den Worten: „Schwingt die Fahnen, lasst den Jubel tönen, Dem blutlos-schönen Sieg der holden Eintracht.“²³⁸ – zieht ein Lachen aller Anwesenden nach sich, und vervollkommnet damit Ottokars Erniedrigung. Das Lachen wird hier wie eine Waffe eingesetzt, es kann zerstören.

5.4. Ironie

„König Ottokars Glück und Ende“ thematisiert nicht nur einen Machtwechsel, es liefert auch eine patriotische Standortbestimmung, wie Hilde Haider-Pregler schreibt:

Ottokar von Hornecks Lobrede auf jenes „gute Land“ im dritten Akt von *König Ottokars Glück und Ende* ist als literarisches Österreich-Credo längst klassisch geworden. Und vor allem wegen dieser Laudatio kam den Inszenierungen von Grillparzers Trauerspiel in den Annalen des Burgtheaters seit jeher die Bedeutung eines inoffiziellen Staatsaktes zu: das Werk fungierte auf der Staatsbühne [...] sowohl in der Habsburger-Monarchie als auch in der Ersten genauso wie in der Zweiten Republik als künstlerisch-politisches Bekenntnis zur jeweiligen österreichischen Gegenwart.²³⁹

Martin Kušej's Inszenierung hatte am Burgtheater 2005 Premiere, fungierte also auch

²³⁶ Rathmanner, Petra: „Salzburg: Kušej's ‚König Ottokar‘. Wenig Glück mit Österreich.“ In: Wiener Zeitung, 10.08.05.

²³⁷ Mayer, Norbert: „Habsburg für *Fortgeschrittene*. Burgtheater. Eine wunderbare Premiere zum 50. Jubiläum: Kušej inszeniert ‚König Ottokars Glück und Ende‘.“ In: Die Presse, 17.10.05.

²³⁸ Grillparzer: „König Ottokars Glück und Ende.“ Fassung Burgtheater, 50.

²³⁹ Haider-Pregler, Hilde: „‚König Ottokars Glück und Ende‘ – Ein ‚Nationales Festspiel‘ für Österreichs ‚Nationaltheater‘? Die Burgtheater-Inszenierungen von Grillparzers Trauerspiel im 20. Jahrhundert.“ In: *Stichwort Grillparzer*, 195.

als „inoffizieller Staatsakt“ inmitten des Jubiläumsjahres. Die Rede Hornecks (Wolfgang Gasser) hält sich bis auf wenige Kürzungen an die Textvorlage, im Tonfall erzeugt sie aber keine Jubelstimmung. „Wolfgang Gasser spielt einen altersweisen Zyniker. Seine Rede auf Österreich gerät bitter, sie berührt. Er kennt uns genau.“²⁴⁰ Inmitten des Schlachtfelds Europa zeichnet Kušej ein ironisches Bild von Österreich. Das Volk trägt Tracht, die Sängerknaben singen ein Volkslied und aus dem Radio kommen Todes- und Geisterfahrmeldungen.

Bei Regisseur Martin Kušej sind die Österreicher nun ein Volk von Statisten, die im Dirndl, im Ballkleid oder im Bikini stumm das tun, was man ihnen sagt. Das ist eine so einfache wie überzeugende und dabei überaus witzige Lösung – noch dazu gelingen mit dem folgsamen Statistenheer auch eindrucksvoll-ironische Massenszenen.²⁴¹

5.6. Fazit: Komik in der Inszenierung – Komiktheorie

Weder in Bergsons noch in Bachtins Theorie findet die Ironie besondere Beachtung. Bachtin lehnt diese Art von Komik sogar ab, seine sich auf das karnevalistische Weltempfinden stützende Theorie findet in dieser Inszenierung keinen Eingang. Grillparzers Werk über einen Machtwechsel, politische und private Intrigen lässt freudvolles, erschaffendes Lachen nicht zu.

Das Lachen im Theater muß nicht das der reinen Freude oder der reinen Schadenfreude sein. Hinter jedem Lachen sollte auch der Abgrund sichtbar werden. Die Katastrophe und Verzweiflung, auf die das Lachen auch antwortet, schwingen im Theaterlachen mit. Der Zuschauer lacht über den stolpernden Clown und zugleich über das existentielle Stolpern menschlichen Seins.²⁴²

König Ottokars Lachen lässt Abgründe nicht nur errahnen, sein Lachen entsteht im Angesicht seines eigenen Abgrunds. „Erschöpft, frustriert, deprimiert kauert Tobias Moretti gleich zu Beginn auf seinem Thron.“²⁴³ Später, nach Kämpfen, Intrigen und Verlusten und seiner Demütigung kann auch Ottokar nur noch lachen. Sein Lachen ist nicht fröhlich, es grenzt an einen Ausdruck des Wahnsinns. „Anfangs gibt er einen beinahe infantilen Kraftlackel, der alles zwingen will“, und erschafft damit auch Komik. „Dann aber verwandelt Moretti den wölfisch-aggressiven Ottokar in den gejagten,

²⁴⁰ Mayer, Norbert: „Habsburg für *Fortgeschrittene*. Burgtheater. Eine wunderbare Premiere zum 50. Jubiläum: Kušej inszeniert ‚König Ottokars Glück und Ende‘.“ In: Die Presse, 17.10.05.

²⁴¹ Rathmanner, Petra: „Salzburg: Kušejs ‚König Ottokar‘. Wenig Glück mit Österreich.“ In: Wiener Zeitung, 10.08.05

²⁴² Hüttinger: *Die Kunst des Lachens – das Lachen der Kunst. Ein Stottern des Körpers*, 219.

²⁴³ Rathmanner, Petra: „Salzburg: Kušejs ‚König Ottokar‘. Wenig Glück mit Österreich.“ In: Wiener Zeitung, 10.08.05.

bedauernswerten, in die leidende Kreatur.“²⁴⁴ Über diesen Ottokar kann auf der Bühne höhnisch gelacht werden, Komik, die im Publikum ihren Widerhall findet, entsteht dabei aber nicht. Die Abgründe Ottokars sind bereits zu groß.

Das vorherrschende Mittel der Komik in Kušejs Inszenierung ist die Ironie. Nach Fries Definition der Satire als „militanter Ironie“²⁴⁵ kann die Komik auch als Satire bestimmt werden: Als Kušejs Angriffsziele können die bislang vorherrschende Interpretation Rudolfs und das Loblied auf Österreich ausgemacht werden. Er zeichnet Rudolf als zynischen Manager, als rückgratlosen Politiker. Und „auch wenn Rudolf das Match gewinnt, liegen die Sympathien eindeutig auf der Seite Ottokars“²⁴⁶. Kušejs Zeichnung der Österreicher als Menschen, die tun, was man ihnen befiehlt, die sich mit verteilten Schnitzeln zufrieden geben und die Rudolfs Ehrgeiz nicht hinterfragen wird durch das Schlussbild der Inszenierung vervollständigt. Im zerstörten Land singen die Sängerknaben ein Heimatlied.

²⁴⁴ Mayer, Norbert: „Habsburg für *Fortgeschrittene*. Burgtheater. Eine wunderbare Premiere zum 50. Jubiläum: Kušej inszeniert ‚König Ottokars Glück und Ende‘.“ In: Die Presse, 17.10.05.

²⁴⁵ Siehe Kapitel 2.3.

²⁴⁶ Rathmanner, Petra: „Salzburg: Kušejs ‚König Ottokar‘. Wenig Glück mit Österreich.“ In: Wiener Zeitung, 10.08.05.

6. Komödie als Katastrophe²⁴⁷: *Weh dem, der lügt!*

Grillparzers Lustspiel *Weh dem, der lügt!* handelt von Lüge und Wahrheit, dem Aufeinanderstoßen zweier Kulturen und der Überlegenheit von gesellschaftlich Benachteiligten.

Der Küchenjunge Leon macht sich auf, den Neffen des Bischofs aus seiner Geiselhaft zu befreien. Vorher erhält er aber noch den Auftrag des Bischofs, unter keinen Umständen zu lügen. Leon verspricht, sich daran zu halten. Er dient als Sklave im Haus, in dem Atalus, der Neffe, gefangen gehalten wird. Mit seiner Kochkunst macht er sich bei seinem Herrn, Kattwald beliebt. Mit der Hilfe von dessen Tochter gelingt es Leon, mit Atalus zu fliehen und ihn zu Bischof Gregor zurückzubringen. Auf ihrer Flucht werden sie von Edrita, Kattwalds Tochter, eingeholt, die mit ihnen gehen will, um so der ungewünschten Heirat zu entkommen.

Das Hauptmotiv der Handlung in *Weh dem, der lügt!* ist die Wahrheit, die ein Ideal darstellt, aber im Leben nicht erreichbar bzw. durchsetzbar ist. Leon weiß, dass in der Welt die Lüge regiert und dass Gregors Wahrheitsliebe nicht umsetzbar ist. Der Küchenjunge erreicht sein Ziel, indem er die Sprache seinem Wünschen entsprechend einsetzt. Seine Worte sind wahr, er verwendet sie aber ironisch. Edrita sagt schließlich zu Leon: „So lass uns schweigen, dann sind wir am wahrsten.“²⁴⁸

Weitere wichtige Themen sind die Verschiedenheit zweier Kulturen, die im Krieg miteinander sind, und die Durchsetzung zweier Menschen gegen die starre vorgegebene Ordnung.

Grillparzers Lustspiel *Weh dem, der lügt!* wurde am 6. März 1838 uraufgeführt und galt als großer Misserfolg. W. Edgar Yates schreibt dazu:

Daß die Gattungsbezeichnung „Lustspiel“, [...] eine Rolle beim Misserfolg von Grillparzers Stück spielte, geht wiederum aus den Rezensionen hervor. „Das Publikum war auf ein Lustspiel gefasst und fand ein ernstes Drama“, hieß es im *Morgenblatt für gebildete Leser*. [...] Nicht nur das Publikum war befremdet, auch die Kritiker griffen das Problem der Gattungsbezeichnung auf.²⁴⁹

Generell wird die Bezeichnung „Lustspiel“ mit „Komödie“ gleichgesetzt. Im Theaterlexikon ist unter „Lustspiel“ zu lesen, dass es „weitgehend [ein] Synonym für

²⁴⁷ Kralicek, Wolfgang: „Weh dem, der träumt! Martin Kušej verzweifelt an Franz Grillparzers Lustspiel ‚Weh dem, der lügt!‘ und beschert Bachlers Burgtheater damit den ersten vollen Erfolg.“ In: Falter, 05.11.99.

²⁴⁸ Grillparzer: *Weh dem, der lügt!* Reclam, 65.

²⁴⁹ Yates, W. Edgar: „Grillparzer und die Rezensenten.“ In: Haider-Pregler, Hilde / Deutsch-Schreiner Evelyn (Hg.): *Stichwort Grillparzer*. 27.

Komödie ist, und dass diese beiden „ausschließlich bei gewissen deutschen Theoretikern“²⁵⁰ unterschieden werden. Unter dem Stichwort „Komödie“ findet sich aber eine weitere Definition:

Nur, „das Lustspiel ist fromm“ (Max Frisch, *Tagebuch*), es glaubt an eine metaphysische oder gesellschaftliche Ordnung: Die ausschweifende Figur wird am Ende geheilt, gebessert, die Harmonie lächelnd wiederhergestellt. Umgekehrt kann das Subjekt sinnvoll sein und die heruntergekommene Gesellschaft als veränderungsbedürftig erscheinen. In beiden Fällen ist das Ende gut: „Happy-End, durchschaut und trotzdem verteidigt“ (Ernst Bloch, *Prinzip Hoffnung*).²⁵¹

Nach dieser Definition kann *Weh dem, der lügt!* durchaus als Lustspiel bezeichnet werden. Die Gesellschaft erscheint als „verbesserungsbedürftig“, trotzdem kommt es zu einem versöhnlichen Schluss. Dieser Aspekt der Gesellschaft hat wohl auch seinen Teil zum Misserfolg beigetragen: Nicht eine komische Figur wird verlacht, die Welt, in der die Lüge als nötig erscheint, und das weltfremde Einfordern der Wahrheit durch den Bischof evozieren das listige Sprechen Leons und die Komik. Selbstgefälligkeit und Hochmut der Mächtigen werden damit deutlich.

Aufgebaut ist das Werk in fünf Akten, diese wiederum sind nur durch Ortsbeschreibungen strukturiert.

6.1. Sprach- und Charakterkomik

Bischof Gregor wird als Mann dargestellt, der an seinen Prinzipien unter allen Umständen festhält. Mag die Lüge manchmal auch notwendig erscheinen, sie darf nicht sein. In der Unterredung mit Leon macht er dies deutlich und gibt ihm seinen Wahrheitsanspruch als Bedingung zur Befreiung des Neffen mit auf den Weg:

LEON.
[...]
Wär ich nur dort, ich lög ihn schon heraus.
GREGOR.
Weh dem, der lügt.
LEON.
[...]
Um Gottes willen gibt man ihn nicht frei.
Da bleibt nichts übrig, als: wir reden Wahrheit
Und er bleibt wo er ist. Verzeiht!
[...]
GREGOR.
Weh dem, der lügt.

²⁵⁰ Brauneck, Schneilin (Hg.): *Theaterlexikon*, 564.

²⁵¹ Brauneck, Schneilin (Hg.): *Theaterlexikon*, 514.

[...]
 LEON.
 [...] Wenn nicht ein bisschen Trug uns helfen soll,
 Was hilft denn sonst?
 GREGOR.
 Gott.
 [...] GREGOR.
 [...] Und sei dir selber treu und Gott.
 Weh dem, der lügt.²⁵²

Dieses ständige Wiederholen des Satzes „Weh dem, der lügt“ zeigt Gregor als fanatisch wahrheitsliebend. Den Tod seines Neffen kann er eher akzeptieren als die Lüge. Der Bischof versteift sich auf das Ideal der Wahrheit und gerät so, nach Bergson²⁵³, zur komischen Figur. Während Bergson grundsätzlich ein Laster eines Menschen als zu verlachend und komisch ansieht, betrifft hier die Versteifung eine Tugend eines Menschen. Diese Haltung führt aber zu einer Versteifung des Geistes, sie lässt kein Handeln zu und steht so außerhalb der Gesellschaftsnorm.

Hauptsächlich resultiert die Komik in *Weh dem, der lügt!* aus dem Umgang mit der Sprache. Um das gegebene Versprechen nicht zu brechen und dennoch sein Ziel zu erreichen, nützt Leon die Unzulänglichkeit der Sprache: Er spricht wahre Worte, täuscht aber gerade dadurch seine Gegner.

KATTWALD.
 Merk wohl: wenn er dir's heißt in meinem Namen;
 Doch vorderhand bleibst du hier außen noch.
 (Zu Leon.)
 Mein Freund, du schniffelst mir zu viel herum
 Und spionierst, merk ich, nach allen Seiten.
 Du suchst wohl den Genossen nur der Flucht.
 LEON.
 Erraten, Herr! Zu zweien läuft sich's besser.²⁵⁴

Leon will Atalus in seiner Nähe haben, um so eine Möglichkeit zur Flucht vorzubereiten. Atalus weigert sich, als Leons Gehilfe in der Küche zu arbeiten, wird aber von Kattwald gezwungen. Dieser erkennt zwar die Gefahr eines Zusammenschlusses der beiden Fremden und weist Leon darauf hin. Der entkräftet Kattwalds Befürchtung nicht durch eine Lüge, sondern indem er die Wahrheit spricht: So erscheint Kattwald die Wahrheit als Lüge, denn dass Leon so unvorsichtig wäre, die Wahrheit auszusprechen, kommt Kattwald nicht in den Sinn.

²⁵² Grillparzer: Weh dem, der lügt. Reclam, 15ff

²⁵³ Vgl. Kapitel 2.1.

²⁵⁴ Grillparzer: Weh dem, der lügt. Reclam, 38

Leon wird in Kattwalds Haus als Koch aus der verfeindeten Kultur ein besonderer Stellenwert eingeräumt, denn so sagt Kattwald: „Längst hätt ich mir gewünscht ´nen fränk´schen Koch, Man sagt ja Wunder, was sie tun und wirken.“²⁵⁵ Durch diesen Wunsch Kattwalds und das Verhandlungsgeschick Leons werden ihm, obwohl Sklave, einige Freiheiten zugesprochen.

KATTWALD.
[...]
Was gibst du heute mittags?
LEON. (*ihn verächtlich messend.*)
Rehbraten etwa.
KATTWALD.
Gut.
LEON.
Gedämpftes. – Aber nein.
KATTWALD (*eifrig*).
Warum nicht?
LEON.
Ihr müsst erst essen lernen,
Erst nach und nach den Gaum, die Zunge bilden,
Bis Ihr des Bessern wert seid meiner Kunst.
Für heute bleibt´s beim Braten, und aufs höchste –
Wir wollen sehen.²⁵⁶

Leons Unverschämtheiten werden von Kattwald keineswegs verärgert aufgenommen. Die herablassende Art Leons dreht das Verhältnis der beiden. Nicht Kattwald, der Herr, stellt Bedingungen und Forderungen, sondern Leon, der Koch. Das Umdrehen der Verhältnisse, der Ordnung, erzeugt Komik im Sinne Bachtins.²⁵⁷ Die Welt wird umgestülpt und Leon sagt, was er denkt. Für Kattwald gleicht Leon einem Narren, er nimmt ihn nicht ernst. Dadurch wird Komik evoziert, die nicht nur erheitert, sondern auch von den gesellschaftlichen Normen und Regeln des Alltags befreit.

Kattwalds Drohungen begegnet Leon durch eigene Drohungen:

LEON.
Mich zwingen? Ihr? Wenn Ihr nicht dreißig zahlt,
Lauf ich beim ersten Anlass Euch davon.
KATTWALD.
Versuch es!
LEON.
Stürze mich vom höchsten Giebel.
KATTWALD.
Man bindet dich.

²⁵⁵ Grillparzer: *Weh dem, der lügt!* Reclam, 24.

²⁵⁶ Grillparzer: *Weh dem, der lügt!* Reclam, 28.

²⁵⁷ Vgl. Kapitel 2.2.

LEON.
Versalz Euch alle Brühen.²⁵⁸

Kurz darauf, als Kattwald ihn aufs Neue bedroht, reagiert Leon bereits ungeduldig:

KATTWALD.
Nun hab ich's satt. Die Peitsche soll dich lehren –
[...]
LEON.
Nun also: Euer Drohen acht ich nicht.
Ihr könnt mich plagen; ei, ich plag Euch wieder.
Ihr lasst mich hungern, ich lass Euch desgleichen;
Denn Euer Magen ist mein Untertan,
Mein untergebener Knecht von heute an,
Wir stehn als Gleiche gleich uns gegenüber.
[...]²⁵⁹

Diese Antworten Leons vermitteln Komik: Leons Drohungen beinhalten im Gegensatz zu Kattwalds keine Gefahr, trotzdem lässt dieser sich dadurch einschüchtern. Leon gewinnt das Duell gegen Kattwald mit Worten, dieser misstraut der Sprache aber nicht und gerät so in eine Abhängigkeit Leon gegenüber.

Edrita lässt sich von Leon nicht so leicht um den Finger wickeln. Sie möchte den starren Regeln ihres Vaters entkommen, ist aber auch von Leons Arroganz enttäuscht: „Man rühmt die feinen Sitten deines Volks, Du aber bist entartet und gemein“²⁶⁰. Schon nach kurzem schließen die beiden Außenseiter in Kattwalds Haus Freundschaft und unterhalten sich über Edritas Zukunft:

LEON.
So bist du Braut? Je sieh, das tut mir leid.
Wer ist dein Bräutigam? Wie heißt, was treibt er?
EDRITA.
Ich nenn ihn nur den dummen Galomir.
LEON:
Den dummen Galomir? O weh!
EDRITA.
Ja wohl!
Doch ist er unser nächster Stammverwandter
Und so gebührt ihm meine Hand.
LEON.
Je freilich!
Und was die Klugheit, die ihm fehlt, betrifft:
Mein Kind, die dummen Männer sind die besten.
EDRITA.
So dacht ich auch.
LEON.
Sie lassen sich was bieten.

²⁵⁸ Grillparzer: *Weh dem, der lügt!* Reclam, 25.

²⁵⁹ Grillparzer: *Weh dem, der lügt!* Reclam, 26f.

²⁶⁰ Grillparzer: *Weh dem, der lügt!* Reclam, 31.

EDRITA.
 Und fordern alles nicht nach ihrem Kopf.
 Doch siehst du, manchmal, wenn auch nicht so oft,
 Spricht man doch gern einmal ein kluges Wort.²⁶¹

Der Unterhaltung über Galomir und passende Ehemänner wohnt Komik inne. Edrita und Leon verbindet die Vernunft und der Optimismus. Beide versuchen das Leben nicht allzu schwer, sondern mit Humor zu nehmen. Wie Berger feststellt, drängt sich der Humor, bzw. die Tragikomik „in kleinen, flüchtigen Quantitäten in den Fluß des Alltagslebens. [Er] löscht realen Kummer, reale Traurigkeit nicht aus, aber [er] macht diese Emotionen erträglicher“²⁶².

6.2. Dramaturgische Struktur, Striche und Textänderungen in Kušejs Fassung

Die Premiere von Martin Kušejs Inszenierung von *Weh dem, der lügt!* fand am 30. Oktober 1999 im Wiener Burgtheater statt. Die Hauptrollen²⁶³ spielen Werner Wölbern (Leon), Martin Schwab (Gregor), Katharina Schubert (Edrita) und Florentin Groll (Kattwald).

Der wichtigste Strich in Kušejs Bearbeitung findet sich im Untertitel. So wird aus dem Lustspiel ein Spiel. Dabei ist „Lust“ aber nicht gänzlich gestrichen, es ist durchgestrichen. Damit steht schon zu Beginn fest: Happy-End wird es keines geben.

Kušejs Fassung ist grundsätzlich gleich strukturiert wie das Original. Die einzelnen Akte wurden aber noch einmal in einzelne Bilder gegliedert. Diese Gliederung folgt jedoch Grillparzer; jede Anweisung zur Ortsveränderung wurde so zu einem neuen Bild. Eine Besonderheit von Kušejs Fassung sind Prolog und Epilog. Der dem Werk vorgesetzte Text liefert die Perspektive der Inszenierung. Dieser Prolog besteht aus dem Nebentext, der die Bühne beschreibt, und aus dem Text Leons (Werner Wölbern): Dabei handelt es sich um ein Rezept für „Hirschrücken mit Ribiselsoß“²⁶⁴. Der Epilog beinhaltet das etwas umstrukturiert und gestrichene Ende des Stücks und einen aus Grillparzers *Medea* eingefügten Text ganz zum Schluss:

EDRITA.
 Der Traum ist aus.

²⁶¹ Grillparzer: *Weh dem, der lügt!* Reclam, 32.

²⁶² Berger: *Erlösendes Lachen*. 138.

²⁶³ Eine genaue Besetzungsliste findet sich im Anhang dieser Arbeit.

²⁶⁴ Grillparzer, Franz: „Weh dem, der lügt!“ Vorläufige Fassung für das Burgtheater, September 1999, 3.

LEON.
Allein die Nacht noch nicht.²⁶⁵

Ein weiterer Fremdtext wurde im vierten Akt eingefügt. Galomir (Nicki von Tempelhoff), der im Original über Schurken, Mord, seinen Arm und sein Schwert stöhnt und jammert, und im Original generell kaum spricht, erhält in Kušej's Fassung einen Text, der wieder Wahrheit und Lüge thematisiert:

Katastrophe
[...]
Jedes Wort
Die Rettung eine Lüge
[...]
Das Wort ist der Wahn
Sinn sinnlos
Alles was man sagt
Alles eine Falle
Selbstzerstörungsfalle
Man kann sagen was man will
Jedes Wort ein Wort zuviel
Alles Lüge
Kein Wort ist wahr
Das ist die Wahrheit²⁶⁶

Mit diesem Monolog wird das Thema der Lüge in der Welt wieder aufgegriffen. Diesmal allerdings nicht vom Bischof (Martin Schwab), sondern von Galomir, dem dummen Barbaren. Er spricht über die Wahrheit nicht als Ideal, er verzweifelt an der Welt und an den Lügen, und an der Sprache, die es nicht vermag, Lüge und Wahrheit eindeutig erkenntlich zu machen. Hilde Haider-Pregler bezeichnet in ihrer Kritik Galomir als „Sprachverweigerer, der nur seiner physischen Gewalt, nicht aber dem Wort vertraut und sich, anders als im Text, erst als Überwundener voll Empörung perfekt artikuliert“²⁶⁷.

Ein weiterer Fremdtext stammt von Grillparzer und ist wiederum dem Werk *Das goldene Vließ* entnommen. So lässt Kušej einen Text Jasons aus *Die Argonauten* Leon und zum Teil auch Edrita (Katharina Schubert) sprechen. Dieser Text, in den fünften Akt eingefügt, behandelt das Fremde, das Trennende zwischen den beiden Kulturen. Aber auch die Gefühle zwischen ihnen werden an- und ausgesprochen:

LEON.
Wenn ich so vor dir steh und dich betrachte,

²⁶⁵ Grillparzer, Franz: *Das goldene Vließ*. Stuttgart: Reclam, 1995, 108, zitiert nach der Videoaufzeichnung des ORF von „Weh dem, der lügt!“ aus dem Burgtheater.

²⁶⁶ Grillparzer: „Weh dem, der lügt!“ Fassung Burgtheater, 54.

²⁶⁷ Haider-Pregler, Hilde: „Burgtheater-Debüt von Martin Kušej mit ‚Weh dem, der lügt!‘. Die Wahrheit als eine moralische Erfolgsgarantie?“ In: Wiener Zeitung, 02.11.99.

Beschleicht mich ein fast wunderbar Gefühl:
 Als hätt' des Leben Grenz' ich überschritten
 [...]
 Aus einem Land so fern, so abgelegen
 Daß Wünsche kaum vorher die Reise wagten,
 Auf Kampf und Streit gestellt, langt ich hier an,
 Und sehe dich und bin mit dir bekannt.
 Wie eine Heimat fast scheint mir dies fremde Land
 [...]
 So wird dafür mir, was bekannt, ein Fremdes.
 Ich bin mir selber fremd geworden.
 EDRITA.
 Ein einziges ist mir licht und das bist du!
 Ja du, Leon, bist du auch noch so fremd!
 [...]
 Du liebst, Leon.
 LEON.
 Du liebst, Edrita,
 Liebst mich! Mich, wie ich dich! Ja wie ich dich!²⁶⁸

Grillparzer gibt vierzehn Figuren an, Kušej's Figurenverzeichnis ist ungleich größer: Zwar gibt es nur noch elf Figuren mit Namen, des Weiteren benötigt Kušej aber Statisten als Volk, Soldaten, Festgäste, Bettler und Krüppel.

6.2.1. Auswirkungen von Kušej's Fassung auf die Komik

Der veränderte Schluss nimmt *Weh dem, der lügt!* das Happy-End und damit auch die Einordnung als Lustspiel. Die Komik bleibt in Kušej's Fassung erhalten, allerdings baut sie gegen Ende rapide ab, übrig bleiben die Worte Medeas. Diese kündigen kein harmonisches Leben von Leon und Edrita an, vielmehr zeigen sie den verlorenen Glauben an das Gute der beiden. Bischof Gregor zeigt sich nicht als milde und voll Gnade, er heißt den Krieg der beiden Völker gut.

Ist das märchenhafte Happyend schon bei Grillparzer ironisch relativiert, wenn Bischof Gregor sich auf einmal eventuell notwendig gewesenen Lügen gegenüber höchst tolerant zeigt, so lässt Martin Kušej seine Protagonisten in eine Region heimkehren, wo man nicht mehr abschätzen kann, ob eine Stadt, die gestern noch in der Hand der Heiden war, heute bereits wieder von den Christen (zurück)erobert wurde. Krieg scheint sowohl der heidnischen als auch der christlichen Männergesellschaft notwendig.²⁶⁹

²⁶⁸ Grillparzer: „Weh dem, der lügt!“ Fassung Burgtheater, 61.

²⁶⁹ Haider-Pregler, Hilde: „Burgtheater-Debüt von Martin Kušej mit ‚Weh dem, der lügt!‘. Die Wahrheit als eine moralische Erfolgsgarantie?“ In: Wiener Zeitung, 02.11.99.

6.3. Raum, Kostüm, Gegenstände und Musik

Zehetgrubers mit Blümchenmuster tapeziertes Bühnenbild funktioniert wie eine russische Puppe: In einen großen Raum passt ein kleinerer und in diesen wieder ein kleinerer. Die Folge: Je tiefer Leon sich in die Handlung verstrickt, umso voller wird es auf der Bühne; leer (also wahr) ist sie nur am Anfang und am Ende.²⁷⁰

Anfangs besteht die Bühne aus einer komplett leeren Halle. Sowohl die Wände, als auch der Boden sind mit Blümchentapete ausgekleidet. Alle Türen sind geschlossen – sichtbar ist ohnehin nur eine in der Rückwand. Bischof Gregor lebt abgekapselt von der Welt im Biedermeierdekor. Am Beginn des zweiten Aktes zeigt sich die Bühne vollkommen verändert: Die Rückwand ist nicht mehr zu sehen, über den Boden verläuft eine Konstruktion aus übereinander liegenden Stegen, seitlich sind Öffnungen zu sehen, ebenso oben links beim Steg und unten am Boden vor dem unteren Steg. Die Welt der Barbaren, das Haus Kattwalds (Florentin Groll) ist dunkel, offen und unübersichtlich. Jederzeit können sehr plötzlich Wachen hervorkommen, ohne dass diese sich durch das Öffnen von Türen ankündigen.

In den Biedermeier-Raum schieben sich martialischere Elemente, Stege und Balken von Kattwalds Haus. Bodenlosigkeit macht sich erschreckend bemerkbar. Durch Tapeten, Türen, Boden brechen dunkle Gestalten herein.²⁷¹

So ist es auch Leon und dem Pilger (Heinz Fröhlich) möglich, mitten ins Feindeslager einzudringen. Leons neue Küche befindet sich denn auch unter der Bühne. Von dort holt er nicht nur Töpfe, sondern auch einen Herd und Hühner hervor.

Der Gefangene Atalus (Stefan Wieland) wird ebenfalls von unten auf die Bühne gebracht – Bretter im Boden verdecken ein Loch, aus dem Atalus hervorkommt. Im dritten Akt wird Kattwalds Schlafzimmer sichtbar – auf der Bühne steht nun ein Zelt. Ein Barbar schläft nicht in einem Bett, ein Zelt genügt. Dieses erlaubt den Figuren, sich zu verbergen und spielt unmittelbar vor der Flucht, beim Entwenden des Schlüssels, eine große Rolle.

Erst im vierten Akt, am Beginn der Flucht entsteht wieder eine neue Bühne. In die Halle ist ein Konstrukt aus einer Reihe von Türen gebaut. Diese öffnen sich nach vorne, hinten und seitlich und ermöglichen die Verfolgungsjagd Kattwalds und seiner

²⁷⁰ Kralicek, Wolfgang: „Weh dem, der träumt! Martin Kušej verzweifelt an Franz Grillparzers Lustspiel ‚Weh dem, der lügt!‘ und beschert Bachlers Burgtheater damit den ersten vollen Erfolg.“ In: Falter, 05.11.99.

²⁷¹ Kathrein, Karin: „Botschaften aus der Unterwelt. Martin Kušej's faszinierende Deutung von Grillparzers ‚Weh dem, der lügt‘ im Burgtheater.“ In: Kurier, 02.11.99.

Anhänger ebenso wie das Ausweichen Leons vor Edrita. Kurz darauf, beim Fährmann (Michele Cuciuffo) angekommen, zeigt sich die Bühne neuerlich verändert: Die anfangs dominante Rückwand mit Blümchenmuster ist wieder zu sehen, im Boden befinden sich aber Löcher, ein Telefon hängt links an der Wand – man nähert sich bereits der Zivilisation. Die Löcher im Boden ergeben nicht nur neue Möglichkeiten des Auftritts, sie werden auch, um den Fluss überqueren zu können, mit Brettern abgedeckt. Im fünften Akt ist das Umbauen vorbei und die Bühne sieht wieder aus wie im ersten Akt. Obwohl noch nicht zu Hause, treffen die drei Flüchtigen auf den Bischof – die Stadt Metz wurde von den Christen erobert.

„Martin Zehetgruber hat einen riesigen und tollen Schachtelraum gebaut, in dem sich mal von unten, mal von oben kleinere Räume schieben.“²⁷²

Kostüme:

Leon trägt ein weißes Hemd, Hosenträger, eine graue Hose, er hat auch noch ein dazu passendes Jackett und eine weiße Kochschürze.

Atalus trägt einen zerrissenen Mantel und nennt eine kaputte Perücke sein eigen. Die Perücke, Zeichen seines Standes, ist ihm sehr wichtig.

Bischof Gregor trägt eine weiße Soutane; diese Kleidung grenzt ihn von allen anderen Figuren, besonders aber von den dunkel gekleideten Barbaren, deutlich ab.

Die Barbaren wirken generell zerlumpt und finster, ihre Haare sind lang; einzig Edrita – die aus ihrem Land flüchtet – trägt ein helles Kleid und Kniestrümpfe. Sie ist eine Figur, die in beiden Welten beheimatet sein könnte.

Heide Kastlers Kostüme sind keiner Zeit zuzuordnen, generell aber sind sie modern und nicht von Grillparzers Zeit geprägt. Komisch wirkt nur eines der Kostüme: die Figur des Pilgers. Diese, von Kušej als lustig angelegte Figur, trägt einen schwarzen Mantel und einen hohen schwarzen Zylinder – beides wirkt zu groß für den dünnen alten Mann, der über die Bühne tänzelt und dabei in keine der gezeigten Welten wirklich zu passen scheint.

Musik:

Elektronisch veränderte Kirchenglocken, die ins Glockenläuten übergehen, Sirenen, Gewehrsalven und Kampfgeräusche bilden die Klangkulisse Bert Wredes und

²⁷² Cerny, Karin: „Weh dem, der sich vergnügt. Grillparzers Komödie ‚Weh dem, der lügt!‘ im Wiener Burgtheater“. In: Berliner Zeitung, 01.11.99.

vermitteln Brutalität und Gefahr. Diese Geräusche stehen anfangs im Gegensatz zur Komik auf der Bühne, machen aber deutlich, dass das Komische nur ein kleiner Teil des Ganzen ist.

Gegenstände:

Atalus' Aufgabe, die Pferde zu hüten, evoziert Komik: sind doch die Pferde, die Kattwalds Schaffer für Atalus bereitstellt, nur puppengroß.

ATALUS.
[...]
Die Pferde hüt ich endlich, weil ich muß,
Und weil's ein edles, ritterliches Tier.
Doch in die Küche? Eher hier am Platz
Laß ich mein Leben, gliederweis zerstückt.²⁷³

Diese Aussage, verbunden mit den kleinen Spielzeugpferden, die Atalus liebevoll in die Arme nimmt, zeigt ihn als eine zu verlachende Figur. Einerseits drückt das Bild der kleinen Pferde einen gutmütigen Humor nach Berger aus – eine kleine und harmlose Erheiterung – andererseits wird dadurch Atalus als versteifter Charakter gezeigt. Ein Charakter, der einzig mit seinem Stand und den damit gemäßen Tätigkeiten einhergeht. Nach Bergson erzeugt ein versteifter Charakter und die damit einhergehende Versteifung und Mechanisierung des Geistes immer Komik.²⁷⁴

Leons Messer dient nur als Küchengerät, Pfeil und Bogen des Bischofs werden im Gegensatz dazu auch als Waffe benutzt. Anfangs übt sich der Bischof in Tai Chi, oder einer ähnlichen asiatischen Meditationsmethode; seinen Pfeil schießt er später gekonnt in Galomirs Rücken. Seine Prinzipien halten ihn nicht vor Mord zurück:

In Martin Kušejs Version ist der die Flüchtlinge aus höchster Not errettende Deus ex machina kein gütiger Gott, er ist ein grausamer Moloch. Der Pfeil von Bischof Gregors Bogen bohrt sich in Galomirs Rücken. Und gnadenlos werden die Germanen von den christlichen Franken hingemetzelt, während Martin Schwab dröhnend des Kirchenfürsten und Wahrheitsfanatikers Gesetz der Gewalt verkündet, das in der Natur der Erdendinge liege: „Wahr sind sie, weil sie sind, weil Dasein Wahrheit.“²⁷⁵

Ein verlorener Schlüssel steht ebenso im Mittelpunkt des komischen Schauspiels, wie Leons Küchengeräte. Dosen, aus denen die Barbaren mit den Fingern Essen in den Mund schieben, zeigen den deutlichen Gegensatz zu Leons Gerätschaften. Am ersten

²⁷³ Grillparzer: „Weh dem, der lügt!“ Fassung Burgtheater, 31.

²⁷⁴ Vgl. Kapitel 2.1. und 2.3.

²⁷⁵ Weinzierl, Ulrich: „Donnerworte vor der Blümchentapete. Martin Kusejs Triumph mit ‚Weh dem, der lügt!‘: Grillparzers Endspiel am Burgtheater.“ In: FAZ, 01.11.99.

Abend Leons im Feindesland wird nicht nur gegessen, es wird auch Wein getrunken. Aus Weingläsern. Leon versucht allen Personen in Kattwalds Haus einen tiefen Schlaf mittels Essen und Wein zu verschaffen, auch zeigt er Ihnen, wie einem Glas Töne entlocken zu sind und lullt seinen Herrn in tiefe Müdigkeit. Nur Edrita und Leon bleiben freiwillig nüchtern, Atalus muss dazu erst bewogen werden, er erkennt den Ernst der Lage nicht.

6.4. Schauspiel

Sehr humorvoll und poetisch entwickelt Kušej die Geschichte Leons, der den Neffen des Bischofs, ohne zu lügen befreit. [...] ein Liebender von rarem komödiantischem Zauber, dem Bischof hingegeben, dann in mühsam unterdrückter Liebe zu Edrita entbrannt, zuletzt ein vom Geschehen tief Verunsicherter.²⁷⁶

Kušej's Inszenierung zeigt *Weh dem der lügt* nicht als Komödie, die Zeichnung des Bischofs, das Ende des Werks und die allgemein kriegerrische Atmosphäre hinterlassen keine heitere Gelöstheit. Während des Spiels kommt es aber zu vielen komischen Szenen. Besonders der Pilger, Atalus und Leon erzielen dabei die meiste Komik.

Die Barbaren zeigt er nicht als gefühllose Wilde, vielmehr erscheinen sie als Bande von Banditen, die ihre Pistolen immer schnell zur Hand haben. Galomir wird nicht als „blödsinnig stammelnde[r] Kretin vor[geführt], sondern [als] ein triebhaftes Urwesen, eine leidensfähige und im Leid erkenntnisfähige Kreatur“²⁷⁷.

6.4.1. Inszenierte Komik

Statt harmlos-quirlicher Komik zeigt Wölbern mit komödiantischer Perfektion einen gewitzten, mit beiden Beinen im Leben stehenden jungen Menschen, dem das Zwiespältige seiner Mission sehr wohl bewusst ist.²⁷⁸

Werner Wölbern stellt Leon als „einen punktgenauen Komiker von schöner Ernsthaftigkeit“²⁷⁹ dar. Er hält sich ans Gebot des Bischofs, auch wenn ihm bewusst

²⁷⁶ Kathrein, Karin: „Botschaften aus der Unterwelt. Martin Kušej's faszinierende Deutung von Grillparzers ‚Weh dem, der lügt‘ im Burgtheater.“ In: Kurier, 02.11.99.

²⁷⁷ Weinzierl, Ulrich: „Donnerworte vor der Blümchentapete. Martin Kusejs Triumph mit ‚Weh dem, der lügt!‘: Grillparzers Endspiel am Burgtheater.“ In: FAZ, 01.11.99.

²⁷⁸ Haider-Pregler, Hilde: „Burgtheater-Debüt von Martin Kušej mit ‚Weh dem, der lügt!‘. Die Wahrheit als eine moralische Erfolgsgarantie?“ In: Wiener Zeitung, 02.11.99.

ist, dass dieser wenig Ahnung vom wirklichen Leben hat und es unter diesen Umständen schwierig ist, Atalus zu befreien. Bischof Gregor verkörpert für Leon das Gute in einer Welt, die von Krieg und Lüge beherrscht wird – umso schlimmer ist seine Erkenntnis bei der Rückkehr, dass auch der Bischof ein Krieger ist, der seine Prinzipien nur den anderen auferlegt.

Mit dem Pilger gemeinsam macht sich Leon auf ins feindliche Gebiet. Dieser Pilger erscheint rührend und komisch zugleich:

[...] den unauffälligen Pilger macht Heinz Fröhlich mit greisenhaften Flatterbewegungen zu einer der raren witzigen Nummern des Abends.²⁸⁰

Schon der Auftritt des Pilgers ist ungewöhnlich: Er läuft in die Blümchenhalle des Bischofs und läuft darin weiter, den Wänden entlang. Leon kann den erschöpften Mann nur stoppen, indem er sich ihm in den Weg stellt, der Pilger daraufhin gegen ihn läuft und an Leons Rücken hängen bleibend zur Rast kommt. Gemeinsam machen sie sich auf zu den Barbaren. Dieser Humor findet sich auch später wieder: Egal, ob Leon mit Hühnern und Federn im Haar auf die Bühne kommt, oder gemeinsam mit Atalus eine sehr seltsame, aber für Atalus wohl standesgemäße Haltung einnimmt, die an eine erstarrte Ballerina erinnern lässt und damit auch Atalus' erstarrten Geist widerspiegelt. Der Humor bleibt trotz aller Gewalt erhalten. Gewalt und Humor wechseln immer wieder ab, manchmal entsteht aus der Gewalt und der Bedrohung auch Humor. Dies geschieht etwa, wenn Leon und der Pilger im Haus Kattwalds eintreffen. Der Pilger soll Leon als Sklave verkaufen, hat dafür aber kein Verständnis und zudem auch Angst vor Kattwald. So muss die Geschäftsabwicklung von Leon selbst in die Hand genommen werden. Jemand, der sich selbst verkaufen will, erscheint natürlich absurd, doch erkennt Leon darin seine einzige Chance, in die Nähe des gefangenen Atalus zu gelangen. Komik entsteht im Zusammentreffen mit Kattwald vor allem durch dessen Drohungen und die Reaktion Leons darauf. Dies beginnt schon beim Eindringen ins Haus: Mit dem Ruf „Niemand daheim?“²⁸¹ geht er durch eine Tür und kommt gemeinsam mit Kattwald, der seine Pistole an Leons Stirn drückt, wieder heraus. Leons Reaktion darauf: „Die Antwort ist uns etwas unverständlich.“²⁸² Etwas später, bei einer

²⁷⁹ Weinzierl, Ulrich: „Donnerworte vor der Blümchentapete. Martin Kusejs Triumph mit ‚Weh dem, der lügt!‘: Grillparzers Endspiel am Burgtheater.“ In: FAZ, 01.11.99.

²⁸⁰ Petsch, Barbara: „Lustspiel als Alptraum: Der schüchterne Koch und die Ecclesia Militans.“ In: Die Presse, 02.11.99.

²⁸¹ Grillparzer: „Weh dem, der lügt!“ Fassung Burgtheater, 18.

²⁸² ebda

neuerlichen Drohung Kattwalds und dem Einsatz der Pistole, verstärkt Leon seine eigenen Drohungen. Mit den Worten

Denn Euer Magen ist mein Untertan,
Mein untergebener Knecht von heute an,
Wir stehn als Gleiche gleich uns gegenüber.²⁸³

geht Leon auf Kattwald zu, hält seine Hand zu einer Pistole geformt auf ihn gerichtet und macht dazu ein Geräusch, das stark an einen Schuss erinnert. Kattwald wird durch Leons Benehmen überrumpelt und sagt ihm daraufhin alles zu, was dieser begehrt. Diese Komik, die aus dem Text und dessen Umsetzung auf die Bühne entsteht, ist keiner der vorgestellten Komiktheorien eindeutig zuzuordnen. Es handelt sich dabei sicher nicht um Komik im Sinne Bachtins, auch Bergsons Theorie der Mechanisierung greift hier nicht. Einzig Bergers Theorie des Narren, der die Wahrheit ungestraft sagen kann und so das herrschende System unterwandern kann, beschreibt diese Situation. Leon ist zwar kein Narr in Bergers Sinn, er wird von Kattwald aber als solcher behandelt. Leon sagt die Wahrheit, sie wird ihm aber nicht geglaubt – zu unwahrscheinlich erscheint es, dass jemand so unvorsichtig ist.

Komik entsteht auch durch Leons Versuch, den Schlüssel Kattwalds zu entwenden. Leon betritt das Zimmer Kattwalds, dieser schläft in seinem Zelt. Um sicher zu gehen, dass Kattwald tief schläft, brüllt Leon los und verlässt augenblicklich wieder das Zimmer. Erneut öffnet er die Tür und kommt herein: „Er schläft. – Insoweit wär’ es gut! Der Schlüssel hängt zu Häupten seines Betts.“²⁸⁴ Mit diesen Worten greift er ins Zelt und versucht, den Schlüssel zu erlangen. Er greift ihn nicht und muss selbst ins Zelt kriechen, Kattwald wacht dabei auf. Leon verlässt mit dem Schlüssel das Zelt und wirft ihn in eine Ecke; Kattwald, der Leon entdeckt hat und den Schlüssel zurückfordert, lässt Leon den Schlüssel suchen. Daraus ergibt sich wieder ein humorvoller Wortwechsel:

LEON.
Wohl, ich suche.
KATTWALD.
War das der kecke Spaß, die tolle Kühnheit,
Mit der du dich ins Haus – ?
LEON.
Herr, hebt den Fuß!
KATTWALD.
Wozu?

²⁸³ Grillparzer: „Weh dem, der lügt!“ Fassung Burgtheater, 23.

²⁸⁴ Grillparzer: „Weh dem, der lügt!“ Fassung Burgtheater, 38.

LEON (*ihm einen Fuß emporhebend*)
Hier! – ist er auch nicht.
KATTWALD.
So machst du dich noch lustig über mich?
LEON.
Man muß doch üb'rall suchen.²⁸⁵

Währenddessen betritt Edrita den Raum, kriecht unbemerkt ins Zelt und verfolgt die Handlung. Sie sieht den Schlüssel in einer Ecke des Zimmers liegen, holt ihn und tauscht ihn mit einem anderen Schlüssel aus. Als Leon keinen Ausweg mehr sieht, sucht er an der richtigen Stelle, findet den Schlüssel, erkennt aber, dass es sich nicht um den richtigen handelt:

KATTWALD.
Dort häng ihn hin.
LEON.
Es ist derselbe Schlüssel nicht.
KATTWALD.
Dort, sag ich!
LEON (*zum Boden gebückt*).
Man muß den andern suchen.
KATTWALD.
So narrst du mich von neuem? Dort der Platz!
LEON.
Doch wenn's der recht nicht?
KATTWALD.
Es ist der rechte,
Weil du's bezweifelst grad!²⁸⁶

Daraufhin verschluckt Kattwald den Schlüssel. Leon, der auch bereits beginnt daran zu glauben, dass es sich um den richtigen Schlüssel handle, verlässt enttäuscht den Raum. Wieder zeigt sich die Komik in der Umsetzung des Textes, der bereits Komik durch das Spiel mit der Wahrheit birgt. Kattwald zeigt hier ein eingefahrenes Verhaltensmuster. Er geht immer davon aus, belogen zu werden. Leons wahrheitsgemäße Antworten ordnet er der Lüge zu und wird durch diese falsche Annahme tatsächlich betrogen. Dieses Verhalten kann durchaus wieder als eine „Versteifung des Geistes“²⁸⁷ bezeichnet werden. Kattwald folgt nur seiner eigenen Logik und reagiert mechanisch auf alle Situationen des Lebens. Sein Ziel erreicht Leon mit Edritas Hilfe, die ihm später den richtigen Schlüssel reicht und so die Flucht ermöglicht.

²⁸⁵ Grillparzer: „Weh dem, der lügt!“ Fassung Burgtheater, 40.

²⁸⁶ Grillparzer: „Weh dem, der lügt!“ Fassung Burgtheater, 41.

²⁸⁷ Vg. Kapitel 2.1.

6.5. Fazit: Komik in der Inszenierung – Grenzen der Komiktheorien

Die Lüge der Zivilisation ist, dass sie ein humaner Fortschritt wäre. Die Pointe der Inszenierung liegt deshalb nicht darin, dass die Wilden grausam sind, sondern darin, dass es die feinen Herren noch besser können. [...] Diese Welt glaubt an den Krieg, sie schwört auf die Waffen, sie küsst das Geld.²⁸⁸

Den Krieg etabliert Kušej zu Beginn im Prolog, und er zieht sich durch das ganze Stück. „Grillparzers Wort über den Weg „von Humanität durch Nationalität zur Bestialität“ wird hier in einer sehr heutigen, ungemein inspirierenden Form umgesetzt.“²⁸⁹ Diese Umsetzung vermindert aber auch die Komik eines Lustspiels. Das harmonische Ende fällt weg, Verzweiflung macht sich breit.

Kušej sieht in Grillparzers eigenartigem Lustspiel, in dem offen ausgesprochene Wahrheiten wegen ihrer vermeintlichen Unwahrscheinlichkeiten nicht geglaubt werden und gerade darum am Ende den moralischen (?) Sieg davontreiben, wenig Spaßiges.²⁹⁰

Zur Komik in dieser Inszenierung muss wieder auf Walter Benjamins Feststellung zum Trauerspiel verwiesen werden. Auch in dieser Inszenierung ist die Komik die Innenseite der Trauer. Während Kušej das Trauerspiel *König Ottokars Glück und Ende* mit Komik angereichert hat, entfernt er bei *Weh dem, der lügt!* einige Aspekte der Komik. Kušej zeigt eine Inszenierung „voll komischem Zauber, ehe [sie] in den Horror unserer Welt kippt“²⁹¹.

Daher hat auch die Definition Julius Eleonors aus dem Jahr 1862 keine Bedeutung mehr für dieses Spiel:

Der Lustspieldichter muß uns mehr als Kritik, er muß uns *innere Heiterkeit* geben, und er gibt sie uns nur dann, wenn er versteht, durch den Gang der Handlung und das Aufeinanderwirken der Charaktere mit ihren Schwächen auch den tüchtigen Kern derselben bloßzulegen, und unsere vielfältige Kleinheit spielend der Größe des Ideals entgegenzuhalten, mit jenem Humor, *der uns innerlich freimacht von jener Kleinheit und von den Trübnissen und Jämmerlichkeiten der Stunde*.²⁹²

Die Größe des Bischofs zeigt sich Leon zwar zu Beginn, am Ende bleibt davon aber nichts übrig. Gemäß diesem Ausgang endet auch die Komik vor dem Ende, und das Publikum muss das Theater ohne die „innere Heiterkeit“ verlassen.

²⁸⁸ Cerha, Michael: „Martin Kušej's politisch brisante Grillparzer-Neudeutung am Burgtheater. Ein Meister der Kriegsführung in weißer Soutane.“ In: Der Standard, 02.11.99.

²⁸⁹ Kathrein, Karin: „Botschaften aus der Unterwelt. Martin Kušej's faszinierende Deutung von Grillparzers ‚Weh dem, der lügt‘ im Burgtheater.“ In: Kurier, 02.11.99.

²⁹⁰ Haider-Pregler, Hilde: „Burgtheater-Debüt von Martin Kušej mit ‚Weh dem, der lügt!‘. Die Wahrheit als eine moralische Erfolgsgarantie?“ In: Wiener Zeitung, 02.11.99.

²⁹¹ Kathrein, Karin: „Botschaften aus der Unterwelt. Martin Kušej's faszinierende Deutung von Grillparzers ‚Weh dem, der lügt‘ im Burgtheater.“ In: Kurier, 02.11.99.

²⁹² Eleonor, Julius: „Das deutsche Lustspiel.“ Zit. nach: Profitlich, Ulrich (Hg.): *Komödientheorie, Texte und Kommentare*. 153.

Zuvor aber ist die Komik vorhanden. Sie ist still, begleitet die Handlung und verdeutlicht die Gefahr und den Krieg. Generell ist Grillparzers Lustspiel nicht übermäßig reich an Komik. Die Handlung enthält kaum komische Situationen. Die etwas naive Zeichnung Leons, das Spiel mit der Sprache und die Ungeschicklichkeiten von Atalus tragen die Komik. Kušej verändert die Perspektive und damit die mögliche heitere Komik. Er hebt besonders den Kampf zwischen den zwei Kulturen und den Fanatismus des Bischofs hervor. Die Figur des Leon legt Wölbern nicht als naiv, sondern als gewitzt und überaus vernünftig an.

Im Gespräch mit Alexander Kluge sagt Kušej über die Komik, dass „jede wirklich witzige Situation [...] auf einem existenziell bedrohlichen Konflikt [basiert], immer geht es um Leben und Tod.“²⁹³ Um Leben und Tod geht es für Leon relativ häufig und beinahe immer entsteht daraus auch eine witzige Situation.

Kušej betont durch die Komik und durch die erweiterte Liebesgeschichte zwischen Leon und Edrita den Abgrund, in den er die beiden am Ende blicken lässt.

[...] während Leon und Edrita bei Grillparzer erst zum Schluss zusammenkommen, gönnt Kušej dem Paar schon vorher – bevor der Traum ausgeträumt ist – ein wenig Liebesglück. Das Erwachen ist dann umso grausamer. Bei Grillparzer ist Versöhnung angesagt, bei Kušej kommt es zu einem Blutbad. Der schrullige Bischof (Martin Schwab) verwandelt sich in einen kalten Fanatiker, der zum Mord an den Feinden aufruft; sein Neffe Atalus (Stefan Wieland) wird vom hilflosen Schnösel zum blutrünstigen Killer.²⁹⁴

Werner Wölbern stellt im Gespräch mit Georg Dietz über das veränderte Ende von *Weh dem, der lügt!* fest:

Das war aber wirklich zauberhaft: Dass der Bischof schließlich sagt, ich habe euch doch eh' alle belogen. Das ist so ein Spaß, den Kušej sich gönnt [...]. Das Ende, wie Grillparzer es geschrieben hat, ist doch ziemlich grauenhaft. Alle liegen sich in den Armen, und alles ist gut. Das ist nicht zu ertragen. Kušej hat, könnte man sagen, Grillparzer vor sich selbst gerettet. [...] ²⁹⁵

Die im zweiten Kapitel vorgestellten Komiktheorien scheinen hier unzureichend. Der Gesamteindruck der Inszenierung ist kein komischer, Komik untermalt eine blutrünstige Inszenierung. Mit Bachtin, der in seiner Theorie ein freudvolles, die Welt umstülpendes, groteskes Lachen entwickelt, lässt sich dieser Humor nicht greifen.

²⁹³ Kluge Alexander / Huber Sebastian (Hg.): *Magazin des Glücks*. Wien: Springer, 2007, 76.

²⁹⁴ Kralicek, Wolfgang: „Weh dem, der träumt! Martin Kušej verzweifelt an Franz Grillparzers Lustspiel ‚Weh dem, der lügt!‘ und beschert Bachers Burgtheater damit den ersten vollen Erfolg.“ In: Falter, 05.11.99.

²⁹⁵ Dietz, Georg: *Gegen Heimat. Das Theater des Martin Kušej*. Salzburg/Frankfurt am Main/Wien: Residenz (Edition Burgtheater, 4), 140f.

Bergsons *Das Lachen* ermöglicht es, die Sprach- und Charakterkomik zu fassen; das Grauenhafte in der Gegenüberstellung von Komik und Gewalt findet sich aber auch bei ihm nicht. Bergers Theorie, die das Komische als eine Erfahrung, als einen eigenen Bereich des Lebens, ähnlich dem des Träumens, kennzeichnet, vermag die Komik in Kušejns Inszenierung exakter zu fassen. Leons gelungene Flucht entwickelt sich am Ende zu einem Traum, aus dem das Erwachen ein Schock ist. Die Komik, die davor entstanden ist, kann keiner von Bergers Kategorien ganz zugerechnet werden. Einerseits finden sich Situationen, die dem „gutmütigen Humor“ zuzuordnen sind, andererseits fällt die Darstellung Kattwalds und seiner Männer beinahe in den Bereich Karikatur und ist damit der Kategorie der Satire zuzurechnen. Leon selbst, immer wieder auch als Narr eingestuft, ist für Edrita der Anlass zur Flucht und damit zur Erlösung aus ihrem Leben. Ob sie aber in Leons Heimat glücklicher sein kann, als bei den Barbaren, bleibt dahingestellt:

„Dann geht das Licht aus, und man weiß nicht, was jetzt passiert: Springen sie in den Abgrund oder gehen sie nach Peru oder was tun die jetzt?“²⁹⁶

²⁹⁶ Dietz: *Gegenheimat*. 141.

7. Schlussbemerkungen

Der „Schwarzseher Kušej“ und die Komik – eine durchaus interessante Paarung, wie bereits in der Einleitung erwähnt. Ziel der vorliegenden Arbeit war es, ausgewählte Inszenierungen in Hinblick auf die im zweiten Kapitel besprochenen Komiktheorien zu untersuchen. Kann in einem Trauerspiel wie Grillparzers *König Ottokars Glück und Ende* überhaupt von Komik gesprochen werden? Wie verhält es sich mit *Weh dem, der lügt!*, ebenfalls von Grillparzer, sowie Nestroy's Posse *Höllenangst*? Im Verlauf der Arbeit zeigt sich ganz klar, dass durchaus in allen drei Inszenierungen Elemente der Komik enthalten sind – wenn auch in unterschiedlichen Ausprägungen.

Generell lässt sich feststellen, dass der Bühnenraum von wesentlicher Bedeutung ist. Georg Dietz bemerkt in diesem Zusammenhang, wobei er sich auch auf den Theaterintendanten Friedrich Schirmer bezieht:

Durch die Arbeit der beiden entstehe eine einzigartige Magie, so Schirmer, die sie ohne einander vielleicht nicht hätten. Schwer zu sagen, was das genau ist: Von „Hitzegraden bei Minustemperaturen“ redet Schirmer und meint damit das Gesamtkunstwerk der „beiden Martins“, bei denen sich Bildmächtigkeit und ein scharfer analytischer Verstand ergänzen.²⁹⁷

In der Inszenierung von *Höllenangst* ermöglicht die Bühne aufgrund ihrer Beschaffenheit mit vielen Luken, Türen und aufklappbaren Fensterläden zahlreiche Slapstick-Einlagen. Auch der Gegensatz zwischen realem und gespielter Ausmaß der Bühne dient als Ursprung komischer Momente.

Im Zentrum der Bühne bei *König Ottokars Glück und Ende* ist ein überdimensionaler Thron zu finden; der Machtrausch Ottokars kommt somit auf komische, durchaus groteske Art und Weise zur Geltung.

Auch in *Weh dem, der lügt!* sorgt die Bühne für Komik: Kattwalds Zelt wirkt absurd, da es als ein Bett dienen soll.

Bühnenbildner bei allen drei Inszenierungen ist Martin Zehetgruber. Georg Dietz äußert sich zu seinen Arbeiten folgendermaßen:

Es sind Untergangsräume, Seelengefängnisse, Schicksalsschragen, Menschheitsabgründe, Utopieruinen, Freiheitssümpfe, Glasverliese, Heldenbunker, Todeslabyrinth, es sind Theaterzumutungen, die den Betrieb zu sprengen drohen, es sind Anmaßungen, es ist nicht weniger als große Bühnenkunst. [...] Andererseits sind seine Räume, und das macht unter anderem die Kraft, die Faszination, die theatralische

²⁹⁷ Dietz: *Gegen Heimat*. 95.

Wucht aus, so ausgeklügelte analytische Deutungskonstrukte, so poetisch und rätselvoll aufgeladene Gedankengebäude, so klarsichtige wie erschlagende Weltentwürfe, dass man hinter seiner Arbeit auf jeden Fall einen mindestens klugen und sicher auch einen dramaturgisch geschulten und denkenden Kopf vermutet. Martin Kušej's Theater, wie wir es kennen, wäre ohne Martin Zehetgruber nicht vorstellbar.²⁹⁸

Kuşej's Inszenierung von *Höllenangst* wirkt durchaus komisch; basierend auf der Vorlage Nestroys verstärkt der Regisseur insbesondere durch Slapstick, einen schnellen Rhythmus sowie Geräuschkulisse in Kontext mit dem Spiel der Schauspieler manch komische Situation, die beispielsweise durch Verwechslung und vor allem Nestroys Sprachkomik hervorgerufen wird. Gleichzeitig sorgt Kušej jedoch auf anderer Ebene für eine Reduktion des Komischen der Nestroy'schen Originalfassung, indem auf sämtliche Couplets verzichtet und eine generell melancholische Atmosphäre geschaffen wird. Weiters verzichtet der Regisseur auf das Happy-End; Wendelin bleibt alleine auf der Bühne zurück.

König Ottokars Glück und Ende ist vom Autor als Trauerspiel konzipiert; somit spielt Komik eine sehr untergeordnete Rolle. Dennoch versteht es Kušej, in seiner Inszenierung groteske, ja sogar komische Elemente unterzubringen. Der Machtrausch Ottokars wird scharfzüngig karikiert, sein Hochmut führt dazu, dass er von den anderen Figuren in seiner Jämmerlichkeit verlacht wird. Bergson spricht vom „Lachen als Strafe“²⁹⁹ – diese wird Ottokar zuteil. Werner Gephart fasst Bergsons Ansatz folgendermaßen zusammen:

Das Lachen sanktioniert nicht die Regelverletzung, sondern die Starrheit des Charakters, die Unbeweglichkeit im metaphorischen und körperhaften Sinne, denn sie sei ein Anzeichen dafür, daß das kreative Leben der Gesellschaft in Gefahr sei, in Erstarrung und Ritualismus zu versinken, ihr die gesellschaftliche Dynamik verlorenginge.³⁰⁰

Weh dem, der lügt!, Grillparzers Lustspiel, weist in Kušej's Inszenierung in Bezug auf Verstärkung sowie Abschwächung von Komik einige Parallelen zur Inszenierung von *Höllenangst* auf. Einerseits ist die Figur des Pilgers, die im Originaltext eher unscheinbar wirkt, bei Kušej komisch gezeichnet. Andererseits zeigt sich eine Tendenz der stetigen Abnahme der Komik im Verlauf der Aufführung, die letztlich in keinem Happy-End mündet. Das Schauspiel ist während des ganzen Stücks geprägt durch

²⁹⁸ Dietz: *Gegenheimat*. 92ff.

²⁹⁹ Vgl. Bergson: *Das Lachen*. 23.

³⁰⁰ Gephart, Werner: „Das Lachen des Beobachters.“ In: Ralf Simon (Hg.): *Theorie der Komödie – Poetik der Komödie*. Bielefeld: Aisthesis, 2001, 109f.

Brutalität, Verletzung und kriegerische Handlungen. So wird aus Grillparzers Lustspiel bei Kušej ein Lustspiel.

Zusammenfassend lässt sich anmerken, dass Walter Benjamins Zitat von der Komik als „Innenseite der Trauer“ auf alle drei Inszenierungen zutrifft. Polemisch kann gesagt werden, dass die Komödien wie Tragödien inszeniert sind, der Tragödie aber durchaus auch Komisches anhaftet. Eine Gattungsfestlegung scheint nicht mehr möglich – Kušej's Perspektive auf die jeweiligen Stücke lässt dies letztendlich nicht mehr zu.

8. Bibliographie

Theatertexte:

Grillparzer, Franz: *Das goldene Vließ*. Stuttgart: Reclam, 1995.

Grillparzer, Franz: *Ein Bruderzwist in Habsburg*. Stuttgart: Reclam, 1986.

Grillparzer, Franz: *König Ottokars Glück und Ende. Trauerspiel in fünf Aufzügen*. Stuttgart: Reclam, 2007.

Grillparzer, Franz: *Weh dem, der lügt. Lustspiel in fünf Aufzügen*. Stuttgart: Reclam, 2001.

Nestroy, Johann: *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe Stücke 27/II, Höllenangst*. (Hg. Jürgen Hein, Johann Hüttner u.a.). Wien: Deuticke, 1996.

Eingestrichene Fassungen:

Grillparzer, Franz: „König Ottokars Glück und Ende. Trauerspiel in fünf Aufzügen.“ Fassung für das Burgtheater vom 8. August 2005.

Grillparzer, Franz: „Weh dem, der lügt!“ Vorläufige Fassung für das Burgtheater, September 1999.

Nestroy, Johann: „Höllenangst, Posse mit Gesang in drei Akten.“ Fassung für das Burgtheater Stand Salzburg, 2006.

Komiktheorien:

Bachtin, Michail: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1996.

Baudelaire, Charles: „Vom Wesen des Lachens und allgemein von dem Komischen in der bildenden Kunst.“ In: *Der Künstler und das moderne Leben*. Leipzig: Reclam, 1990.

Berger, Peter L.: *Erlösendes Lachen. Das Komische in der menschlichen Erfahrung*. Berlin, New York: de Gruyter, 1998.

Bergson, Henri: *Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen*. Frankfurt am Main: Luchterhand, 1988.

Freud, Sigmund: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1986.

Literatur:

Benjamin, Walter: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972.

Bernhard, Thomas: „Monologe auf Mallorca“. Zit. nach: Profitlich, Ulrich (Hg.): *Komödientheorie, Texte und Kommentare. Vom Barock bis zur Gegenwart*. Hamburg: Rowohlt, 1998, 278-279.

Brauneck, Manfred / Schneilin, Gérard (Hg.): *Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1992.

Dietz, Georg: *Gegenheimat. Das Theater des Martin Kušej*. Salzburg/Frankfurt am Main/Wien: Residenz, 2002. (Edition Burgtheater, 4)

Eleonor, Julius: „Das deutsche Lustspiel.“ Zit. nach: Profitlich, Ulrich (Hg.): *Komödientheorie, Texte und Kommentare. Vom Barock bis zur Gegenwart*. Hamburg: Rowohlt, 1998, 152-155.

Gephart, Werner: „Das Lachen des Beobachters.“ In: Ralf Simon (Hg.): *Theorie der Komödie – Poetik der Komödie*. Bielefeld: Aisthesis, 2001.

Haider-Pregler, Hilde: „'König Ottokars Glück und Ende' – Ein ‚Nationales Festspiel‘ für Österreichs ‚Nationaltheater‘? Die Burgtheater-Inszenierungen von Grillparzers Trauerspiel im 20. Jahrhundert.“ In: Haider-Pregler, Hilde / Deutsch-Schreiner Evelyn (Hg.): *Stichwort Grillparzer*. Wien/Köln/Weimar: Böhlau, 1994.

Haider-Pregler, Hilde / Marschall, Brigitte / Meister, Monika u.a. (Hg.): *Komik. Ästhetik. Theorien. Strategien*. Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Heft 4, Jg. 51, Wien/Köln/Weimar: Böhlau, 2006.

Hüttinger, Stefanie: *Die Kunst des Lachens – das Lachen der Kunst. Ein Stottern des Körpers*. Frankfurt am Main/Berlin/Bern/New York/Paris/Wien: Lang, 1996.

Kluge Alexander / Huber Sebastian (Hg.): *Magazin des Glücks*. Wien: Springer, 2007.

Yates, W. Edgar: „Grillparzer und die Rezensenten.“ In: Haider-Pregler, Hilde / Deutsch-Schreiner Evelyn (Hg.): *Stichwort Grillparzer*. Wien/Köln/Weimar: Böhlau, 1994.

Kritiken, Zeitschriftenartikel und Programmhefte:

Affenzeller, Margarete: „Komödie ohne Atempause. Burg-Start mit Kušej's ‚Höllenangst‘“. In: Der Standard, 05.09.06.

Cerny, Karin: „Weh dem, der sich vergnügt. Grillparzers Komödie ‚Weh dem, der lügt!‘ im Wiener Burgtheater“. In: Berliner Zeitung, 01.11.99.

Gabler, Thomas: „Burgtheater: Grillparzer, ‚König Ottokars Glück und Ende‘; Kušej, Moretti, Maertens. Packender Alptraum eines Zornigen“. In: Krone, 17.10.05.

Gabler, Thomas: „Burgtheater: J. Nestroys ‚Höllenangst‘. Das Schaurige regiert.“ In: Neue Kronen Zeitung, 05.09.06.

Haider-Pregler, Hilde: „Burgtheater-Debüt von Martin Kušej mit ‚Weh dem, der lügt!‘. Die Wahrheit als eine moralische Erfolgsgarantie?“ In: Wiener Zeitung, 02.11.99.

Haider-Pregler, Hilde: „Die große Angst vor der Hölle auf Erden.“ In: Wiener Zeitung, 05.09.06.

Hirschmann, Christoph: „Eine gelungene Provokation.“ In: Österreich, 04.09.06.

Kathrein, Karin: „Botschaften aus der Unterwelt. Martin Kušej's faszinierende Deutung von Grillparzers ‚Weh dem, der lügt!‘ im Burgtheater.“ In: Kurier, 02.11.99.

Kralicek, Wolfgang: „Weh dem, der träumt! Martin Kušej verzweifelt an Franz Grillparzers Lustspiel ‚Weh dem, der lügt!‘ und beschert Bachlers Burgtheater damit den ersten vollen Erfolg.“ In: Falter, 05.11.99.

„Nestroy: Höllenangst“. Programmheft. Burgtheater, Spielzeit 2006/2007, Heft 140

Maier, Elisabeth: „Radikal komisch. Bei den Salzburger Festspielen entdeckt Martin Kušej in Nestroys Posse ‚Höllenangst‘ eine geistige Trümmerwelt.“ In: Eßlinger Zeitung, 26. 07. 06.

Mayer, Norbert: „Es blitzt und kracht *infernalisch*. Salzburg. Nestroys ‚Höllenangst‘: Perfekter Auftakt fürs Theater bei den Festspielen.“ In: Die Presse, 25.07.06.

Mayer, Norbert: „Habsburg für *Fortgeschrittene*. Burgtheater. Eine wunderbare Premiere zum 50. Jubiläum: Kušej inszeniert ‚König Ottokars Glück und Ende‘.“ In: Die Presse, 17.10.05.

Michalzik, Peter: „Hier stehe ich, ich kann nicht anders. Der Regisseur Martin Kušej spricht über Schwarzseherei, Verrat und einen missglückten Mordversuch.“ In: Theater der Zeit, Juni 2007.

Miller, Barbara: „Salzburger Festspiele: Nestroys ‚Höllenangst‘. Die Hölle ist die Wirklichkeit.“ In: Schwäbische Zeitung, 26.07.06.

Müller, Roland: „Hinter jedem Witz steckt eine Katastrophe. ‚Jedermann‘ und ‚Höllenangst‘ bei den Salzburger Festspielen“. In: Stuttgarter Zeitung, 25.07.06.

Petsch, Barbara: „Lustspiel als Alptraum: Der schüchterne Koch und die Ecclesia Militans.“ In: Die Presse, 02.11.99.

Rathmanner, Petra: „Salzburg: Kušejs ‚König Ottokar‘. Wenig Glück mit Österreich.“ In: Wiener Zeitung, 10.08.05 .

Rebhandl, Bert: „Pfannengericht Europa. Jubiläum ohne Sinnstiftung: Mit seiner Inszenierung von Franz Grillparzers ‚König Ottokars Glück und Ende‘ zum runden Geburtstag des Burgtheaters macht Martin Kušej klar, dass das Nationaltheater für die historischen Extreme zu klein ist.“ In: Der Standard, 17.10.05.

Scheeberger, Peter: „Wenn Komödie zum Ernstfall wird: ‚Figaros Hochzeit‘ und ‚Höllenangst‘ bei den Salzburger Festspielen“. In: Profil, 31.07.06.

Schmidmaier, Irmgard: „Düster-witzige ‚Höllenangst‘ schafft starken Auftakt in Salzburg.“ In: Dpa, 22.07.06.

Tartarotti, Guido: „Duell auf der Motorhaube. Kritik. Acht Gründe für den Triumph von ‚Ottokar‘ am Burgtheater.“ In: Kurier, 17.10.05.

Thuswaldner, Werner: „Getöse für Ottokars Ende. Martin Kušej's Inszenierung des Trauerspiels ‚König Ottokars Glück und Ende‘ von Franz Grillparzer zeigt immerhin in Ansätzen eine zeitgemäße Interpretation.“ In: Salzburger Nachrichten, 10.08.05.

Trauth-Marx, Doris M.: „Drei Mal Lachen. Genug vom Glück: ‚Höllenangst‘ zu Beginn der Salzburger Festspiele.“ In: Die Rheinpfalz, 26.07.06.

Weinzierl, Ulrich: „Donnerworte vor der Blümchentapete. Martin Kušej's Triumph mit ‚Weh dem, der lügt!‘: Grillparzer's Endspiel am Burgtheater.“ In: FAZ, 01.11.99.

Videoaufzeichnungen:

König Ottokars Glück und Ende. Aufzeichnung aus dem Burgtheater, ORF, 2006.

Weh dem der lügt! Ein Lustspiel. Aufzeichnung aus dem Burgtheater, ORF, 2001.

Höllenangst. Aufzeichnung aus dem Burgtheater, ORF, 2006.

Anhang

Besetzungslisten:

Johann Nestroy

Höllenangst

Posse mit Gesang in drei Akten

Koproduktion mit den Salzburger Festspielen

Premiere bei den Salzburger Festspielen: 23. Juli 2006

Premiere im Burgtheater: 3. September 2006

Adele von Stromberg

Alexandra Henkel

Freiherr von Stromberg

Johannes Krisch

Freiherr von Reichthal

Dietmar König

Von Arnstedt

Denis Petković

Von Thurming

Joachim Meyerhoff

Pfrim

Martin Schwab

Eva

Barbara Petritsch

Wendelin

Nicholas Ofczarek

Rosalie

Caroline Peters

Ignaz/Kommissär/Freiheitskämpfer

Paul Wolff-Plottegg

Johann/Gendarm/Freiheitskämpfer

Daniel Jesch

Gottfried/Gendarm/Freiheitskämpfer

Robert Reinagl

Der Mann in der Menge

Louie Austen

Gendarmen

Thomas Bäuml, Gerhard Hänfling,
Nenad Ikodinovic

Regie

Martin Kušej

Bühne

Martin Zehetgruber

Kostüme

Heide Kastler

Musik

Bert Wrede

Licht

Reinhard Traub

Dramaturgie

Sebastian Huber

Franz Grillparzer

König Ottokars Glück und Ende

Trauerspiel in fünf Aufzügen

Koproduktion mit den Salzburger Festspielen

Premiere bei den Salzburger Festspielen: 8. August 2005

Premiere im Burgtheater: 15. Oktober 2005

Primislaus Ottokar, König von Böhmen	Tobias Moretti
Margarethe von Österreich	Elisabeth Orth
Benesch von Diedicz	Karl Merkatz
Milota von Rosenberg	Johannes Krisch
Zawisch von Rosenberg	Nicholas Ofczarek
Berta, Bensches Tochter	Sabine Haupt
Braun von Olmütz, des Königs Kanzler	Rudolf Melichar
Kunigunde von Massovien	Bibiana Beglau
Rudolf von Habsburg	Michael Maertens
Der alte Merenberg	Paul Wolff-Plottegg
Seyfried Merenberg	Daniel Jesch
Ottokar von Hornek	Wolfgang Gasser
Burggraf von Nürnberg	Johannes Terne
Herbott von Füllenstein	Michele Cuciuffo
Heinrich von Lichtenstein	Robert Reinagl
Kärntner	Romald K. Hein
Stimme	David Palastanga

Emilija Goleminov, Gerith Holzinger, Manuela Legat, Cathrine Molodczag,

Eva Morocutti, Bettina Rebel, Carina-Patricia Schierz, Elisabeth Umlauf,

Martina Weingärtner, Alin Weismann, Carla Wrochta, Thomas Bäuml,

Vitan Bozinovski, Ivan Brenes, Dieter Drobnik, Gerhard Hänfling,

Nenad Ikodinovic, Nikolaus Kleemann, Florian Koehler, Mariano Margarit,

Karim Rahoma, Eduardo Ramirez, Stojan Stojanov, Richard Valenta,

Ronald Valenta, Stephan Wallensteiner, Maximilian Wesener

Regie	Martin Kušej
Bühne	Martin Zehetgruber
Kostüme	Heide Kastler
Musik	Bert Wrede
Licht	Reinhard Traub
Dramaturgie	Sebastian Huber

Franz Grillparzer

Weh dem, der lügt!

Lustspiel

Premiere im Burgtheater: 30. Oktober 1999

Gregor, Bischof

Martin Schwab

Atalus, sein Neffe

Stefan Wieland

Leon, Küchenjunge

Werner Wölbern

Kattwald, Graf im Rheingau

Florentin Groll

Edrita, seine Tochter

Katharina Schubert

Galomir, ihr Bräutigam

Nicki von Tempelhoff

Gregors Hausverwalter/Fränkischer Anführer

Dieter Witting

Ein Pilger

Heinz Fröhlich

Der Schaffer Kattwalds

Bruno Thost

Ein Fährmann

Michele Cuciuffo

Volk/Bettler/Soldaten/Festgäste

Eva Magdalena Baich, Aimée Bloskovich, Carmen Görzel, Monika Huber,

Katharina Kreutzer, Ulrike Nachbargauer, Martina Weingärtner, Daniela Zimmer,

Thomas Bäuml, Andreas Bettinger, Paulo Bitencourt, Gerhard Hänfling,

Mario Kollroß, Bernhard Riegler, Sascha Schankowski, Karl Szimak, Paul Szimak,

Arnold Tupping, Georg Wagner, Gerhard Walter, Vitus Wieser, Martin Woldan

Regie

Martin Kušej

Bühne

Martin Zehetgruber

Kostüme

Heide Kastler

Musik

Bert Wrede

Licht

Reinhard Traub

Dramaturgie

Marion Tiedtke

Zusammenfassung

Diese Diplomarbeit hat die Analyse von drei Inszenierungen von Martin Kušej im Hinblick auf darin vorkommende Komik zum Inhalt.

Im ersten Teil dieser Arbeit werden drei Komiktheorien vorgestellt: *Das Lachen* von Henri Bergson, *Literatur und Karneval* von Michail Bachtin und *Erlösendes Lachen* von Peter L. Berger.

Henri Bergson beschäftigt sich mit dem Lachen allgemein, mit der Frage, welche Auslöser das Lachen braucht, mit der Situations-, Wort- und Charakterkomik. In seinem Essay zieht er den Schluss, dass die Entstehung des Lachens immer mit einem Normbruch einhergeht, der durch das Lachen bestraft und korrigiert wird. Voraussetzung dafür ist, dass dieser Normbruch ohne schwerwiegende Folgen bleibt und dass die Beobachter keinerlei Affekte an den zu Verlachenden binden. Der Normbruch selbst entsteht aus einem Scheitern, einer Zerstreuung. Diese bewirkt eine Mechanisierung des Lebens, und ein zu verlachender Automatismus entsteht.

In Bachtins Komiktheorie entsteht das Lachen aus der Groteske. Dieses Lachen ist kein herabwürdigendes, kein verlachendes; es rückt in die Nähe der Freude. Das groteske Lachen dient der Überwindung der Furcht und ist Ausdruck der Freiheit.

Der Soziologe Peter L. Berger betrachtet das Komische unter dem Aspekt der menschlichen Erfahrung. Über eine Einteilung der verschiedenen Ausdrucksformen gelangt er auf einen „Weg zu einer Theologie des Komischen“. Das Lachen schafft einen eigenen Erfahrungsbereich außerhalb des Alltagslebens.

Im zweiten Abschnitt werden *Höllenangst* von Johann Nestroy, *König Ottokars Glück und Ende* und *Weh dem, der lügt!* von Franz Grillparzer anhand der vorgestellten Theorien auf ihre Komik hin untersucht. Bei den Werken handelt es sich um eine Komödie, ein Trauerspiel und ein Lustspiel. Dabei stellt sich heraus, dass Martin Kušej in der Komödie und im Lustspiel die tragischen Momente betont, im Trauerspiel dagegen durchaus auch komische Elemente zu finden sind. Generell lässt sich feststellen, dass der Bühnenraum für die Inszenierung allgemein und die Inszenierung des Komischen von wesentlicher Bedeutung ist. In *Höllenangst* ermöglicht die Bühne aufgrund ihrer Beschaffenheit mit vielen Luken und Türen zahlreiche Slapstick-Einlagen. Auch der Gegensatz zwischen realem und gespieltem Ausmaß der Bühne dient als Ursprung komischer Momente. Im Zentrum der Bühne bei *König Ottokars*

Glück und Ende ist ein überdimensionaler Thron zu finden; der Machtausch Ottokars kommt somit auf komische, durchaus groteske Art und Weise zur Geltung.

Martin Kušej's Inszenierung von *Höllenangst* beinhaltet viele Elemente des Komischen. Basierend auf Nestroy's Vorlage verstärkt der Regisseur insbesondere durch Slapstick, einen schnellen Rhythmus sowie Geräuschkulisse in Kontext mit dem Spiel der Schauspieler manch komische Situation. Gleichzeitig sorgt Kušej jedoch auf anderer Ebene für eine Reduktion des Komischen der Nestroy'schen Originalfassung, indem auf sämtliche Couplets verzichtet und eine generell melancholische Atmosphäre geschaffen wird.

Im Trauerspiel *König Ottokars Glück und Ende* spielt Komik eine untergeordnete Rolle. Dennoch versteht es Kušej, in seiner Inszenierung komische Elemente unterzubringen.

Das Lustspiel Grillparzer's, *Weh dem, der lügt!*, inszeniert er dagegen als ~~Lust~~spiel. Es zeigt sich dabei die Tendenz einer stetigen Abnahme der Komik im Verlauf der Aufführung, die letztlich in keinem Happy-End mündet.

Zusammenfassend lässt sich anmerken, dass Walter Benjamins Zitat von der Komik als „Innenseite der Trauer“ auf alle drei Inszenierungen zutrifft. Obwohl der Schwerpunkt der Inszenierungen auf Trauer, Verzweiflung und Krieg liegt, ist die Komik in allen drei Werken vorhanden.

Lebenslauf

Persönliche Daten:

Name: Sigrid Blauensteiner
Geburtsdaten: 26. September 1978 in Wels
Staatsbürgerschaft: Österreich

Werdegang:

1985 – 1989	Volksschule Gunskirchen
1989 – 1995	Wirtschaftskundliches Realgymnasium Wels
1995 – 1996	CEF Maturaschule Linz
1996 – 2000	Bundesgymnasium für Berufstätige Linz
Februar 2000	Matura
2000 – 2008	Studium der Theaterwissenschaft und einer Fächerkombination aus Philosophie, Germanistik und Publizistik an der Universität Wien
1999 – 2007	Hospitanzen und Assistenzen in den Bereichen Regie und Dramaturgie am Theater Phönix Linz und bei DramaX Wien